



CARMEN HERNÁNDEZ

Desafiando el canon:
el arte contemporáneo en Venezuela
Prácticas e instituciones



MONTE ÁVILA
EDITORES LATINOAMERICANA

ESTUDIOS

SERIE ARTES

**Desafiando el canon:
el arte contemporáneo
en Venezuela**

Prácticas e instituciones

Carmen Hernández

**Desafiando el canon:
el arte contemporáneo
en Venezuela**

Prácticas e instituciones



MONTE ÁVILA
EDITORES LATINOAMERICANA

1ª. edición en Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2023

*Desafiando el canon: el arte contemporáneo en
Venezuela (prácticas e instituciones)*

@ Carmen Hernández

Imagen de portada

Fotogramas del registro en video de la acción *A través de mis
sillas*, presentada por la artista en su muestra individual *Sillas y
mariposas*, Galería La Trinchera, Caracas, septiembre de 1978
Colección Fundación Museos Nacionales - MACAR

Diseño de portada

Carolina Marcano G.

Edición y corrección

Wilfredo Cabrera

Diagramación

Sonia Velásquez

© Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A., 2023

Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 22, urb. El Silencio
municipio Libertador, Caracas 1010, Venezuela.

Teléfono: (58 212) 485 0444

Hecho el Depósito de Ley

Depósito Legal: DC2023001388

ISBN: 978-980-01-2377-5

*Para Luis,
compañero de aventuras, solidario y cómplice*

Agradecimientos

Para todas y todos quienes me apoyaron,
Daniel Mato, mi mentor,

y

José Antonio Navarrete, Roberto Hernández Montoya,
Marta Liaño, Segundo Riquelme, María Luz Cárdenas,
Dalila Borges y Zuleiva Vivas.

Introducción

EL INTERÉS POR ESTUDIAR la conformación del campo y el canon del arte contemporáneo en Venezuela, en la teoría y la práctica de los grandes museos nacionales, surge como una necesidad de comprender las tensiones que se experimentan en la actualidad entre el campo social y las diferentes instituciones asociadas al campo del arte cuando se quiere definir, estudiar y promover una práctica visual como «artística», afiliada a la noción de «arte contemporáneo», diferenciada de otras prácticas culturales.

En el imaginario colectivo existe una amplia gama de apreciaciones sobre la noción de «arte» en materia visual; sin embargo, predominantemente se acepta como «artístico» todo aquello que es exhibido o difundido como tal por las instituciones especializadas del área —los museos, las escuelas de arte y la historia del arte, entre las más importantes—. Se puede observar que no existen amplios acuerdos sociales sobre el reconocimiento de lo «artístico» en la vida cotidiana, en los medios de comunicación, en los centros académicos, en los museos y entre los artistas. Dos ejemplos pueden contribuir a mostrar estas tensiones. Manuel Quintana Castillo, reconocido pintor venezolano, cuestiona en una entrevista la

ampliación de lo artístico que representan las prácticas del arte contemporáneo:

El arte plástico es lo que le confiere dignidad estética a lo visual. Si lo visual carece de dignidad plástica no es Arte. Y es precisamente lo que está pasando ahora: cualquier cosa es «arte visual». Una instalación, un *performance*, un tipo fumándose un cigarro, un video proyectado sobre una pared, etcétera. ¿Qué es eso? ¡Lo «visual» ha desplazado a lo «plástico» para remplazarlo con nada en concreto!¹

Un artista venezolano contemporáneo como Carlos Zerpa, también puede cuestionar la ausencia de criterios valorativos cuando una convocatoria no es selectiva, como sucedió con la segunda edición de la Megaexposición, presentada en 2005 en todos los museos caraqueños, que incluyó todos los trabajos recibidos:

Nos quejábamos de que siempre el arte estaba en la última gaveta, pero hoy en día ni siquiera existe la gaveta, porque esta gente lo que ha hecho es un juego de populismo con sus megaexposiciones, que son un megafraude para relegar a los verdaderos artistas².

No solo los propios artistas defienden lo «verdadero», ya que parece existir una idea generalizada que percibe al

¹ Manuel Quintana Castillo: «Lo plástico es lo que confiere dignidad estética a lo visual» (s/f) (s/p). <http://encontrarte.aporrea.org/media/52/hablando52.pdf>. Fecha de consulta: 5/3/2008.

² Carlos Zerpa: «Populismo del Gobierno ha relegado a los verdaderos artistas». Entrevista realizada por Alfredo Fermín en *Analítica*, Caracas, 19 de marzo de 2006: <http://www.analitica.com/va/arte/oya/6669324.asp>. Fecha de consulta: 5/3/2008.

arte contemporáneo como una producción cultural para «especialistas», que no puede ser comprendida fácilmente por personas no adiestradas. Frente a este tipo de situaciones, que no solamente se presentan en Venezuela sino en otros países, la museología se ha propuesto diversas estrategias de seducción para aumentar el índice del público, aproximándose a lo que se ha llamado la «cultura del espectáculo». Jean Baudrillard, por ejemplo, a fines de los años 90 acusaba al arte contemporáneo de haber creado un complot sostenido sobre la complicidad del propio campo artístico: «el arte ha entrado (no solo desde el punto de vista financiero del mercado del arte, sino hasta en la gestión de los valores estéticos) en el proceso general del *delito de iniciados*»³.

Desde las disciplinas especializadas —teoría, crítica e historia del arte— se han gestado diferentes reflexiones que observan un distanciamiento paulatino de la trama social frente al consumo del arte contemporáneo, quedando este cada vez más reducido a grupos sociales específicos que asisten de manera sistemática a museos, galerías, ferias y subastas. Existen planteamientos que cuestionan el propio campo del arte, y se observan también posturas que defienden su tradicional conformación, creándose una idea de «crisis» que afecta a buena parte del tejido social.

En vista de este panorama de tensiones —dentro y fuera del campo especializado—, este trabajo se propone estudiar los mecanismos que participan en la producción de la idea de «arte contemporáneo» —asociados a la teoría y práctica de los grandes museos nacionales— que han contribuido a afirmar

³ Jean Baudrillard, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Amarrortu Editores, Buenos Aires, 2007, p. 67 [Cursivas mías, C.H.].

esa supuesta autonomía de la producción artística en relación al campo social, configurando todo un sistema autosuficiente.

El objetivo de esta investigación es identificar, describir y analizar la participación de los grandes museos nacionales en la conformación del campo de las artes visuales contemporáneas en Venezuela durante las últimas décadas del siglo XX, poniendo especial atención en cómo este ha sido constituido como una dimensión supuestamente autónoma del resto del campo cultural, orientada por la asimilación de un canon que se configura en estrecha relación con los modelos privilegiados por el mercado transnacional de prácticas artísticas. Este canon, que se relaciona con la labor museológica, actúa como mecanismo configurador de representaciones sociales locales, lo cual finalmente contribuye a sostener y acrecentar el distanciamiento de la gran mayoría de las personas en relación al conocimiento y disfrute de estas prácticas artísticas.

Los conflictos dentro del campo del arte contemporáneo se visibilizan cuando en el ámbito de la crítica de arte se habla constantemente de la «muerte del arte», lo que obedece a una crisis en los parámetros valorativos de tradición moderna. Al mismo tiempo se presencia un considerable crecimiento del llamado circuito internacional del arte, el cual promueve una producción artística diversificada, incluido un segmento importante de la producción latinoamericana. Pero este auge promocional, que adquiere un tono «progresista» y supuestamente renovador, finalmente no trastoca el sistema valorativo tradicional de orden moderno, sostenido sobre la figura de la «autoría» y la supuesta «universalidad» de los códigos artísticos. Este mismo fenómeno ocurre en Venezuela, donde aún impera este modelo en el diseño de políticas artísticas.

Desde los años 80 del siglo XX, en importantes eventos internacionales se observa el interés que ha adquirido la promoción y estudio de la producción artística enmarcada en la noción de «arte contemporáneo», incluida la producción latinoamericana. Esto se puede apreciar especialmente en las exposiciones que se organizan de manera sistemática⁴, entre las cuales destacan: Bienal de Venecia (desde 1894), Documenta (en Kassel, Alemania, desde 1955), Bienal de París (desde 1959), Bienal de Sydney (desde 1973), Bienal de Estambul (desde 1987), The Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art (Brisbane, Australia, desde 1993), Bienal de Johannesburg, Bienal de Lyon (ambas desde 1995); Bienal de Shanghai (desde 1996), Bienal de El Cairo (desde 1997), Bienal de Taipei, Bienal de Montreal y Bienal de Kwangju (todas desde 1998); Bienal de Gothenburg y Bienal de Valencia (ambas desde 2001); Bienal de Praga y Trienal de Auckland (ambas desde 2003); Bienal de Moscú, Bienal de Bucarest y Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla (todas desde 2005); Bienal de Singapur (desde 2006); Trienal de Luanda; Bienal de Arte, Arquitectura y Paisaje de Canarias y Bienal de Atenas (todas desde 2007).

También en América Latina se cuenta con la tradición de eventos similares, como la Bienal de São Paulo (desde 1962), Bienal de La Habana (desde 1984), Bienal de Cuenca (desde 1985), Bienal de Mercosur (desde 1997), Bienal de Lima (desde 1998), e incluso se ha planteado la creación de

⁴ Actualmente existen alrededor de treinta eventos internacionales organizados bajo la figura de salones (exposiciones competitivas) que adquieren el carácter de bienales, trienales (realizadas sistemáticamente cada dos o tres años, salvo Documenta, que se lleva a cabo cada cinco años). Llama la atención que alrededor de quince de estos nuevos eventos han sido fundados entre 1996 y 2007.

una Bienal de Caracas, que vendría a redimensionar la Bienal del Barro⁵, establecida en 1992 por el crítico de arte venezolano Roberto Guevara (1932-1998).

En las publicaciones derivadas de estos eventos —que agrupan a numerosos estudiosos, curadores, promotores y artistas— comúnmente se expresa el interés por ampliar las perspectivas de estudio del arte contemporáneo. Sin embargo, llama la atención que se sigue sosteniendo una división de los saberes que privilegian lo «artístico» desde una perspectiva autonómica y no se consideran muchas otras formas visuales asociadas a lo comunicacional, lo lúdico, lo político y lo cotidiano —como los *graffiti*, acciones corporales, intervenciones urbanas, entre otras expresiones que emergen sin plena conciencia «artística»—. El abordaje de estos planteamientos, también visuales, contribuiría a profundizar el conocimiento de la cultura latinoamericana en un amplio sentido y a comprender lo artístico desde una postura más integral, asumida también desde las propias prácticas de estos grupos sociales. Son escasos los ejemplos de este tipo que llegan a ser registrados y analizados por el campo artístico. La incorporación dentro del arte de algunas de estas actividades está asociada a figuras de cierto prestigio, como ha sucedido en Venezuela con los trabajos de calle liderados por el artista Juan Loyola (fig. 1), quien pintaba chatarra con los colores de la bandera nacional para denunciar el descuido del espacio público. Muchas personas continuaron este proyecto de Loyola, pero esas acciones luego no fueron analizadas ni interpretadas por el campo del arte, pues esos sujetos no fueron considerados

⁵ Este evento contó con tres ediciones: 1992, 1995 y 1998. En su última edición fue cambiado el nombre a Bienal del Barro de América Roberto Guevara, en homenaje a su fundador, fallecido en 1998.

«artistas» y, por lo tanto, no representaban los valores requeridos por el sistema artístico.



Fig. 1. Juan Loyola (Caracas, 1952-Catía La Mar, 1999), *Chatarra*, intervención Urbana, Caracas, 1982.

A este «delito de iniciados» —parafraseando a Baudrillard— se suma la creciente mirada productivista que recae sobre lo cultural. Por un lado se observa que las instituciones gubernamentales y los organismos intergubernamentales se esfuerzan por entender la idea de cultura⁶ desde una perspectiva

⁶ Por ejemplo, en la *Declaración Universal de la Unesco sobre la Diversidad Cultural* (2001) se elabora la siguiente definición: «... Reafirmando que la cultura debe ser considerada como el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias». Definición conforme a las conclusiones de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (Mondiacult, México, 1982), de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo (*Nuestra Diversidad Creativa*, 1995) y de la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo (Estocolmo, 1998). Cfr. http://www.unesco.org/culture/pluralism/diversity/html_sp/index_sp.shtml#top. Fecha de consulta: 7/3/2008.

antropológica, y cada vez es más común encontrar la defensa de los derechos culturales —tal como se enuncia en el Capítulo IV de la Constitución de Venezuela de 1999—. Sin embargo, de manera paralela también se produce una creciente tendencia a su privatización, que la asume como «producto». Esta situación la comenta Danilo Santos de Miranda, director del Departamento Regional del Servicio Social de Comercio (SESC) en el estado de São Paulo, en el prólogo del libro *Privatização da cultura*, de Chin-Tao Wu, cuando señala:

Por un lado, ampliamos la comprensión de la cultura y sus procesos; por otra parte, las nuevas configuraciones económicas de estos tiempos de globalización apuntan a desplazamientos en el capital simbólico, aliados a los flujos de información que recorren el globo, una dinámica que busca localizar culturas originarias en la calidad de los territorios remanentes para inversiones que puedan transformarlas en consumidoras potenciales del excedente de imágenes y artefactos generados y exportados por sociedades centrales y unificadas. La cultura, en la pluralidad que caracteriza las diferencias entre las sociedades del planeta, parece amenazada por la universalización que caracteriza al capitalismo del mundo contemporáneo⁷.

Se puede señalar también que existe poco interés por parte de los estudios asociados a las ciencias sociales sobre la significación social que puede representar el campo de las artes visuales, en tanto espacio de producción de sentido y relaciones de poder en las sociedades. Así las cosas, el

⁷ Danilo Santos de Miranda, «Apresentação», Chin-Tao Wu, *Privatização da cultura*, Boitempo Editorial, São Paulo, 2006, p. 13.

tema queda a merced de la disciplina especializada denominada historia del arte, la cual tampoco se ha preocupado por ampliar significativamente sus límites más allá del estudio formal de la producción artística y, en general, no ha habido interés por estudiar el campo en términos de producción de sentido y de poder.

Hans Robert Jauss, representante de la teoría de la recepción y crítico del esencialismo con sus separaciones dicotómicas, advierte que desde la instauración del modelo estético hegeliano, la historia del arte se ha ocupado de la función representativa del arte:

De las funciones entornales del arte solo se tuvo en cuenta la capacidad productiva de la experiencia estética; muy pocas veces la receptiva, y casi nunca la comunicativa. Desde el historicismo, la investigación científica del arte nos ha venido informando, incansablemente, de la tradición de las obras, sus interpretaciones, su génesis objetiva y subjetiva, hasta tal punto que hoy es más fácil reconstruir el lugar que ocupa una obra de arte en su época, o su originalidad respecto a fuentes y precedentes e, incluso, su función ideológica, que la experiencia de aquellos que —con una actividad productiva, receptiva y comunicativa— han desarrollado, *in actu*, la praxis histórica y social de las que las historias de la literatura y el arte solo nos han legado su resultado más concreto⁸.

En general, son pocos los esfuerzos en la producción del pensamiento latinoamericanista, incluido el escenario

⁸ Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Taurus Ediciones, Madrid, 1986 [1977], p. 12.

venezolano, por comprender que el campo del arte puede ser una forma de conocimiento asociada a las políticas de representación y que ofrece muchos elementos para el análisis de las dinámicas sociales. Entre los intelectuales que se han ocupado de esta materia en el contexto latinoamericano se encuentran Luis Camnitzer, Néstor García Canclini, Gerardo Mosquera, Mari Carmen Ramírez, Nelly Richard, Beatriz Sarlo y George Yúdice⁹, cuyas reflexiones, contextualizadas en el intercambio entre lo local y lo transnacional, serán tomadas en cuenta en este trabajo de investigación.

Aunque el distanciamiento de lo social resulte dominante como contenido en muchas de las prácticas de arte contemporáneo, es posible observar que dentro del propio campo se gestan tensiones discursivas muy poderosas que luchan por reorientar las líneas de producción, los modos de circulación y la recepción de las obras. Desde los años 70, en el ámbito latinoamericano existen muchos ejemplos de artistas que han asumido una postura «política» en relación con los propios mecanismos del arte, a las metáforas de lo latinoamericano en contraposición a los modelos hegemónicos, e incluso como denuncia; sobre todo respecto a los gobiernos dictatoriales que se sucedieron desde mediados del siglo XX en la región¹⁰. Por ello parece erróneo agrupar bajo la misma figura de «arte contemporáneo» a diferentes producciones artísticas, como

⁹ Cfr. Camnitzer, 1991, 1994; García Canclini, 1994, 1995, 1997 [1995], 1999, 2004; Mosquera, 1990, 1993, 1995a, 1995b, 1998a, 1998b, 1999; Ramírez, 1997, 1999; Richard, 1989, 2005; Sarlo, 1994, 1998; Yúdice, 2002.

¹⁰ Entre estos artistas debe mencionarse por lo menos a los argentinos León Ferrari y Víctor Grippo; los brasileños Hélio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meireles y Artur Barrio; los cubanos Juan Francisco Elso, José Bedia y Flavio Garcandía; los chilenos Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, Juan Dávila, Lotty Rosenfeld, Catalina Parra; el uruguayo Luis Camnitzer; y el venezolano Claudio Perna, entre otros.

si representaran un gran conjunto homogéneo que atiende los mismos problemas. En lugar de ello, resulta más razonable abordar cada una de estas prácticas desde sus propias particularidades de producción de sentido, más allá de sus características formales (meramente visuales), reconociendo sus relaciones de poder con el mercado, y sobre todo con su distancia o cercanía con la tradición valorativa representada por el sistema moderno del arte.

En las últimas décadas del siglo XX las obras de arte visuales han ido incorporando otras textualidades, en contraposición a los parámetros estrictamente perceptuales de las primeras vanguardias, tratando de superar su distanciamiento de lo social, para poder así aproximar el arte a la vida cotidiana. Sin embargo, la valoración de las obras sigue sujeta al canon modernista sustentado en el culto a la personalidad del artista y en el supuesto carácter universal de su lenguaje. Entre quienes han advertido esta situación se encuentra Andreas Huyssen, quien comenta que

...la pregunta es por qué, a pesar de la obvia heterogeneidad del proyecto modernista, un cierto abordaje universalizador de lo moderno ha dominado durante mucho tiempo la crítica de arte y la crítica literaria, y por qué aún hoy está lejos de haberse agotado su posición hegemónica en las instituciones culturales¹¹.

Los esfuerzos críticos realizados por muchos creadores han terminado institucionalizándose, fortaleciendo aún más

¹¹ Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006 [1986], p. 109.

la autonomía del campo y ampliando la brecha con la recepción social. Esta particular paradoja que experimenta la esfera de las artes visuales comprometidas con los cambios de su tiempo, responde a que las propuestas deben circular dentro de mecanismos de mercado cada vez más poderosos, los cuales afectan también a las instituciones museológicas, como los lugares supuestamente «naturales» de exhibición de estas producciones.

Si en Venezuela los museos de arte ejercen un rol de «autoridad» en relación a las transacciones de valor entre el mercado local y el mercado internacional, parece urgente entonces estudiar de manera crítica la labor museológica, teórica y práctica de los grandes museos nacionales a lo largo del siglo XX —Museo de Bellas Artes (inaugurado en 1938), Museo de Arte Contemporáneo (inaugurado en 1973) y Galería de Arte Nacional (inaugurada en 1976)— con el objetivo de evaluar su alcance en la emergencia, afirmación, reproducción o resistencia de / a modelos más integradores.

En general, el esfuerzo por ampliar el radio de acción del sistema del arte en Venezuela ha respondido más a iniciativas particulares que a políticas previamente definidas. Las experiencias artísticas ejercidas fuera de los marcos institucionales durante el siglo XX —como El Techo de la Ballena en los años 60 y el trabajo de algunos artistas conceptuales activos en los años 70, como Claudio Perna— abrieron camino para que en los años 80 se despertara el interés institucional por promover el llamado arte «no convencional», según se observó con la promoción del programa Acciones en la Plaza¹²,

¹² Este fue un evento organizado por Fundarte y con la iniciativa de algunos jóvenes artistas que querían estimular la difusión de acciones corporales, como Marco Antonio Etedgui y Pedro Terán.

por mencionar una de las experiencias más significativas en esta materia. Durante la década de los 90 fuimos testigos de esfuerzos curatoriales revisionistas que prometían una ampliación del campo y se presentaron las exposiciones Los 80. Panorama de las Artes Visuales en Venezuela (Galería de Arte Nacional, 1990), La década prodigiosa. El arte venezolano en los años 60 (Museo de Bellas Artes, 1995), y La invención de la continuidad (Galería de Arte Nacional, 1997). Sin embargo, se reforzó el modelo canónico que valora la obra de arte como objeto de contemplación, original, único y trascendente, producto del trabajo de un artista con trayectoria visible en el campo. El reconocimiento de los agentes más transgresores, activos desde mediados del siglo XX, ha sido *a posteriori* y en muchos casos sus propuestas no han pasado a formar parte de las colecciones institucionales. Esto lleva a pensar que se sigue privilegiando la obra como objeto coleccionable o «museable», capaz de ser fácilmente sometido a una puesta en escena frente al público. Por ejemplo, los documentos de las acciones corporales prácticamente no forman parte del acervo museístico y solo han sido apreciados por algunos coleccionistas privados que han reconocido su importancia como ejercicio crítico del propio sistema del arte.

En el estudio de los parámetros valorativos con los cuales se definen las colecciones de los grandes museos nacionales, es necesario abordar los conflictos entre la vigencia de los parámetros diferenciados y universalistas del arte y las concepciones productivistas sostenidas sobre la idea de la «cultura como un recurso»¹³. Ambos modelos se combinan paradójicamente en el diseño de políticas culturales.

¹³ George Yúdice, *El recurso de la cultura. Uso de la cultura en la era global*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2002.

Parece importante describir e interpretar esta contradictoria combinación de modelos —que en apariencia resultan diametralmente opuestos— como respuesta a esa creciente necesidad que se observa en la institucionalidad artística en nuestro país por estudiar sus propias condiciones de existencia desde una perspectiva más sociológica y menos sometida a las disciplinas propias del arte, cuya orientación apunta más al estudio formal de las producciones. Asimismo, la teoría de la producción de representaciones sociales, junto a los estudios sobre la cultura y el arte derivados de la antropología cultural y del campo de los estudios en cultura y poder¹⁴, van a contribuir a describir e interpretar los desplazamientos que han experimentado términos como «arte contemporáneo», «canon», «artista», «trascendencia», «universal», entre otras categorías que han adquirido condición valorativa dentro del campo del arte.

Este trabajo ha sido organizado en tres partes y siete capítulos.

La primera parte, titulada «Consideraciones teóricas», está constituida por tres capítulos:

El capítulo I, titulado «La producción de representaciones sociales asociadas a la idea de arte contemporáneo», revisa los aportes metodológicos de la teoría de las representaciones sociales al estudio del campo del arte como producción de sentido no exenta de tensiones de poder.

El capítulo II, titulado «El arte como construcción cultural. Reflexión teórica sobre la constitución del sistema moderno del arte», aborda de manera crítica los elementos

¹⁴ Daniel Mato, “Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder”, *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 7(3), Faces, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2000a, pp. 83-110.

constitutivos del sistema moderno con las categorías «arte» y «artista», para establecer diferencias con la noción de arte contemporáneo.

El capítulo III, titulado «La obra de arte más allá de la contemplación. Teoría y práctica», describe algunas nociones latinoamericanistas elaboradas desde los años 70 del siglo XX en el continente, relacionadas con la idea de arte contemporáneo, tanto en la crítica de arte como en las propias prácticas artísticas.

La segunda parte, titulada «Los grandes museos nacionales en la conformación del campo y el canon en Venezuela», está constituida por tres capítulos:

El capítulo IV, titulado «El Museo de Bellas Artes (MBA) y el arte contemporáneo en Venezuela», describe el rol del primer museo de arte fundado en Venezuela como catalizador de las tensiones que se gestan a lo largo del siglo XX entre la conformación del canon del arte contemporáneo y las prácticas artísticas emergentes.

El capítulo V, titulado «La Galería de Arte Nacional (GAN): un museo para el “arte contemporáneo” en “lo propio”», aborda el rol museológico en la conformación del canon del arte contemporáneo venezolano a partir de los criterios de lo «nacional».

El capítulo VI, titulado «El Museo de Arte Contemporáneo (MAC) y la noción de arte contemporáneo», revisa la relación entre la idea de arte contemporáneo y los criterios programáticos y de coleccionismo vigentes a lo largo de su trayectoria.

La tercera parte, titulada «Perspectivas e ideas para el debate», está constituida por un capítulo único, titulado «La mercantilización y la “autonomía” del arte», que plantea interrogantes sobre el debate acerca de la autonomía del arte y el rol del mercado en relación con la perspectiva crítica de algunas prácticas artísticas contemporáneas, así como su pertinencia social.

Primera parte

Consideraciones teóricas

Capítulo I

La producción de representaciones sociales asociadas a la idea de arte contemporáneo

LA INVESTIGACIÓN está orientada por un enfoque transdisciplinario que aspira ofrecer perspectivas más amplias de análisis sobre lo que comúnmente en nuestro país se entiende como «arte contemporáneo», una categoría que hasta ahora cuenta con pocos abordajes más allá de la tradición historiográfica del estudio del arte, sostenida sobre la herencia positivista con su concepción de la historia como una evolución progresiva.

Para efectos de este trabajo resulta provechoso asumir la perspectiva transdisciplinaria que ofrece la teoría de la producción de representaciones sociales, ya que brinda elementos interpretativos y de método para identificar y analizar los discursos y prácticas de los actores clave en la constitución del campo institucionalizado de las artes visuales contemporáneas en Venezuela durante el siglo XX. Este campo —constituido por instituciones museológicas, galerías, fundaciones, espacios emergentes, artistas, curadores, críticos de arte, historiadores de arte, profesores de arte, filósofos, funcionarios de las instituciones museísticas, patrocinantes, periodistas y público— se comporta como un sistema autónomo porque ha definido sus propias reglas de producción, circulación y consumo, las cuales delimitan, afirman y reproducen un lugar privilegiado dentro

del amplio campo de «lo cultural». Entre sus funciones se atribuye el derecho de emitir juicios valorativos sobre los bienes simbólicos con el fin de reconocer su «artisticidad», por medio de la aplicación de categorías diferenciadoras (como «arte contemporáneo», «arte moderno», «arte popular», «artesanía», «arte culto» y «arte ingenuo», entre las más conocidas).

Parece apropiado partir del concepto operativo de *representaciones sociales* empleado por Daniel Mato, porque amplía la perspectiva que este término adquirió en la psicología social crítica y en la llamada teoría socioconstruccionista. Mato sostiene:

He definido la idea de «representaciones sociales» —de manera operativa y sin pretensiones generalizadoras— como formulaciones sintéticas de sentido, descriptibles y diferenciables, producidas por actores sociales como formas de interpretación y simbolización de aspectos clave de la experiencia social. En tanto unidades de sentido, las representaciones sociales «organizan» la percepción e interpretación de la experiencia, del mismo modo en que lo hacen, por ejemplo, las categorías analíticas en las formulaciones teóricas —así, en mi concepción, las categorías analíticas constituyen un cierto tipo de «representaciones». Podemos pensar en las representaciones sociales como las palabras o imágenes «clave» dentro de los discursos de los actores sociales: son aquellas unidades que dentro de estos condensan sentido. De este modo, orientan y otorgan sentido a las prácticas sociales que esos actores desarrollan en relación con ellas, y son modificadas a través de tales prácticas¹.

¹ Daniel Mato, «Producción transnacional de representaciones sociales y cambio social en tiempos de globalización», en Daniel Mato (compilador),

Mato explica que su concepto de representaciones sociales es resultado de su propia práctica intelectual, aunque apunta que esta categoría ha sido ampliamente tratada por diversos teóricos, entre los cuales se distinguen Émile Durkheim (con su noción de representaciones colectivas), Serge Moscovici (representaciones sociales y teoría de la influencia minoritaria) y Pierre Bourdieu (teoría de los campos).

Serge Moscovici, representante de la Escuela Francesa de Psicología Social, ofrece los elementos esenciales de la teoría de las representaciones sociales, sosteniéndose básicamente en el sistema lógico del campo social o del sentido común, que permite entender la manera en que los sujetos construyen la realidad y, en este proceso, se definen a sí mismos por la interacción entre lo individual y lo colectivo. Es decir, la producción de sentido deriva de la interacción de aquellos elementos que conforman el pensamiento social: lo imaginario, lo simbólico y lo ilusorio. María Banchs sostiene que las representaciones se constituyen entonces «sobre la base de intercambios verbales y no verbales, de interacciones entre acciones, comportamientos y comunicaciones en el espacio público de vida de individuos con una pertenencia social específica»². El carácter procesual enfatizado aquí por Banchs resulta pertinente para efectos de esta investigación, pues permite observar el proceso de producción de las representaciones y no tanto el objeto, que ha sido la debilidad de la historia del arte:

Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2001, p. 133.

² María A. Banchs, «Jugando con las ideas en torno a las representaciones sociales desde Venezuela», *Fermentum*, N° 30, Mérida, enero-abril 2001, pp. 11-33.

En la teoría de las representaciones se acepta la existencia de una estructura cognitiva y de una estructura social. En la estructura cognitiva se retienen valores, ideas, normas, esquemas que constituyen una huella histórica, una memoria social. Negarle a las representaciones sociales la doble cara a la vez procesual y dinámica y portadora del sello cultural transgeneracional, es negarla como teoría. Es decir, las representaciones son, a la vez, figura y significado, procesos y estructuras. Son simultáneamente icónicas y simbólicas³.

Según Mireya Lozada, a partir de los planteamientos teóricos de Moscovici y de otros autores se constituyó lo que se podría denominar «una epistemología del sentido común, una psicología del conocimiento»⁴.

En Venezuela la teoría socioconstruccionista se fue constituyendo, en los años 90 del siglo XX, como una crítica a la teoría de las representaciones sociales —inspirándose en teorías posmodernas para asumir la realidad social como una construcción—, y entiende que las disciplinas que la estudian son construcciones discursivas. Sin embargo, la teoría de las representaciones sociales resulta más abarcadora, porque la tendencia socioconstruccionista no contempla la condición cognitiva como huella histórica. Según Banchs, los socioconstruccionistas manifiestan varias paradojas: en primer lugar, no toman en cuenta los contenidos mentales que implican lo simbólicamente constituido que permite la conformación de

³ *Ibidem*, p. 27.

⁴ Mireya Lozada, «Representaciones sociales: la construcción simbólica de la realidad», *Apuntes Filosóficos*, N° 17, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Filosofía, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2000, p. 120.

memoria social; el discurso queda entendido como realidad discursiva única que deja de lado la vivencia personal; no consideran los atributos de los objetos y, por ello, objetivizan el discurso; por último, enfatizan en el carácter autorreflexivo de los individuos

A diferencia de la teoría socioconstruccionista y la de Moscovici, Mato incorpora las categorías analíticas en las formulaciones teóricas como un tipo particular de representaciones sociales —ya sean verbales, visuales, auditivas, siempre y cuando sean descriptibles y diferenciables— y se centra en el análisis de las prácticas de los actores sociales. Las representaciones sociales influyen en las prácticas sociales, y a su vez inciden en las formas de interpretar⁵.

La teoría de las representaciones sociales nos permite comprender el carácter colectivo del imaginario y entender así que la realidad es una producción simbólica que se genera en la interacción entre el sujeto y el objeto. Esto quiere decir que ambos se constituyen de manera recíproca. Por ello, las representaciones sociales se abordan: «A través de un indisoluble y doble aspecto de la actividad mental: como producto constituido y como proceso constituyente»⁶.

También Mato ha aportado a esta teoría la idea dinámica de «producción» como «proceso» que implica una acción de los sujetos. Esta perspectiva se sostiene sobre la necesidad de observar los aspectos culturales de los procesos sociales, porque ofrecen perspectivas de análisis más integradoras y, por ello, «una *perspectiva político-cultural*

⁵ Estas formas se relacionan con conceptos acuñados desde otras disciplinas —como la noción de «visión de mundo» de Lucien Goldmann o la de *habitus* de Pierre Bourdieu— que también describen la influencia que ejercen ciertos conocimientos sobre las «maneras de actuar».

⁶ Mireya Lozada, ob. cit, p. 122.

lleva a examinar de manera combinada los aspectos culturales (simbólico-sociales, o de significación, o de sentido) y los aspectos políticos (o de relaciones de poder) de los procesos sociales estudiados»⁷.

La teoría de la producción de representaciones sociales se relaciona con la definición de *cultura* de García Canclini, quien la entiende como procesos simbólicos donde los sujetos actúan de manera activa, superando las visiones propias de algunas corrientes tradicionales de la antropología que la consideraban como todo lo hecho por el hombre, en oposición a la idea de naturaleza. Más que objetos, para García Canclini la cultura representa la «producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social»⁸. Esta condición de *proceso* es lo que permite entender que los sujetos también reproducen en su interioridad el orden social por medio de diferentes mecanismos —como esquemas de percepción y sistemas de hábitos—, y no solamente a través de una mera objetividad dada por la supuesta asimilación de un sistema fijo de ideas e imágenes.

Para Roger Chartier, las representaciones, en su condición de movilidad, son los límites de las posibilidades del pensamiento; y son modeladas por una serie de prácticas, entre ellas los textos impresos y las prácticas editoriales, las convenciones rituales (religiosas, políticas, festivas, privadas, etc.),

⁷ Daniel Mato, «Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización: Lineamientos generales y categorías clave de mi línea de investigación», en Marisa Vorraber Costa, María Isabel Bujes (orgs.), *Caminhos Investigativos III*, Dp&A, Río de Janeiro, 2005, pp. 1-2.

⁸ Néstor García Canclini, *Ideología, cultura y poder. Cursos y conferencias. Segunda época*, Secretaría de Extensión Universitaria, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1997 [1995], p. 60.

el respeto o transgresión de convenciones que reglamentan conductas ordinarias, y por las relaciones recíprocas (violentas o serenas) que unen a los individuos. A estos ejemplos se debe añadir el caso de las obras de arte, si estas se consideran como discursividades capaces de ser interpretadas históricamente, así como de ser incorporadas en nuevas prácticas, sean estas expositivas y/o de «lectura» y reinterpretación, e incluso de resignificación por vía de «reproducciones», más que como objetos estáticos. Para Chartier:

Las obras, en efecto, no tienen un sentido estable, universal, fijo [...] Cierto, los creadores, o las autoridades, o los «clérigos», aspiran siempre a fijar el sentido y articular la interpretación correcta que deberá constreñir la lectura (o la mirada). Pero siempre, también, la recepción inventa, desplaza, distorsiona. Producidas en una esfera específica, el campo artístico e intelectual, que tiene sus reglas, sus convenciones, sus jerarquías, las obras se escapan y toman densidad peregrinando, a veces en períodos de larga duración, a través del mundo social. Descifradas a partir de los esquemas mentales y afectivos que constituyen la «cultura» propia (en el sentido antropológico) de las comunidades que las reciben, las obras se tornan, en reciprocidad, una fuente preciosa para reflexionar sobre lo esencial: a saber, la construcción del lazo social, la conciencia de la subjetividad, la relación con lo sagrado⁹.

La teoría de la producción de representaciones sociales también se ha visto enriquecida con los aportes sociológicos

⁹ Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Editorial Gedisa, Barcelona (España), 1992, p. XI.

de Bourdieu a través de conceptos tales como «campo cultural», *habitus* y «capital simbólico».

Para comprender la esfera de lo cultural como parte de lo social, y poder definir el arte contemporáneo como un «campo de tensiones», resulta apropiado recurrir a la imagen dinámica que ofrece Bourdieu cuando describe el campo cultural

como un campo de fuerzas, cuya necesidad se impone a los agentes que se han adentrado en él, y como un campo de luchas dentro del cual los agentes se enfrentan, con medios y fines diferenciados según su posición en la estructura en el campo de fuerzas, contribuyendo de este modo a conservar o a transformar su estructura¹⁰.

A diferencia de la tradición estructuralista, que concibe formas inmutables, sin «sujeto estructurante»¹¹, como si estuviesen determinadas por una realidad atemporal, este autor considera los procesos históricos como desencadenantes clave de la configuración de lo social.

Según Bourdieu, aunque los campos tienen sus propias particularidades, existen comportamientos comunes que permiten establecer una teoría general, ya que en cualquier campo se presenta una lucha entre quienes ocupan posiciones dominantes y aquellos que recién ingresan o intentan hacerlo.

En su libro *Campo del poder y campo intelectual*, Bourdieu plantea que

el *campo intelectual*, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza; esto es, los agentes

¹⁰ Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1999 [1997], p. 49.

¹¹ *Ibidem*, p. 55.

o los sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo¹².

Bourdieu señala que, en el gran espacio del campo intelectual, no todos los agentes tienen el mismo *peso funcional* —o poder específico—, según su relación frente al gran sistema o conjunto. Existen diversas instancias, entre las cuales juegan especial papel las variadas formas que integran el sistema de enseñanza (que pueden tener mayor o menor participación en la influencia ejercida sobre el público, por su mayor o menor reconocimiento).

Bourdieu asume que el campo intelectual tiene sus propias leyes, como un sistema de referencias comunes pero sujetas a cambios, según las relaciones de poder que entran en juego. Para efectos de esta investigación, ajustada al período en que aparece y se consolida el término «arte contemporáneo» y su respectivo canon en el escenario venezolano, el concepto de «campo intelectual» permite describir los factores hegemónicos y los cambios que generan los agentes que ejercen presión hacia el interior del sistema, como algunos artistas y críticos de arte que representan fuerzas conservadoras o innovadoras, ya sea para estimular cambios hacia dentro o hacia fuera del sistema. En su libro *Las reglas del arte*, Bourdieu aclara que esta acción, como proceso, es la que finalmente constituye el campo:

¹² Pierre Bourdieu, «Campo intelectual y proyecto creador», *Campo de poder y campo intelectual*, Folios Ediciones, Tucumán, 1983, p. 135 (1ª edición en francés 1971).

No basta con decir que la historia del campo es la lucha por el monopolio de la imposición de las categorías de percepción y valoración legítimas; la propia *lucha* es lo que hace la historia del campo; a través de la lucha se temporaliza. [...] *Hacer época* significa indisolublemente *hacer existir una nueva posición* más allá de las posiciones establecidas, por *delante* de estas posiciones, *en vanguardia*, e, introduciendo la diferencia, producir el tiempo¹³.

A partir del Renacimiento, el campo intelectual históricamente ha adquirido una cierta autonomía frente a otras dimensiones de la vida social y económica, consolidándose en el siglo XVIII. En este proceso, las llamadas *obras de arte* pasaron a ser concebidas como productos consumidos por una élite capaz de aceptar el cambio del rol social de los artistas, quienes a su vez anteponen su particular visión del mundo por sobre los intereses del público, representado anteriormente por el patrono que encargaba el trabajo artístico. Con la instauración de esta supuesta «autonomía» el artista requería del reconocimiento social de orden público; es así como «la sociedad interviene, en el centro mismo del hecho creador, invistiendo al artista de sus exigencias o sus rechazos, de sus esperanzas o su indiferencia»¹⁴.

Bourdieu asume que la obra de arte se define socialmente —por el éxito o el fracaso— y está expuesta a una serie de tensiones que oscilan entre responder a las exigencias del público o ceder a las exigencias particulares del artista —como proyecto creador—. Este sociólogo aclara que la más «pura» intención artística no escapa de sus vínculos con el espacio

¹³ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1995 [1992], p. 237.

¹⁴ Pierre Bourdieu, «Campo intelectual y proyecto creador», ob. cit., 1983, p. 145.

social, más cuando «la relación que el creador mantiene con su creación es siempre ambigua y a veces contradictoria»¹⁵. Siempre está en juego el proceso de recepción de la obra —ya sea por aceptación, rechazo o indiferencia—, además de los contenidos que ella presenta en sí, de manera tangible y a veces independiente de la intencionalidad de su autor. El proyecto creador está entonces relacionado con diversas fuerzas que influyen en su fisonomía.

En los procesos de intervención en el campo se pueden reconocer tres esferas diferenciables: la esfera de la legitimidad, conformada por las universidades, las academias y los museos, instituciones que validan las disciplinas más tradicionales: música, escultura, pintura, literatura y teatro; la esfera de lo legítimable, constituida por críticos y clubes, quienes intentan validar disciplinas menos tradicionales: cine, fotografía y jazz; y por último la correspondiente a lo arbitrario, integrada por instancias que están subordinadas a la esfera de la legitimidad, y que abarcan disciplinas relacionadas con la condición de uso, como vestido, cosméticos, decoración, muebles, cocina, y otras elecciones estéticas (en el orden de los espectáculos variados). Dentro de esta pluralidad de instancias sociales existen algunas que tienen mayor poder para imponer sus patrones de valor a sectores sociales muy amplios y acceder a una legitimidad cultural —de lo que transmiten o favorecen—. Bourdieu advierte que

la estructura del campo intelectual mantiene una relación de interdependencia con una de las estructuras fundamentales del campo cultural, la de las obras culturales, jerarquizadas según su grado de legitimidad”¹⁶.

¹⁵ *Ibidem*, p. 148.

¹⁶ Pierre Bourdieu, «Campo intelectual y proyecto creador», en *ob. cit.*, 1983, p. 163.

Los criterios de valoración responden a normas «objetivas» que conllevan un comportamiento casi ritual. La conducta de cada sujeto inmerso en el medio cultural va a depender entonces de su posición privilegiada y jerarquizada en el campo intelectual. Esta situación es consecuencia de esa relativa autonomía que ha asumido el campo intelectual frente al campo social.

Las nociones de *campo social* y *campo intelectual* como espacios móviles, expuestos a fuerzas de muy diversa índole, se complementan con la activación del concepto de *habitus* que Bourdieu define en su libro *Sociología y cultura* como «el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera»¹⁷. Reconocer el *habitus*, que puede ser desde un oficio hasta un conjunto de creencias, es importante para estudiar las prácticas culturales como configuradoras de representaciones sociales que pueden actuar de manera encadenada por efecto de una tradición connotativa que se reproduce.

Según Adrián Scribano¹⁸, la condición de clase de los agentes es activa porque se crea en diálogo con otros sujetos, estimulando la existencia de disposiciones e intereses comunes —según la noción de *habitus* de Bourdieu— y colocándose en posiciones particulares dentro del sistema. Esto contribuye a comprender las jerarquizaciones que se producen dentro del campo del arte, con sus agentes especializados que promueven determinadas perspectivas. La condición de clase es construida en gran parte por la historia particular de los individuos, en la cual juegan roles importantes los capitales

¹⁷ Pierre Bourdieu, *¿Qué significa hablar?*, ob. cit., p. 136.

¹⁸ Adrián Scribano, *Epistemología y teoría: Un estudio sobre Bourdieu, Giddens y Habermas*, Universidad Nacional de Catamarca, Argentina, 1999, pp. 66-78.

simbólico, cultural, social y económico. Esta explicación permite comprender que esa condición de clase puede ser asociada a la producción de representaciones sociales relativas a la asimilación o resistencia de determinados modelos artísticos.

El conocimiento necesario para disfrutar de las obras de arte requiere de un andamiaje conceptual que se logra por medio de una educación adecuada —de un «capital simbólico», según Bourdieu— que exige una considerable inversión económica. Sobre esto, García Canclini, retomando a Bourdieu, aclara que dentro del propio campo artístico, instituciones como los museos han tratado de superar esta brecha por medio de una concepción democrática de la cultura que ha promovido mecanismos educativos muy variados. Desde mediados del siglo XX es posible observar que se han aplicado variadas estrategias museológicas con el fin de llevar el conocimiento sobre el arte a amplios grupos de la población. Sin embargo, se ha seguido aplicando una visión canónica que favorece un capital simbólico creado y fortalecido por grupos privilegiados, y que se ha considerado como «universal», sobre una supuesta creencia «común» de que forma parte de todos. Se naturaliza así un saber hegemónico como patrimonio supuestamente colectivo. García Canclini aclara:

No basta que los museos sean gratuitos y las escuelas se propongan transmitir a cada nueva generación la cultura heredada. Solo accederán a ese capital artístico o científico quienes cuenten con los medios, económicos y simbólicos, para hacerlo suyo¹⁹.

¹⁹ Néstor García Canclini, «Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu», en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, Editorial Grijalbo, México, 1990 [1984], p. 24.

Bourdieu advierte que la sociología debe tratar de superar la oposición entre una estética interna —que concibe a la obra como un universo cerrado y válido por sí mismo— y una estética externa —que intenta relacionar la obra con las condiciones sociales y económicas—, para volcarse al estudio del campo intelectual como un sistema complejo donde intervienen tanto lo individual como lo colectivo. Esta perspectiva permite comprender que el campo del arte actúa sobre el campo social más allá de los límites de las obras como objetos estéticos a contemplar, contribuyendo a sostener sistemas valorativos en un amplio alcance.

El campo artístico, entendido entonces como un espacio de tensiones en el cual se observan lugares privilegiados, se caracteriza por el hecho de seleccionar las producciones que ingresan a su territorio. Entre sus funciones, él se atribuye el derecho de emitir juicios valorativos sobre los bienes simbólicos, con el fin de reconocer su «artisticidad» por medio de la aplicación de categorías diferenciadoras, entre las que se ubica la noción de «arte contemporáneo». El conjunto de estas «reglas», producidas por los agentes hegemónicos (las instituciones con sus individualidades representativas), es reproducido, en mayor o menor medida, por todos los agentes del sistema y conforma un canon articulado a los modelos privilegiados por el mercado transnacional de prácticas artísticas.

LOS ACTORES SOCIALES Y LA PRODUCCIÓN DE REPRESENTACIONES SOCIALES

El campo cultural está expuesto a las tensiones que ejercen los actores sociales desde sus diversos roles —individuales o colectivos y a la vez como instituciones o sujetos

activos dentro de una institución o fuera de ella—, en una constante lucha por el sentido. Ellos producen y circulan representaciones específicas en sus respectivos campos, y en diferentes niveles de intensidad (o poder), tal como han descrito Foucault (en relación a la locura y la prisión), Bourdieu (sobre la economía de los intercambios simbólicos) y Mato (acerca de las negociaciones entre actores locales y transnacionales).

Las relaciones entre «poder» y «verdad» que atraviesan el orden social constituyen un campo de batalla entre las representaciones sociales activadas por quienes aspiran a conservar un orden y aquellos que desean modificarlo. Para Foucault:

No hay ejercicio de poder posible sin una cierta economía de los discursos de verdad que funcionen en, y a partir de esta pareja. Estamos sometidos a la producción de la verdad desde el poder y no podemos ejercitar el poder más que a través de la producción de la verdad²⁰.

Los *discursos de verdad* aseguran la existencia del poder, pues este no puede ejercerse sin una narrativa que lo instrumente. El poder se sostiene en una serie de mecanismos que actúan sobre las aspiraciones de los sujetos, los cuales pueden formar parte del Estado o existir fuera de él, en la vida cotidiana, como en los sometimientos y sujeciones que funcionan dentro del cuerpo social. La fortaleza del poder radica en que actúa sobre los sujetos, estimulando el deseo y el saber. El poder circula y forma redes. Funciona allí donde se producen diversas acciones de desplazamiento y modificaciones que van ajustándose a mecanismos de poder más

²⁰ Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Las Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1992 [1978], p. 140.

generales, entre los cuales se ubican los aparatos disciplina-
rios, cuyo mayor objetivo es canalizar el deseo hacia un fin
productivo previamente definido. Para Foucault:

Son los instrumentos de exclusión, los aparatos de vigilancia, la
medicalización de la sexualidad, de la locura, de la delincuencia,
toda esta microfísica del poder, la que ha tenido, a partir de
un determinado momento, un interés para la burguesía²¹.

Estos aparatos que conforman la microfísica del poder han de-
mostrado su utilidad económica y política en sus efectivas aplica-
ciones, controlando lo «anormal» y lo «nocivo» para la sociedad.

Desde la perspectiva de las «formaciones discursivas»²²,
en las sociedades modernas el derecho ha cumplido una función
controladora, desplazando la figura de la soberanía por el poder
disciplinario. Foucault señala que este nuevo poder es hetero-
géneo y ha mantenido activa la teoría de la soberanía, porque
permite ocultar los mecanismos de dominación bajo la supuesta
existencia de una soberanía colectiva. «Un derecho de soberanía
y una mecánica de la disciplina; entre estos dos límites, creo, se
juega el ejercicio del poder»²³. Ambas dimensiones se relacionan,
pero a la vez son heterogéneas, y cada una tiene sus particulari-
dades. Por ejemplo, las disciplinas no se rigen por el discurso
de la ley, aunque presentan el discurso de la regla del saber.

²¹ *Ibidem*, p. 146.

²² Una formación discursiva, como el discurso sobre la locura, depende de un campo de posibilidades estratégicas que permite la aparición de un objeto de discurso y, a la vez, describe otros objetos que no le pertenecen. Se constituye un referente y unas reglas que son definidas por un dispositivo disciplinario que implica una red de discursos, disposiciones, instituciones, reglamentos, leyes, enunciados científicos, proposiciones filosóficas y morales. Cfr. Foucault, 1997 [1970], pp. 65-81.

²³ Michel Foucault, ob. cit., 1992, p. 150.

Foucault recuerda que en el siglo XIX la medicina comenzó a ocuparse de definir lo «normal» de lo «desviado» y, a la vez, surgió un campo especializado para el arte, luego de crearse la escisión entre el llamado «arte culto» y la artesanía. En esta delimitación de los saberes la *Enciclopedia* jugó un rol crucial, porque estimuló una homogeneización de los saberes:

[fue] una operación a la vez política y económica de homogeneización de los saberes tecnológicos. [...] La existencia, la creación o el desarrollo de escuelas superiores, como la de minas o la de caminos, canales, puertos, etcétera, permitieron establecer niveles, cortes, estratos a la vez cualitativos y cuantitativos entre los diferentes saberes, lo que posibilitó su jerarquización²⁴.

Las cuatro operaciones que han actuado en la conformación del poder disciplinario, según Foucault, han sido: selección, normalización, jerarquización y centralización, y fueron básicas en la emergencia de las ideas —o representaciones sociales— de «la ciencia» y de la «universidad», como «dominio general, como policía disciplinaria de los saberes»²⁵.

La reflexión de Foucault sobre la regularidad de las formaciones discursivas ayuda a comprender la emergencia del sistema moderno del arte y de la figura del museo como institución que controla el saber sobre las prácticas artísticas:

La disciplina, la disciplinarización interna de los saberes que se produce en el siglo XVIII va a sustituir esa ortodoxia —que recaía sobre los enunciados mismos y seleccionaba

²⁴ Michel Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, México, 2000 [1976], p. 169.

²⁵ *Ibidem*, p. 170.

los que eran conformes y los que no lo eran, los aceptables y los inaceptables— por otra cosa: un control que no se ejerce sobre el contenido de los enunciados, su conformidad o no a cierta verdad, sino sobre la regularidad de las enunciaciones²⁶.

Aunque esta transformación otorga libertad a los contenidos de los enunciados, se impone un control más amplio en el «nivel de los procedimientos de la enunciación», que podríamos asumir como el campo de la producción de representaciones sociales, con cuyos protocolos previamente constituidos se vinculan los actores sociales, generalmente desde una postura de negociación, más allá de la relación dicotómica entre afirmación o rechazo.

En su libro *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Bourdieu aclara que en las relaciones de comunicación entre los sujetos se activa una «economía de los intercambios simbólicos»²⁷. Es decir, en todo acto de comunicación se produce siempre un intercambio entre aquello que se quiere proponer y «los productos simultáneamente propuestos en un determinado espacio social»²⁸. La efectividad de este intercambio depende del lugar de poder (y de conocimiento) que ocupan los actores sociales en relación con ese espacio previamente instituido, pues hay una correspondencia entre los campos sociales y los campos especializados que facilita la interpretación. Para Bourdieu, «en la lengua, es decir, en los límites de la gramaticalidad, se puede enunciar todo»²⁹. Aquello que se sitúa «fuera» tiene que agenciarse mecanismos de

²⁶ *Ibidem*, p. 171.

²⁷ Pierre Bourdieu, *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Ediciones Akal, Madrid, 1999 [1995], p. 11.

²⁸ *Ibidem*, p. 12.

²⁹ *Ibidem*, p. 15.

negociación para alcanzar visibilidad. Para Bourdieu la lengua, el dialecto o el acento producen *representaciones mentales*³⁰.

Rasgos semejantes a los descritos por Bourdieu acerca de las representaciones mentales son atribuidos por Mato a las representaciones sociales, quien advierte que estas estimulan relaciones de percepción, apreciación, conocimiento o reconocimiento que se someten a negociaciones de poder. Según este autor, las representaciones sociales inciden en las prácticas de los actores sociales y, a su vez, influyen «*en las maneras de interpretar la experiencia*, es decir, inciden en las representaciones»³¹, lo cual apunta a la constante tensión del campo social. Las representaciones sociales pueden adquirir numerosas formas, aunque siempre son «analíticamente diferenciables y descriptibles»³², y pueden también estimular transformaciones en las propias representaciones en juego, como las ideas de «artista», «[artista] consagrado», «[artista] representativo», «maestro» y «joven artista», a partir de esa lucha por el sentido experimentada por los actores sociales.

ALGUNOS EJEMPLOS DE PRODUCCIÓN
DE REPRESENTACIONES SOCIALES
SIGNIFICATIVAS PARA ESTA INVESTIGACIÓN

Desde el punto de vista de las representaciones sociales, la capacidad de los sujetos para apreciar las obras de arte está

³⁰ *Ibidem*, p. 87.

³¹ Daniel Mato, «Producción transnacional de representaciones sociales y cambio social en tiempos de globalización», en Daniel Mato (compilador): *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2001, p. 134.

³² *Ibidem*, p. 133.

asociada a la noción de «capital cultural nacional» acuñada por Bourdieu³³, la cual se visibiliza en la experiencia museológica, pero a partir de un capital simbólico previamente adquirido y reforzado por el ámbito familiar y la educación formal.

Como una manera de corroborar su tesis sobre el condicionamiento cultural de la disposición estética, Bourdieu dirigió entre 1964 y 1965 un trabajo de campo en diferentes museos de arte europeos para analizar el comportamiento del público. Para este estudio comparativo de encuestas, realizado en equipo con el apoyo del Centro de Sociología Europea, se seleccionaron veintidós museos franceses de un número de ciento veintitrés, de acuerdo con la determinación de características básicas como tipo de colección, facilidad de acceso del público y su atractivo turístico en relación a las opiniones del público. A esto se sumaron museos de España (4), Grecia (4), Holanda (4) y Polonia (5). Además de describir el tipo de público de acuerdo con su condición sociocultural (tipo de enseñanza y extracción social), se midieron las preferencias artísticas, tanto en lo relativo al conocimiento de artistas específicos como de otras instituciones similares.

Se concluyó que la mayor asistencia a los museos correspondía a las clases «cultas» (por lo menos 55 % de los asistentes contaba con bachillerato) y, en general, el público era relativamente joven: «los visitantes que recibieron una educación secundaria o superior alcanza el 89 % en Grecia, el 78 % en Francia, el 63,3 % en Holanda frente a tan solo el 60% en Polonia»³⁴.

Sobre la frecuentación de los públicos locales, el estudio arrojó que en Polonia, Holanda y Francia la afluencia

³³ Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Paidós, Buenos Aires, 2004 [1969], pp. 70-71.

³⁴ *Ibidem*, p. 61.

era mayor que en Grecia, donde las tasas de escolarización eran menores. También se observó que en Polonia, cuyo porcentaje de asistencia resultó mayor que en Francia, esta tendencia estaba estrechamente relacionada con la labor educativa sobre la significación social de los museos, pues la población estudiantil era mayor y el público adulto era menor, en comparación con los demás países encuestados, lo cual quedó expresado en la: «elevada tasa de visitantes que deben su primera visita a la acción de la escuela»³⁵.

Sobre las motivaciones que llevan al público en general a visitar los museos, Bourdieu plantea que la enseñanza escolarizada es reforzada por el «capital cultural nacional» generado en el entorno familiar, en el cual la idea de «tradición» es clave:

Habida cuenta de la participación que puede adquirir la familia en la transmisión de la cultura artística, se comprende que la práctica cultural y, todavía más, la competencia artística y las actitudes con respecto a las obras culturales se encuentren estrechamente vinculadas con el capital cultural nacional: toda la tradición cultural de los países de antigua tradición se expresa, en efecto, mediante una relación tradicional con la cultura que solo puede constituirse en su modalidad propia, con la complicidad de las instituciones encargadas de organizar el culto a la cultura, en caso de que el principio de la devoción cultural haya sido inculcado, desde la primera infancia, por los estímulos y las sanciones de la tradición familiar³⁶.

³⁵ *Ibidem*, p. 68.

³⁶ *Ibidem*, p. 71.

Por ejemplo, las primeras visitas de las personas a los museos eran estimuladas por el núcleo familiar (en Holanda, en primer lugar, y luego en Francia). Esta situación no es ajena a la tradición artística del arte occidental, si se toma en cuenta el rol significativo que han tenido ambos países en la llamada historia del arte, desde antes del Renacimiento hasta el arte moderno y contemporáneo.

En este estudio liderado por Bourdieu se observa que los sujetos asumen diferentes relaciones con el patrimonio exhibido en los museos de arte, de acuerdo con ese capital simbólico adquirido. Las diferencias estilísticas en la pintura, por ejemplo, son susceptibles de ser apreciadas solamente cuando se tiene un amplio conocimiento sobre los tratamientos de la materia pictórica. Esto lleva a Bourdieu a reconocer que

El código artístico como sistema de los principios de división posibles en clases complementarias del universo de las representaciones ofrecidas por una sociedad determinada, en un momento dado, posee el carácter de una institución social³⁷.

Este sistema de percepción, que es producido históricamente y expuesto a cambios, no depende de voluntades individuales sino de acuerdos sociales: «Cada época organiza el conjunto de las representaciones artísticas según un sistema institucional de clasificación que le es propio»³⁸, que en el caso del arte occidental tiene como referentes su propia historia del arte, con sus clasificaciones y jerarquizaciones, o su propio «archivo»³⁹, en términos foucaultianos. Bourdieu

³⁷ *Ibidem*, p. 81.

³⁸ *Ibidem*, p. 81.

³⁹ El archivo y el *a priori* histórico constituyen una positividad relacionada con la condición de realidad de los enunciados y de las formaciones

también aclara que la interpretación de una obra de arte depende de dos decodificaciones:

[...] la legibilidad de una obra de arte para un individuo particular está en función de *la desviación entre el nivel de emisión*, definido como el grado de complejidad y sutilidad intrínsecas del código exigido por la obra, y el *nivel de recepción*, definido como el grado en que el individuo domina el código social, que puede ser más o menos adecuado al código exigido por la obra. Cuando el código de la obra excede en finura y complejidad al código del espectador, este no consigue ya dominar un mensaje que le parece desprovisto de toda necesidad⁴⁰.

De acuerdo con la relación que establecen las prácticas artísticas con la tradición precedente, se pueden describir momentos clásicos —de perfección de determinados códigos— o momentos rupturales, donde se inventan otros nuevos. Aunque las propuestas rupturales, por su condición de rechazo a la tradición no exigen claves previas de lectura, paradójicamente son apreciadas mejor por los sujetos que poseen mayor capital simbólico, pues se manifiestan más dispuestos al cambio. En resumen, todo bien cultural es susceptible de ser interpretado en diferentes niveles, desde la expresividad fenoménica (o perceptual), hasta una integrada (perceptual, icónica y social).

En este estudio Bourdieu también observó que la actitud más sacralizante con relación al museo provenía de los

discursivas. El *a priori* histórico actúa como una historia ya dada, como «el conjunto de reglas que caracterizan una práctica discursiva» (Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Siglo XXI Editores, México, 1997 [1970], p. 217), y el archivo representa el volumen o sistema de esos enunciados, es «la ley de lo que puede ser dicho» (*Ibidem*, p. 219).

⁴⁰ Pierre Bourdieu, Alain Darbel, ob. cit., p. 83.

sujetos de extracción popular; en cambio, los que poseían mayor conocimiento manifestaban un comportamiento más relajado. Asimismo, los sujetos con menos instrucción reclamaban de los museos mayor nivel de información, pero los instruidos abogaban por espacios menos intervenidos y menos bulliciosos. En resumen, quienes manifestaron mayor receptividad ante la actividad museística fueron aquellos que poseían el capital simbólico para hacer legible las obras de arte.

Como conclusión de este estudio, Bourdieu reconoce que el museo cumple la función de legitimar la cultura de la tradición occidental, y en esta labor se sigue sosteniendo la idea de que el «amor al arte» es un don «natural», porque se evita dejar en evidencia la conformación de esa herencia cultural como una imposición. Los museos se presentan como instituciones supuestamente democratizadoras del conocimiento, enmascarando su morfología como lugar de afirmación para unos y de exclusión para otros:

Así, la sacralización de la cultura y el arte, esa «moneda del absoluto» que adora una sociedad esclavizada al absoluto de la moneda, cumple una función vital al contribuir a la consagración del orden social: para que los hombres cultos puedan creer en la barbarie y persuadir a sus bárbaros, desde el interior, de su propia barbarie, es necesario y suficiente con que logren disimularse y disimular las condiciones sociales que hacen posible no solo la cultura como segunda naturaleza, en que la sociedad reconoce la excelencia humana y que se vive como privilegio de nacimiento, sino también la dominación legitimada (o, si se quiere, la legitimidad) de una definición particular de la cultura⁴¹.

⁴¹ *Ibidem*, p. 175.

El estudio de los museos realizado por Bourdieu revela que estos actúan como mecanismos disciplinarios, de registro y archivo de una memoria seleccionada. Igualmente, Michel Foucault ha tomado en cuenta esta condición de los museos y las bibliotecas, como mecanismos capaces de ofrecer la idea de «eternización» de lo cultural:

[...] la idea de acumular todo, la idea de constituir una especie de archivo general, la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que esté fuera del tiempo, e inaccesible a su mordida, el proyecto de organizar así una suerte de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inamovible... todo esto pertenece a nuestra modernidad. El museo y la biblioteca son heterotopías propias de la cultura occidental del siglo XIX⁴².

Para Mato, de manera similar a Bourdieu, el estudio de los fenómenos sociales debe concentrarse justamente en las representaciones que producen los actores sociales desde las diversas posiciones que ocupan en el escenario social, pues son estas las que activan la lucha por el sentido. Sobre la idea de «tradición» y sus diferentes interpretaciones, el estudio de Mato sobre el programa Cultura y Desarrollo del Festival of American Folklife de la Smithsonian Institution, realizado en 1994, ofrece significativos aportes, pues revela las complejas transacciones

⁴² Michel Foucault, 1984 [1967]. «Des espaces autres», en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre (Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, traducida por Pablo Blitsstein y Tadeo Lima). Reproducida en: Hatun Llqta Urbano Perú: <http://www.urbanoperu.com/Documentos/Filosofia/Foucault-De-los-espacios-otros>. Fecha de consulta: 5/3/2008.

simbólicas que experimentan las representaciones sociales de las ideas de «culturas étnicas» entre los actores globales y los locales. Mato aclara que

en estos «tiempos de globalización» las representaciones sociales de identidades y diferencias étnicas y raciales, así como ideas de «cultura y desarrollo» y otras semejantes, son producidas en el marco de procesos sociales transnacionales que involucran tanto a actores (que por ahora podemos convenir en llamar) «locales», como a actores (que por ahora podemos convenir en llamar) «transnacionales», en relaciones multidimensionales; es decir, relaciones que involucran a la vez dimensiones culturales, económicas y políticas⁴³.

Las categorías organizativas y su distribución espacial, diseñadas por los organizadores del Festival, obedecieron a las características con que se identifica la «cultura popular». Ejemplo de esto son los hábitos relativos a su relación instrumental con la naturaleza —agricultura, comunicaciones y mapeo— y sus productos simbólicos mercadeables —artesánías, danzas y ceremonias—, dejando de lado las propias representaciones que estos grupos pueden querer hacer de sí mismos. Con esta estrategia discursiva se reproducen las representaciones sociales tradicionales de la llamada «cultura popular», como una cultura «fallida» o «menor» en relación a los valores de la llamada cultura occidental. Se continúa

⁴³ Daniel Mato, «Actores sociales transnacionales, organizaciones indígenas, antropólogos y otros profesionales en la producción de representaciones de “cultura y desarrollo”», en Daniel Mato (coord.), *Políticas de identidades y diferencias sociales en tiempos de globalización*, FACES-Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2003a, p 332.

reproduciendo la figura del «salvaje»⁴⁴ como «el hombre del intercambio», que Foucault localiza como una figura del pensamiento jurídico del siglo XVIII y de la antropología de los siglos XIX y XX: «Desde el siglo XVIII, el salvaje es el sujeto del intercambio elemental»⁴⁵.

Esta idea de los indígenas como los «hombres de los intercambios» se percibió en la organización del festival estudiado por Mato, la cual, desde sus inicios, ha sido llevada a cabo por agentes globales bajo esquemas previamente concebidos. La Inter American Foundation (IAF), como institución coorganizadora, hizo una preselección de las agrupaciones invitadas y por ello la antropóloga de la Smithsonian, en su condición de coordinadora, contó con un trabajo previo, muy acotado. Mato advierte que la Smithsonian es considerada oficialmente el «Museo Nacional de los Estados Unidos» y tiene a su cargo dieciséis museos, ocho institutos de investigación y otras dependencias⁴⁶. Su alcance traspasa las fronteras de lo local y puede ser comprendido como «global», según señala Mato: «al menos potencialmente y muchas veces efectivamente planetario; o al menos un alcance continental»⁴⁷.

⁴⁴ Foucault diferencia la idea del salvaje de la del bárbaro. El primero se asienta en un fondo de naturaleza al que pertenece, el bárbaro está marcado por la destrucción, ya que no tiene lugar con el cual identificarse. El signo del bárbaro es la dominación (Michel Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, México, 2000 [1976], pp. 180-181).

⁴⁵ Michel Foucault, *Defender la sociedad...*, ob. cit., p. 180.

⁴⁶ Daniel Mato, «Actores sociales transnacionales, organizaciones indígenas...», ob. cit., 2003a, p. 336

⁴⁷ Daniel Mato, «Actores globales, organizaciones indígenas, antropólogos y otros profesionales en la producción social de representaciones de “cultura y desarrollo” en el Festival of American Folklife de la Smithsonian Institution», *Colección Monografías*, nº 13, Programa Globalización, Cultura y Transformaciones Sociales, Cipost, Faces, Universidad Central

Las representaciones que desde allí se privilegian, responden a una mirada que coloca a la sociedad estadounidense como referente de la cultura occidental. No sorprende que en el festival se haya favorecido la condición «tradicional» que supuestamente representaban las comunidades indígenas, para valorizar su presencia y la labor de la Inter American Foundation (IAF) entre el público asistente, básicamente habitantes de la propia ciudad de Washington y turistas.

La combinación de representaciones de ideas de «cultura», «raza», «etnicidad», «identidad», «diferencia», «desarrollo», y en especial las combinaciones de algunas de ellas, como «cultura y desarrollo» —comenta Mato—, reafirman la trayectoria pasada y presente del festival, pues estas representaciones son asumidas por los propios grupos seleccionados⁴⁸. En el trabajo de campo realizado por Mato se observa que los participantes de la red asumen la visión «tradicional indígena» o «popular» como «recurso para el desarrollo», para adquirir visibilidad y así acceder a los apoyos financieros que se derivan de estas relaciones. Los participantes reproducen la idea de lo «tradicional», aunque sus objetivos no se propongan sostener las diferencias ideológicas ya instituidas. Simplemente, esta es una estrategia de complicidad para poder acceder a los beneficios que el festival representa, que queda incluso explícita en algunas de las propias reflexiones de los participantes, como en el testimonio de la haitiana Giselle Fleurant:

A mí me preocupa que al exportar artesanías, los compradores, el mercado, van pidiendo formas y colores que modifican

de Venezuela, Caracas, 2004, p. 36. Disponible en: <http://www.globalcult.org.ve/monografias.htm>. Fecha de consulta: 5/3/2008.

⁴⁸ Daniel Mato, «Actores sociales transnacionales, organizaciones indígenas...», en ob. cit., 2003a, pp. 338-339.

el producto tradicional. Los artesanos se van transformando en mano de obra para satisfacer los gustos de los consumidores. Pero en cualquier caso está resultando una poderosa herramienta para obtener fondos para esos grupos sociales⁴⁹.

El aporte sobre representaciones sociales relativas a la idea de «patrimonio» realizado por García Canclini también resulta de interés acá. En su libro *Consumidores y ciudadanos*, este investigador plantea que la noción de patrimonio se articula como un acuerdo entre diferentes grupos sociales:

En rigor, todo patrimonio y toda narración histórica o literaria es una metáfora de una alianza social: lo que cada grupo hegemónico establece como patrimonio nacional y relato legítimo de cada época es resultado de operaciones de selección, combinación y puesta en escena que cambian según los objetivos de las fuerzas que disputan la hegemonía y la renovación de sus pactos⁵⁰.

La noción de patrimonio como un reconocimiento de valores en común, conformaría un mecanismo de producción de representaciones sociales asociado a la constitución de identidades. En los actuales tiempos de globalización, los procesos de identificación estimulan el surgimiento de nuevos «patrimonios» culturales dados por elementos simbólicos efímeros y sujetos a constantes transformaciones. El campo del arte también podría ser entendido como un escenario de posibilidades para relatar experiencias, que a la vez implicarían la

⁴⁹ Citada por Mato en ob. cit., 2003a, pp. 341-342.

⁵⁰ Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos*, Editorial Grijalbo, México, 1995, p. 96.

activación de procesos identitarios de reconocimiento, autoestima, sobrevivencia, resistencia e insubordinación. García Canclini advierte que actualmente la reflexión sobre la identidad y la ciudadanía «Debe tomar en cuenta la diversidad de repertorios artísticos y medios comunicacionales que contribuyen a reelaborar identidades»⁵¹, a partir de un trabajo transdisciplinario en el cual participen especialistas en comunicación, semiólogos y urbanistas. Para él, las nociones clave para redefinir la cultura en general son «los multimedia y la multicontextualidad» que también afectan las nociones de patrimonio artístico. Los relatos identitarios y artísticos están expuestos a las transformaciones dadas por realidades socio-históricas particulares.

Según observa García Canclini, en estos tiempos de amplios cruces e intercambios simbólicos, los referentes identitarios tradicionales articulados por las artes tradicionales (como las artes visuales) se han desplazado con fuerza hacia los «nuevos medios electrónicos de comunicación y la globalización de la vida urbana»⁵². Pero en la constante interacción que se realiza entre la producción de narraciones artísticas y las narraciones identitarias el arte se ve afectado por estos procesos de hibridación, mezclando elementos de diversas procedencias simbólicas y nuevas tecnologías. Estimular la visibilidad de estos planteamientos artísticos e identitarios por medio de mecanismos de amplia circulación sería una de las tareas de «insubordinación» que podría poner la discursividad producida en América Latina en posiciones de mayor equidad frente al consumo hegemónico de los modelos internacionales, especialmente estadounidenses.

⁵¹ *Ibidem*, p. 114.

⁵² *Ibidem*, p. 95.

Siguiendo con esta tradición de abordar la producción de representaciones sociales entre los diferentes actores sociales que constituyen actualmente el campo del arte contemporáneo, este trabajo revisa el rol de los primeros museos de arte fundados en Venezuela y, complementariamente, el relativo a algunos curadores y artistas en la lucha por el sentido de algunas ideas clave como «arte contemporáneo», desde las diferentes posiciones que han ocupado y ocupan en el campo artístico.

El campo institucionalizado de las artes visuales en Venezuela muestra durante el siglo XX tensiones entre diversas posturas, algunas conservadoras y otras desacralizadoras, que permiten visibilizar una lucha simbólica que se disputa en torno al lugar del «arte». Por una parte se observan diferentes intentos de artistas y promotores por otorgarle «artisticidad» a muchas prácticas tradicionalmente consideradas artesanales, como la orfebrería, la cerámica y el trabajo en vidrio; o asociadas a la sociedad de consumo, como el diseño de moda, el diseño gráfico, la publicidad y la ilustración en general. Al mismo tiempo existen agentes más conscientes de las implicaciones de su rol como artistas que al ubicarse en posiciones reconocidas como vanguardistas, intentan ampliar las perspectivas y extender las estrategias del arte hacia el entramado más amplio de lo cultural, siguiendo un poco las premisas de vincular el arte con la vida cotidiana que emergieron como posturas de avanzada desde los años 60 del siglo XX. Aunque con objetivos totalmente diferentes, todos estos actores manifiestan el deseo de superar una visión restringida del arte, ya sea para ingresar al interior del sistema y gozar de los beneficios del reconocimiento de sus reglas, o para ampliar sus límites hacia lo social.

Las llamadas artes del fuego —orfebrería, cerámica y trabajo en vidrio— se han reunido alrededor de este término

a fin de superar su condición de excluidas del campo del arte y se inscriben en el primer caso, tal vez más conservador, que se caracteriza por visibilizar una lucha por adquirir un estatuto de reconocimiento. Muchos representantes de las llamadas artes del fuego, especialmente los propios creadores⁵³, han intentado construir un soporte conceptual que les permita superar su condición de segmento diferenciado y «menor» para poder incorporarse al sistema valorativo del arte. Aunque en algunos salones de arte se incorporan piezas elaboradas con estos materiales, en general quedan excluidas y, por ello, han llegado a constituir sus propios certámenes⁵⁴. En estos salones específicos hay variedad de propuestas, pero es común encontrar planteamientos con orientaciones formalistas que minimizan el sentido utilitario o de uso, característico del trabajo con vidrio y cerámica, con la finalidad de acercarse a soluciones más «estéticas», como se observa en el trabajo de María Teresa Trombetta (fig. 2). Próximos a esta problemática se ubican el diseño de modas, el diseño publicitario y otras producciones que también identifican sus propuestas con justificaciones esteticistas que niegan su funcionalidad. Un ejemplo que goza de los reconocimientos del arte y del diseño en el contexto local está representado por el trabajo de Santiago Pol (fig. 3), quien es reconocido ampliamente como diseñador y a la vez como artista. Pero esta apertura no ha

⁵³ El grupo Vitrum se formó en 1995 con el objetivo de promocionar la investigación del vidrio «como elemento fundamental y trascendental de la expresión plástica contemporánea». Está conformado por 24 miembros, entre los cuales destacan Annie Abadi, Leonel Durán, Beatriz Márquez, Beatriz Peñín y Naty Valle. Cfr. <http://grupovitrum.org/index.htm>. Fecha de consulta: 15/3/2008.

⁵⁴ Como el Salón Nacional de Artes del Fuego, organizado en la ciudad de Valencia y que en 2007 presentó su XXXIV edición, y el Salón Nacional del Vidrio, creado en 1997 por Vitrum.

contribuido a que vayan ingresando otras figuras similares y, contrariamente, el campo se refuerza en sus restricciones.

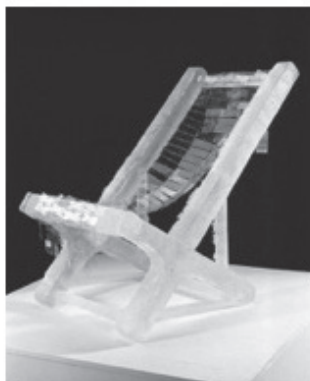


Fig. 2
María Teresa Trombetta
(Caracas, 1951). *Silla presidencial playera*, 2000. Casting de vidrio plúmbico, portaojetos, alambre de resistencia. 65 x 40 x 55 cm.

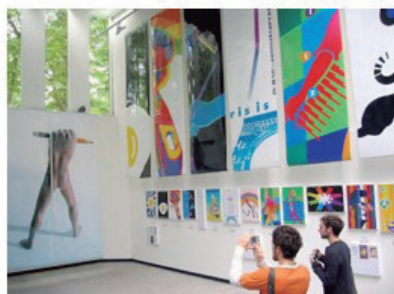


Fig. 3
Santiago Pol (Barcelona, España, 1946), *Calor, amor y calor de la Pequeá Venecia*, 2005 (Representación de Venezuela en la 51 Bienal de Venecia)

Además de estos ejemplos que aspiran a ser identificados como «arte», existen propuestas reconocidas por el propio campo y que, paradójicamente, elaboran planteamientos críticos que cuestionan las reglas, erosionando los estamentos valorativos establecidos. Si a las prácticas consideradas más «artesanales» les cuesta ingresar, a estas otras, caracterizadas como «vanguardistas», les resulta muy difícil sostener su rebeldía y terminan siendo asimiladas por el sistema.

Aunque entre estos extremos existen muchas prácticas que gozan de los privilegios del sistema, es de interés para este trabajo de investigación abordar aquellas que intentan trastocar las premisas establecidas, porque con sus luchas hipertrofian algunos signos y permiten visibilizar los conflictos

y tensiones que constituyen la propia naturaleza del campo del arte. A simple vista se podría pensar que existe una cierta perversión por parte de los integrantes del sistema que sostienen ciertos parámetros de exclusión, o tal vez sea más razonable reconocer que han «naturalizado» un modelo excluyente al creer firmemente en la potencialidad de las reglas del sistema.

Para comprender las características dominantes que continúan reproduciendo modelos artísticos hegemónicos que jerarquizan el campo cultural venezolano, privilegiando con ello las llamadas «bellas artes», es necesario comenzar estas reflexiones a partir de una revisión de la noción «arte» como categoría diferenciadora fundamental dentro del llamado sistema moderno del arte, el cual se consolidó en el siglo XVIII como parte del proyecto civilizatorio de la sociedad occidental. Este sistema conformó lo que actualmente se conoce como canon del arte moderno, que desde los años 60 del siglo XX confronta la emergencia del canon del arte contemporáneo a través del ejercicio crítico impulsado por las prácticas artísticas que cuestionan su tradición diferenciadora en lo social, según se verá en el próximo capítulo.

Capítulo II

El arte como construcción cultural. Reflexión teórica sobre la constitución del sistema moderno del arte

EL ARTE COMO CATEGORÍA DIFERENCIADORA

SEGÚN SE OBSERVÓ en el capítulo anterior, muchas categorías empleadas en el campo cultural producen representaciones sociales, distribuyendo posiciones de poder en el campo social. En este sentido es necesario comenzar analizando la noción más extendida y «naturalizada» de la idea de «arte» como representación social clave del sistema moderno del arte.

Plantear que la idea de arte funciona como una categoría diferenciadora, deriva del reconocimiento de que aquello que hemos «naturalizado» como «arte» es una construcción sustentada sobre una escisión que ha privilegiado un segmento de la producción visual por sobre el resto de la producción cultural, entendida como el amplio mundo simbólico-social. La característica más significativa del arte como práctica cultural diferenciada en la actualidad, es su condición de supuesta «autonomía» que ha contribuido a configurar un sistema particular de producción, circulación y recepción.

A efectos de esta reflexión, vale la pena recordar que el concepto «arte» es una construcción etnocéntrica¹ que ha sido aplicada, en la práctica y en lo teórico, en la llamada civilización occidental, incluida América Latina. Esta expansión epistemológica representa la visión de algunos grupos sociales dominantes que han favorecido ciertos rasgos por sobre otros, especialmente aquellos basados en el culto a la individualidad creativa, sostenida esta sobre una estética heroica y clásica que define un modelo de «belleza» que se quiere «universal» y «trascendental». La emergencia de la noción de arte como un campo especializado está asociada a la centralización de la sociedad moderna sustentada en una compleja división del trabajo, según plantea Ernst Gellner cuando estudia las características del nacionalismo como el espíritu que anima la modernidad². Este autor advierte que en los nuevos proyectos de

¹ «El mecanismo primero que funciona en la valoración de la cultura es el etnocentrismo. Etnocentrismo es el punto de vista según el cual el propio modo de vida de uno es preferible a todos los demás. Como dimana del proceso primitivo de endoculturación, este sentimiento es connatural a la mayor parte de los individuos, ya sea que lo expresen o no» (Melville Herskovits citado por Daniel Mato en *Narradores en acción. Problemas epistemológicos, consideraciones teóricas y observaciones de campo en Venezuela*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1992, p. 41).

² «El nacionalismo es una especie de patriotismo que se distingue por muy pocos rasgos importantes: las unidades con las cuales este tipo de patriotismo, llamado nacionalismo, se favorece de lealtad, son culturalmente homogéneas, basadas sobre una cultura que está forzada a ser alta cultura (letrada); ellas deben sostener el sistema educacional, el cual puede resguardar una cultura de letrados; son pobremente dotadas con rígidas subagrupaciones internas; sus poblaciones son anónimas, fluidas y móviles, y son no mediadas; el individuo pertenece a ellas directamente, en virtud de su estilo cultural, y no en virtud de su membresía de afiliación a los subgrupos. Homogeneidad, instrucción, anonimato son rasgos clave» (Ernst Gellner, *Nations and nationalism*, Basil Blackwell, Oxford [Reino Unido], 1983, p. 138).

nación el factor esencial a considerar es el poder, cuyo rol es el mantenimiento del orden social:

Las sociedades modernas son siempre e inevitablemente centralizadas, en el sentido que el mantenimiento del orden es la tarea de una agencia o grupo de agencias, y no está disperso a través de la sociedad³.

El modelo del Estado-nación requería de una compleja división del trabajo y de una cultura compartida. Gellner aclara que el acceso a la educación o a un modelo viable de alta cultura fue fundamental en este proceso, y aunque lo cultural se entienda en un sentido amplio, antropológico, finalmente las diferencias establecidas entre los miembros de la nación debían responder a la distinción que encierra la denominación «alta cultura», que permitió definir jerarquizaciones sociales. Según aclara Gellner, la noción de «Cultura» (escrita en mayúsculas) como campo diferenciado de la noción de «cultura» (escrita en minúsculas) como civilización, se entiende como *Kultur*, alta cultura o gran tradición, un estilo de conducta y comunicación definido como superior, que se considera una norma a seguir, aunque a menudo no puede ser satisfecha en la vida real, y cuyos roles son usualmente codificados por un juego de normas dadas por los respetados especialistas dentro de la sociedad⁴. La emergencia de esta distinción determina que la noción de arte se oriente a describir solamente algunos productos culturales.

Cabe señalar que dentro de la historia del arte existen pocas reflexiones que se preocupen de abordar el arte como una categoría articulada a los cambios sociales que han fundado las instituciones culturales. En general, el llamado «arte» es

³ *Ibidem*, p. 88.

⁴ *Ibidem*, pp. 89-92.

comprendido como una dimensión autónoma, prácticamente un lenguaje que se basta a sí mismo, si tomamos en cuenta la moderna historia del arte fundada por Johann Joachim Winckelmann, en 1764, que sostiene una evolución racional de las formas visuales, dando paso a la idea de los «estilos» y que influyó en el desarrollo de la disciplina desde una perspectiva formalista⁵.

El abordaje crítico sobre el sistema del arte ha encontrado mejor acogida en otras disciplinas asociadas al estudio del arte y de la cultura, como las ciencias sociales, la antropología cultural y la filosofía, en especial en las investigaciones realizadas por Theodor Adorno, Pierre Bourdieu, Clifford Geertz, Arthur Danto, Larry Shiner y James Clifford⁶. Estos autores contribuyen a comprender que el arte como «lugar» o segmento que se ocupa de una parte específica del quehacer cultural, solamente puede ser comprendido como un fenómeno histórico marcado por un proceso de secularización y autonomía que, a pesar de asumir inicialmente esta condición como rechazo al gusto de la burguesía, finalmente determinó un campo especializado y asociado también con el gusto de determinada clase social. En ocasiones, esta élite le

⁵ Bajo su influjo surgieron las posturas de Hippolyte Taine, Alois Riegl, Jacob Burckhardt, Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer, quienes instauraron las características metodológicas de la disciplina, interpretando las ideas kantianas o hegelianas sobre la «belleza», la contemplación y su condición evolutiva asociada a una voluntad, empatía o disposición (*Einfühlung*) inscrita en la percepción visual. Cfr. Ernst Gellner, *Cultura, identidad y política. El nacionalismo y los nuevos cambios sociales*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2003 [1987]; Estela Ocampo, Martí Peran, *Teorías del arte*, Icaria Editorial, Barcelona, 2002 [1991].

⁶ Cfr. Adorno, 1983 [1970]; Bourdieu, 1983 [1971]; Bourdieu, 1990 [1984]; Bourdieu, 1995 [1992]; Bourdieu, 1999 [1995]; Bourdieu, 1999 [1997]; Bourdieu, 2000 [1979]; Clifford, 1994 [1988]; Clifford, 1999 ; Danto, 1999 [1997]; Danto, 2002 [1981]; Danto, 2005 [2003]; Geertz, 1994 [1983]; Shiner, 2004 [2001].

ha otorgado al arte un carácter particular como instrumento de dominación y de control ideológico, pues su objetivo final sería sostener las diferencias sociales que le otorgan privilegio a la cultura «erudita» o «docta» por sobre las demás prácticas culturales asociadas al gusto popular.

Para Clifford Geertz el arte es un segmento de lo que se llama, en un amplio sentido, el *sistema cultural*, lo cual permite abordarlo más allá de su disciplina específica:

A partir de la participación en el sistema general de las formas simbólicas que llamamos cultura es posible la participación en el sistema particular que llamamos arte, el cual no es de hecho sino un sector de esta. Por lo tanto, una teoría del arte es al mismo tiempo una teoría de la cultura, y no una empresa autónoma. Y si debe ser una teoría semiótica del arte la que trace la vida de los signos en sociedad, no podrá hacerlo mediante un mundo inventado de dualidades, transformaciones, paralelismos y equivalencias⁷.

Esta perspectiva es complementada por James Clifford, quien advierte que alrededor de 1820 comenzó a expandirse el término *arte* para designar un especial dominio de la creatividad, espontaneidad y pureza, como un reino de la sensibilidad refinada y de un *genio* expresivo⁸.

De manera particular quiero centrarme en el trabajo del investigador estadounidense Larry Shiner, orientado específicamente a estudiar la noción de «arte» desde una perspectiva sociológica que él llama «historia cultural», debido a que su-

⁷ Clifford Geertz, *Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas*, Paidós, Barcelona, 1994 [1983], p. 133.

⁸ James Clifford, «On Collecting Art and Culture», en Simon During (editor), *The Cultural Studies Reader*, Routledge, New York, 1999, p. 86.

pera la tendencia de la historia de las ideas, más concentrada en el estudio del campo intelectual⁹. Shiner amplía el estudio más allá de la historia de la producción del arte a la historia de la «idea de arte», relacionándose con la teoría de la producción de representaciones sociales. Uno de los conceptos clave que se tomará de Shiner es el «sistema moderno del arte», el cual no solamente abarca el sistema de clasificación, sino las prácticas sociales asociadas a él. Según este autor:

Los conceptos regulativos, los ideales del arte y los sistemas sociales del arte son recíprocos: los conceptos y los ideales no pueden existir sin un sistema de prácticas e instituciones (orquestas sinfónicas, museos y colecciones de arte, cánones y derechos de autor), así como tampoco pueden funcionar las instituciones sin una red de conceptos e ideales formativos (artista y obra, creación y obra maestra)¹⁰.

Shiner plantea que la categoría «arte» es una invención eurocéntrica y etnocéntrica, puesto que en muchas culturas no existe tal como nosotros la entendemos. Esta categoría ha modelado nuestro imaginario occidental y, por ello, un objeto perteneciente a otra cultura puede ser apreciado por nosotros como «arte», aunque para la cultura de origen responda a otras necesidades (ya sean religiosas, de diferenciación social, de uso, etc.).

La amplia naturalización que se ha hecho de la categoría arte ha permitido que se instaure una inclinación a leer las obras del pasado totalmente descontextualizadas de sus

⁹ Según Shiner, más que una determinación social de las ideas, cree que se produce una «dependencia mutua de ideales y los cambios sociales» (Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2004 [2001]: 31-32).

¹⁰ *Ibidem*, p. 31.

funciones originales. Es decir, se tiende a ver las pinturas antiguas como elementos autónomos, sin considerar los lugares y las funciones para las cuales estaban destinadas:

Contemplar las pinturas del Renacimiento de manera aislada, lo mismo que leer a Shakespeare en una antología de literatura, o escuchar la *Pasión* de Bach en una sala de conciertos, refuerza la falsa impresión de que en el pasado se compartía nuestra concepción de arte como un ámbito compuesto por obras autónomas dedicadas a la contemplación estética. Solo merced a un esfuerzo deliberado lograremos romper el trance que induce nuestra cultura y ver que la categoría de las bellas artes es una construcción histórica reciente que podría desaparecer en algún momento¹¹.

Para este autor, el sistema moderno del arte se sustenta en una bipolaridad que se construye a partir de la separación entre «arte» y «artesanía», lo cual se impone sobre una tradición de más de dos mil años en la que no existía esta división. Las relaciones entre arte y artesanía eran mucho más dinámicas y es solamente en el siglo XVIII cuando se convierten en segmentos diferenciados y contrapuestos. El desplazamiento que sufre el término «arte» es una de las señales a considerar:

La noción de arte deriva del latín *ars* y del griego *techné*, términos que se refieren a cualquier habilidad humana, ya sea montar a caballo, escribir versos, remendar zapatos, pintar vasijas, o gobernar. Según los antiguos modos de pensar, lo opuesto al arte humano no es la artesanía sino la naturaleza.

¹¹ *Ibidem*, p. 22.

Cuando hablamos de la medicina como un arte, o del arte culinario, usamos el concepto en un sentido que se aproxima al antiguo¹².

Mato advierte que la noción de arte y las clasificaciones corrientes que se hacen de ella, conforman un campo tramado por una perspectiva etnocéntrica que afecta la apreciación de las producciones simbólicas inscritas en la región llamada América Latina. Coincide con el planteamiento de Shiner y de otros autores como Geertz, Bourdieu y Danto, al reconocer que desde el siglo XVIII la aplicación del término ha ido reduciendo su campo de clasificación para reconocer a «un conjunto de actividades humanas —características de las culturas europeas dominantes— productoras de “belleza”, las llamadas “bellas artes”»¹³.

En la actualidad, para un observador inadvertido el término «arte» naturaliza a una serie de actividades especializadas; y tal vez por ello se presenta la lucha por ser reconocido con esta categoría que distribuye lugares de privilegio en lo social. Mato aclara que a pesar de la expansión y consolidación de los modelos de la civilización europea con sus consecuencias en el alcance de la práctica, la misma noción no ha sufrido cambios significativos:

Pero, en esta expansión, si bien las «formas artísticas» sufrieron algunas modificaciones (no interesa en este momento de qué importancia), la misma noción de «arte» se mantuvo

¹² *Ibidem*, p. 23.

¹³ Daniel Mato, «Problemas epistemológicos en la investigaciones sobre América Latina y el Caribe: Oralidad, escritura y la noción de literatura oral», *Folklore Americano*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, enero-junio, N° 55, Buenos Aires, 1993, p. 42.

inalterada. Se mantuvo ahistorizada, y con vocación universalizante; poco a poco fueron aplicándose «parches» o adjetivos modificatorios: folk, popular, etno, tradicional, han sido los principales. Pero ninguno de ellos desafía la vigencia de la noción eurocéntrica del «arte»; al contrario, la eternizan y confirman su lugar central, y con ello el de la «Civilización Europea»: esa representación del «arte» (y esas artes) no necesitan adjetivos modificatorios, como tampoco lo necesita esa civilización. Se trata de El Arte y La Civilización, porque también se trata —recuérdese— de El Hombre, como más contemporáneamente se tratará de El Desarrollo¹⁴.

Mato también advierte que las adjetivaciones que experimenta el término «arte» no se ajustan a problemas estructurales de la forma sino a las

características sociales y/o culturales que diferencian a quienes la(s) producen, de los dueños de la palabra, de la civilización dominante que se reserva —y a la que se le consiente— el derecho de «nombrar»¹⁵.

Es así como los derivados que atañen incluso al campo más restringido del interior del sistema, como arte «expresionista», «conceptual», «feminista», incluidas las clasificaciones en inglés como *body art*, *land art*, o las especificaciones de lugar como arte «latinoamericano», de alguna manera distribuyen lugares de poder con respecto al lugar central e indiscutible que ocupa el «arte» a secas. Resulta común encontrar textos celebratorios sobre algún reconocido productor que simplemente

¹⁴ *Ibidem*, p. 43.

¹⁵ *Idem*.

recurre al término «artista», pero cuando se quieren ejercer diferencias de grado con respecto al valor mismo del arte, se le añaden algunos calificativos que definen su posición dentro del sistema. Esto alcanza incluso a distinciones relacionadas con la trayectoria, por ello no es extraño que se establezcan jerarquías entre un «joven artista» y un «maestro». Y aunque resulta obvio reconocer que no existe una forma única de hacer arte, de alguna manera se conserva como referente un modelo abstracto y genérico que apunta hacia esa noción ya naturalizada.

Estas adjetivaciones no deberían sostenerse sobre valoraciones discriminatorias. Mato aclara que

Unas y otras son —por igual— formas alternas. Ellas encuentran sentidos culturalmente análogos en relación con sus respectivos contextos culturales globales, universos de sentido de los cuales cada una de ellas forma parte. Universos de sentido cuya relación es por definición de alteridad y no de superioridad o inferioridad. Esto será así al menos hasta que alguien logre demostrar fehacientemente la superioridad de algunas «razas» y/o culturas con respecto a otras, o la tendencia unilineal en la evolución de la especie humana y con ello la relación de precedencia de unas culturas con respecto a otras¹⁶.

Debido a esta diferenciación de orden discriminatorio, resulta necesario tomar en cuenta la necesidad de emplear con cuidado algunos términos naturalizados en el lenguaje corriente que contienen una larga trayectoria de dominación, como sucede con la noción de arte.

¹⁶ Daniel Mato, «Problemas epistemológicos en la investigaciones sobre América Latina...», en ob. cit., p. 44.

EL SISTEMA MODERNO DEL ARTE

La categoría «arte» es un elemento clave dentro del sistema moderno del arte y básicamente se constituye porque se le otorgó un poder dominante a la manera de elaborar, es decir, se privilegió el procedimiento técnico de representar por sobre los referentes tangibles o por sobre el sujeto de la representación, lo cual resulta evidente en la valoración de la llamada «abstracción» en las artes visuales durante todo el siglo XX, lo cual se abordará con mayor amplitud más adelante. Lo que nos interesa resaltar es que la categoría arte, además de definir un segmento específico de la producción cultural, determinó un campo especializado dentro de los parámetros de la «alta cultura», de acuerdo con las observaciones de Gellner ya señaladas. Según Shiner, el arte, como lo entendemos hoy en día, se consolidó como sistema cultural a mediados del siglo XVIII sobre tres conceptos básicos: 1) la categoría de arte constituida por la delimitación de disciplinas específicas que privilegiaron prácticas menos utilitarias, dejando de lado la retórica, la óptica y la historia, entre otras¹⁷; 2) la noción del artista como un modelo; y 3) la experiencia estética como un acuerdo común sobre «principio(s)» o criterios para distinguir este grupo de otros. En esa época fue común que se describieran estas artes como «elegantes», «nobles» o «superiores», pero fue el término francés *beaux*

¹⁷ Antes de definirse el repertorio de las bellas artes (poesía, pintura, escultura, arquitectura, música) estas prácticas formaban parte del término «matemáticas mixtas», que incluía a las artes hidráulicas, la navegación, junto a la poesía, la gramática y la retórica. En esta época en que se estaba reorganizando el conocimiento bajo el impulso de la Enciclopedia, se creaban nuevas disciplinas como el conocimiento «científico o natural», que agrupaba la aritmética, la geometría, junto a la física, la minerología y la zoología. Cfr. Larry Shiner, *La invención del arte...*, ob. cit., pp. 123-134.

arts el favorecido, luego traducido a idiomas como el alemán, el italiano y el español. Fue interpretado por el inglés como *polite arts* o *fine arts*¹⁸. En el idioma español quedó traducido como «bellas artes». «La nueva categoría y el término se extendieron por toda Europa entre 1750 y 1780»¹⁹.

Estos tres conceptos —arte, artista y estética— estimularon a su vez la fundación de museos en toda Europa, la emergencia de un público y un mercado especializados que fortalecieron los nuevos conceptos de bellas artes, de artista y de estética.

La convergencia de ciertos cambios sociales, institucionales e intelectuales, constituyó el sistema moderno de las bellas artes. Su consolidación está determinada por la coherencia dada por la fundación de museos en toda Europa, el surgimiento de la crítica de arte y la historia del arte como campos especializados, amén de la emergencia de un público y un mercado que fortalecieron los nuevos conceptos de bellas artes, artista y estética. Shiner plantea que se pueden observar tres momentos en esta convergencia:

[...] el primero de ellos va de 1680 a 1750. Durante este período muchos elementos del moderno sistema del arte que habían ido surgiendo poco a poco desde finales de la Edad Media comenzaron a integrarse. Un segundo momento, desde 1750 a 1800, marca el período en que el arte se separa definitivamente de la artesanía, el artista del artesano y lo estético de otros modos de experiencia. Por último, el momento final de consolidación y elevación tienen lugar entre 1800 y 1830. Durante este período el término «arte» comenzó

¹⁸ *Ibidem*, pp. 129-131.

¹⁹ *Ibidem*, p. 131.

a significar un dominio espiritual autónomo, la vocación artística fue santificada, y el concepto de lo estético comenzó a sustituir al gusto. La palabra «arte» siguió siendo utilizada con el sentido antiguo, es decir, más amplio, pero cuando el nuevo sistema de las bellas artes quedó firmemente establecido en el siglo XIX, el adjetivo «bellas» cayó en desuso, dejando el término arte en una situación ambigua cuando el contexto no permitía establecer con claridad si se trataba del antiguo sentido de «un arte» o del sentido moderno de «bellas artes»²⁰.

Para que se constituyera este sistema, era necesario que existieran las condiciones institucionales e intelectuales capaces de sostener un campo conceptual específico que aglutinara una serie de problemas que se habían ido suscitando a lo largo de varios siglos, los cuales respondían básicamente a ordenamientos de orden social de modernización y secularización, y que reclamaban atención desde finales de la Edad Media.

Se reemplazó un sistema regulativo por otro, como respuesta a las exigencias de una nueva clase social en ascenso que requería identificarse con nuevos modelos de representación que actuaban como reacción a un rol expandido del mercado y a las nuevas instituciones y prácticas:

Las nuevas instituciones de arte fueron cruciales como mediadores entre los conceptos cambiantes y los contextos socioeconómicos. Instituciones como el museo de arte, el concierto y la crítica literaria conforman puntos de convergencia de lo social y lo ideacional, que se constituyen y refuerzan recíprocamente²¹.

²⁰ *Ibidem*, p. 119.

²¹ *Ibidem*, p. 121.

La naturalización de la categoría arte ha contribuido a que las prácticas artísticas contemporáneas, a pesar de sus reacciones contra la «belleza» o la «universalidad», entre otros estatus tradicionales, sigan siendo juzgadas según criterios de una estética modernista que sostiene su hegemonía en la práctica.

Andreas Huyssen, historiador de arte de nacionalidad alemana, elabora un resumen de las características que favorecen el todavía vigente sistema moderno del arte en la producción artística:

Aun corriendo el riesgo de sobreejemplificar, me atrevería a decir que es posible identificar algo así como un núcleo de la estética modernista que ha mantenido el dominio durante muchas décadas, que se manifiesta (con las variaciones pertinentes a cada disciplina) en la literatura, la música, la arquitectura y las artes visuales, y que ha tenido un fuerte impacto en la historia de la crítica y la ideología cultural. Si tuviéramos que construir una noción tipo ideal de aquello en lo que se ha transformado la obra de arte modernista como resultado de sucesivas canonizaciones (y excluyo aquí la arqueología postestructuralista del modernismo que ha modificado los ejes del debate), adoptaría probablemente este orden:

- La obra es autónoma y totalmente separada de las esferas de la cultura de masas y de la vida cotidiana.
- Es autorreferencial, autoconsciente, frecuentemente icónica, ambigua y rigurosamente experimental.
- Es la expresión de una conciencia puramente individual, más que de un *Zeitgeist* o de un estado de conciencia colectivo.
- Su naturaleza experimental la hace análoga a la ciencia y, como esta, produce y porta saberes.

- La literatura modernista es, desde Flaubert, una exploración persistente y un encuentro con el lenguaje. La pintura modernista, desde Manet, es una elaboración igualmente persistente del medio mismo: el blanco del lienzo, la estructuración de la notación, pintura y pincelada, el problema del marco.
- La premisa más importante de la obra de arte modernista es el rechazo de todos los sistemas clásicos de representación, el borramiento del «contenido», el borramiento de la subjetividad y de la voz del autor, el repudio de las semejanzas y las verosimilitudes, el exorcismo de toda petición de cualquier tipo de realismo.
- Solo fortificando sus límites, preservando su pureza y su autonomía y evitando cualquier contaminación con la cultura de masas y con los sistemas significantes de la vida cotidiana, la obra de arte puede mantener su actitud negativa: negativa tanto hacia la cultura burguesa de la vida cotidiana como hacia la cultura de masas y el entretenimiento, juzgados como las formas principales de la articulación cultural burguesa²².

Estas puntualizaciones de Huyssen ayudan a comprender ese estado de autonomía que generalmente se persigue cuando se aprecia al arte como si fuese un campo incontaminado de las relaciones de intercambio simbólico y de mercado. Es justamente desde esta perspectiva crítica que esta investigación aspira ampliar el campo del arte hacia el estímulo de la producción de la cultura visual, en una orientación doble: revisar el campo constituido y, a la vez, reconocer otras formas cul-

²² Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006 [1986], pp. 105-106.

turales asociadas a la visualidad, que producen significativas representaciones sociales.

ESCISIÓN ENTRE ARTE Y ARTESANÍA

Si se comprende que el arte es un bien simbólico derivado de una práctica social en un sentido amplio, cabe preguntarse sobre el fenómeno que llevó a la escisión entre «arte» y «artesanía».

Para Bourdieu, este proceso de autonomía del campo del arte tiene que ver con un proceso de secularización de estas prácticas. Según él, los campos de producción surgen socialmente de manera paralela a la construcción de esquemas perceptivos y valorativos de lo social y natural; y en lo relativo al campo artístico, se constituye una percepción meramente «estética» que sitúa el principio de la «creación» en la representación y no en la cosa representada y que nunca se afirma con tanta plenitud como en la capacidad de constituir estéticamente los objetos viles o vulgares del mundo moderno²³.

Alfredo de Paz, en su libro *La crítica social del arte*, aclara que eso que llamamos comúnmente «obra de arte», y que entendemos en general como un bien simbólico, ya cuenta con un campo disciplinario relativamente autónomo. Este autor reconoce que el aporte de Bourdieu frente a otros teóricos es llevar el estudio del fenómeno de las prácticas artísticas más allá del plano de la producción, para comprender que la propia noción de «arte» forma parte de un acuerdo social. Según De Paz:

²³ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1995 [1992], p. 201.

Bourdieu pone de relieve de manera especial que el ideal de la percepción «pura» de la obra de arte en cuanto tal es el producto de una prolongada labor de «depuración» que comienza a partir del momento en que la obra de arte se despoja de sus funciones mágicas o religiosas. De esta forma, el proceso de independización es correlativo a la constitución de una categoría socialmente diferenciada de profesionales de la producción artística, cada vez más propensos a no conocer otras reglas que las de la tradición propiamente artística heredada de sus predecesores. Tradición que les proporciona un punto de partida o un punto de ruptura, y que cada vez está más en condiciones de liberar su producción y sus productos de toda servidumbre social, tanto si se trata de las censuras morales y de los programas estéticos de una iglesia imbuida de proselitismo y de controles académicos, como si se trata de las órdenes de un poder político inclinado a ver en el arte un instrumento de propaganda²⁴.

Este proceso de autonomización que experimenta el campo artístico va a definir lo que Bourdieu denomina «campo intelectual» (inspirándose en la descripción que elabora Max Weber con respecto al cuerpo sacerdotal como segmento social especializado, construido por los agentes religiosos), y que se constituye básicamente por la paulatina división del trabajo en el campo de lo social y, en el ámbito de los saberes, corresponde a la consolidación de las diferentes disciplinas con sus respectivas parcelas de dominio. Esta transformación dada en la división del trabajo conduce a la «constitución de un campo intelectual y artístico relativamente autónomo y a la

²⁴ Alfredo de Paz, *La crítica social del arte*, Editorial Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, Barcelona, 1979 [1976], p. 126.

elaboración correlativa de una nueva definición de la función del artista y su arte»²⁵.

A pesar de los cambios que se fueron suscitando a lo largo del siglo XVII en torno a las delimitaciones del campo de la literatura y de la música, así como las facultades humanas que intervenían en el proceso de conocimiento, la categoría de arte emergió solo luego que el viejo esquema de la separación entre artes liberales y artes mecánicas se reorganizó. En este sentido, se puede concordar con Régis Debray en que «No es el artista el que ha hecho el arte, es la noción de arte la que ha hecho del artesano un artista»²⁶. En este proceso tuvo que transformarse la noción de «ciencia» como un distintivo campo del conocimiento y práctica y una transformación en la comprensión de la retórica²⁷, que fue desplazada como forma cognitiva a una materia de estilo y ornamento²⁸. Aunque a fines del siglo XVII ya se asociaban la pintura, la escultura y la arquitectura como «artes del diseño» o «artes figurativas», e incluso se las reconocía como «bellas artes», de manera hegemónica eran todavía vistas desde múltiples perspectivas, como instrucción, prestigio, acompañamiento, decoración y diversión.

Según Shiner, lo más importante que dejó el siglo XIX con la elevación del arte fue la degradación de las artesanías y las artes populares, lo cual contribuyó a que muchos artesanos quedaran reducidos a operarios industriales y, a la vez, se incrementó la separación entre la audiencia culta y la popular.

²⁵ *Ibidem*, p. 126.

²⁶ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Editorial Paidós, Barcelona, 1994 [1992], p.129.

²⁷ Por influencia de las reflexiones de Descartes, la retórica quedó más asociada a la poesía, separándose de la lógica, la cual quedó mejor agrupada con la geometría y las ciencias físicas.

²⁸ Larry Shiner, *La invención del arte...*, ob. cit., p. 112.

Desde entonces el sistema se mueve entre dos tensiones: asimilación y resistencia. Para Shiner, la asimilación de otras modalidades —tal como en páginas precedentes se ha comentado respecto de la lucha de las artes del fuego en Venezuela— puede ser considerada como una resistencia hacia las divisiones del sistema del arte,

algunas veces en beneficio de la artesanía en el sentido de las artes funcionales o populares, otras veces en beneficio de la vieja unión de arte y artesanía en el sentido de intentar de reintegrar el arte y la sociedad o el arte y la vida²⁹.

Para este autor, este tipo de resistencia no representa solamente un desafío de conceptos o prácticas, como «el fetiche de la “originalidad” o la “obra” que extrae todo su valor en sí misma, sino que se trata de formas que han atacado las oposiciones de fondo del sistema en sí mismo»³⁰. A pesar del optimismo de Shiner sobre el carácter transformador de estos planteamientos, guardamos diferencias de grado con estas observaciones, pues consideramos que, en realidad, estos intentos no alteran significativamente la estructura del sistema y siguen sosteniendo condiciones de desigualdad.

LA CATEGORÍA DE ARTISTA COMO «AUTOR»

La figura del artista como categoría está estrechamente ligada a la noción de arte como un sistema de producción específico. Según Bourdieu, «Nociones convertidas en algo tan evidente y tan banal como las de artista y “creador”,

²⁹ *Ibidem*, p. 308.

³⁰ *Idem*.

exactamente igual a las propias palabras que las designan y las constituyen, son fruto de una dilatada labor histórica»³¹. Aunque en el Renacimiento ya se empleaba el término «artista» y se comenzó a usar la «firma» como signo distintivo, todavía esta figura no contaba con las atribuciones que se le reconocen en la modernidad. Para Shiner, la condición moderna del artista fue gestándose desde el siglo XVII, cuando los pintores comenzaron a reflexionar sobre el estado de la representación y llegaron a elaborar autorretratos que los ubicaban en un nuevo estatuto social. Este fenómeno queda ejemplificado con el famoso cuadro *Las meninas*, de Velázquez (1656) (fig. 4), donde el pintor aparece como un integrante de la corte. Este es un ejemplo excepcional, nos aclara Shiner, porque la mayoría de los pintores de la época continuaban ejerciendo un rol de artesanos, representado por la labor en el taller, orientada a complacer encargos específicos. Además, se debe señalar que la propia representación de la labor artística comenzó a ser asociada con un talento especial en algunas producciones del Renacimiento. Por ejemplo, la figura de la *Melancolía I* (1514) de Durero (fig. 5), alegóricamente representaba el ingenio como una fuerza natural, por medio de una figura atrapada en sus elucubraciones, a veces próxima a la locura. Sin embargo, Shiner aclara que todavía la función del artista estaba entramada con su labor manual y se valoraban sus condiciones de: facilidad, talento, entusiasmo, imaginación e invención.

³¹ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte...*, ob. cit., p. 427 .



Fig. 4
Diego Velázquez (Sevilla, 1599
Madrid, 1660): *Las meninas*
o *La familia de Felipe IV*, 1656.
Óleo sobre tela, 310 x 276 cm
de resistencia. 65 x 40 x 55 cm.



Fig. 5
Albrecht Dürer (Nuremberg, 1471-1528):
Melancholía I, 1514. Grabado en cobre,
23,9 x 16,8 cm.

Durante el siglo XVII se fueron elaborando reinterpretaciones de la noción de «talento» como ingenio (talento natural), y comenzó a ser desplazada por la de genio (como un espíritu guardián), aunque tenían significados diferentes. Se tradujo ingenio como «espíritu», un término que iba a ser muy importante en la filosofía y la literatura en los siglos XVII y XVIII. También se fueron asociando a la idea de genio las nociones ya secularizadas de entusiasmo o de inspiración. En este proceso se suma la reinterpretación de la idea de imaginación, que superó su tradicional condición de retener imágenes para ser asociada a la invención y fantasía, ganando terreno como una habilidad característica de los poetas. La noción de invención, tomada de la retórica, también comenzó

a ser asimilada como originalidad y libertad individual³².

Según Shiner, esta serie de desplazamiento de significados que sufren las nociones de talento, imaginación e invención no se articula en la nueva noción de artista moderno sino hasta mediados del siglo XVII, cuando el arte dejó de ser *techné* (un trabajo técnico o manual) que estaba ajustado al tradicional esquema de las artes liberales y mecánicas. La labor de algunos filósofos contribuyó a reorganizar este esquema con nuevas asociaciones que dejaron el camino abierto para que se construyera la moderna categoría de arte. Por ejemplo, Francis Bacon planteaba la existencia de tres facultades humanas que formaban el árbol del conocimiento: memoria, razón e imaginación, que sostenían tres disciplinas: la historia, la filosofía y la poesía. Su discípulo Thomas Hobbes creó una tabla de conocimientos que definió como «filosofía civil», en la cual incluyó a la poesía, la minerología, la óptica, la música, la ética, la retórica; y una «filosofía natural» que incluía la arquitectura, la navegación y la astronomía. También la creación de la categoría de literatura y el reconocimiento de que la música — con los nuevos planteamientos melódicos— podía expresar sentimientos elevados, contribuyeron en esta tarea³³.

Tal vez el hecho más significativo fue la creación de la Academia Real de Pintura y de Escultura en Francia, en 1648, lo cual le otorgaba una nueva condición al trabajo artístico frente al artesanal, comenzando por el privilegio de estas dos modalidades por sobre otras. Muy pronto se fundó la Academia Real de Arquitectura (1671), lo cual también contribuyó a perfilar la moderna figura del arquitecto, más alejada también de la tradición artesanal.

³² Larry Shiner, *La invención del arte...*, ob. cit., pp. 106-107.

³³ *Ibidem*, p. 108.

La noción de artista, a medida que se fue distanciando de la idea de artesano, se fue perfilando a lo largo del siglo XIX como una condición casi «metafísica», sustentada en un supuesto poder creador, dado por una subjetividad alejada de la relación funcional con la producción. Esta particularidad se refuerza con la institucionalidad representada por los lugares de exhibición (como galerías y museos) y espacios de consagración (academias y salones), que otorgan reconocimientos o premios, según parámetros de valor previamente fijados, a las «mejores obras».

Por ello, entre los inventos que acompañan la emergencia de un campo de reproducción, uno de los más importantes es sin duda la elaboración de un lenguaje propiamente artístico: para empezar, una manera de nombrar al pintor, de hablar de él, de la naturaleza y de la forma de remuneración de su labor, a través de la cual se va elaborando una definición autónoma del valor propiamente artístico, irreductible, como tal, al valor estrictamente económico; y también, en la misma lógica, una manera de hablar de la pintura en sí, con los términos apropiados, a menudo parejas de adjetivos que permiten expresar la especificidad de la técnica pictórica, la *manifattura*, incluso a la forma particular de un pintor, a cuya existencia social se contribuye solo con nombrarla³⁴.

Foucault, con su reflexión sobre la idea de «autor», complementa esta categoría de artista. Según él,

la noción de autor constituye el momento fuerte de individuación en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas, también en la historia de la filosofía, y en el de las

³⁴ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte...*, ob. cit., p. 429.

ciencias³⁵.

Aunque lo que entendemos como «obra», escrita o visual, es el producto de un individuo, exige la presencia de un «autor» que, según este filósofo, presenta por lo menos cuatro funciones: el nombre de autor, la relación de apropiación, la relación de atribución y la posición del autor.

El nombre de autor es un nombre propio que describe y designa: «ejerce un cierto papel con relación al discurso: asegura una función clasificatoria»³⁶, que también posibilita otras relaciones filiatorias con otros textos. El nombre de autor identifica un cierto tipo de comportamiento discursivo, que recibe un estatuto privilegiado dentro de una cultura. Es el modo en que se legitima un discurso:

[...] la función de autor está ligada al sistema jurídico institucional que encierra, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce de manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios egos de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos³⁷.

Sobre la forma de propiedad, Foucault plantea que originalmente el discurso era un acto que oscilaba entre lo lícito y lo ilícito. La necesidad de definir a un autor emerge en relación

³⁵ Michel Foucault, «¿Qué es un autor?», *Dialéctica*, N° 16, México, 1984 [1969] p. 54.

³⁶ *Ibidem*, p. 60.

³⁷ *Ibidem*, p. 66.

con la posibilidad de legitimar un discurso o castigar su transgresión. Pero desde fines del siglo XVIII, cuando se instauró el derecho de autoría, la capacidad transgresiva comenzó a ser asumida como una condición obligada de la escritura. Foucault aclara que la función de autor no es universal y en la actualidad se requiere para cierto tipo de textos. Por ejemplo, se debilita en el campo científico porque los discursos pertenecen a una dimensión que posee legitimidad en sí misma. En cambio, en el campo humanístico la función de autor permite legitimar un discurso y el anonimato se acepta solo en «calidad de enigma»³⁸.

Según este filósofo, se construye la noción de autor a partir de una serie de exigencias, para lo cual él recurre a los criterios ofrecidos por San Jerónimo, porque los considera aplicables a las posturas contemporáneas: se exige una condición de valor que determina la selección de determinados discursos en favor de otros; se requiere que exista una cierta coherencia de pensamiento, así como una unidad de estilo y una posición frente al momento histórico social. Foucault señala que estas caracterizaciones generales obedecen a una reflexión sobre una posible tipología de los discursos, que debería hacerse a partir de estudios que van más allá de las estructuras gramaticales. Recomienda estudiar las modalidades de existencia de los discursos en cuanto a sus modos de relacionarse con otros discursos, sus maneras de valorarse, de ser atribuidos, de circular. Desde esta perspectiva, se podría reflexionar sobre el papel que tiene el sujeto en el orden de los discursos. Y en este sentido, Foucault plantea que la función autor es solo una de las especificidades de la función «sujeto».

Bourdieu complementa la descripción legitimadora, de supuesta coherencia, unidad y estilo de la «autoría», señalando

³⁸ *Ibidem*, p. 62.

que la biografía cumple un papel celebratorio, porque constituye al productor como un personaje memorable, «digno del relato histórico, como los hombres de Estado y los poetas»³⁹. En el caso de las artes visuales, hoy en día los agentes productores son reconocidos como artistas, en parte por su «currículo». Este documento crediticio debe contener:

- Exposiciones individuales dedicadas especialmente a mostrar parte de su trabajo (de obras recientes, antológicas o retrospectivas).
- Exposiciones colectivas en que ha participado (junto a otros reconocidos artistas y mejor si son organizadas o «curadas» por figuras también de cierta relevancia).
- Sus reconocimientos (premios y becas).
- Sus coleccionistas (privados o públicos).
- Y su bibliografía.

El estatuto será mayor si las exhibiciones en que el sujeto ha participado se han realizado en reconocidos espacios culturales, sobre todo museos «de prestigio» de importantes ciudades. Asimismo ocurre si sus obras forman parte de colecciones también reconocidas, y más todavía si sobre su trabajo han escrito críticos de arte y/o «curadores» de cierta visibilidad en el campo del arte, en revistas o libros especializados de editoriales de renombre.

Para que las artes fueran distanciándose de su funcionalismo como una noción autónoma y el artista adquiriera esa condición de «autor», legítimo y prestigioso, tuvieron que crearse los museos de arte como las instituciones encargadas de resguardar este nuevo orden⁴⁰.

³⁹ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte...*, ob. cit., p. 429.

⁴⁰ En el campo de la música tienen su equivalente en el concierto secular ofrecido en salas de concierto; en la literatura estarían representadas por el libro.

El antecesor del museo de arte fue el coleccionismo privado de pinturas y esculturas, así como el «gabinete de curiosidades», que fue extendiéndose desde el siglo XVII como mecanismo para dar a conocer otras culturas, pues reunían todo tipo de elementos exóticos. Hoy en día los gabinetes de curiosidades pueden ser comprendidos también como los precursores de los museos de historia natural o museos de ciencias, pues básicamente reunían elementos botánicos, animales y objetos antropológicos curiosos que ofrecían información de culturas lejanas.

EL MUSEO, LAS EXPOSICIONES Y EL COLECCIONISMO COMO MECANISMOS MODELIZADORES DE «PROGRESO»

Cuando se habla de museo inmediatamente asociamos este organismo con el pasado, con la figura del mausoleo, y aunque esa asociación no es del todo errónea, estamos reduciendo su objetivo a la conservación de objetos, sin tomar en cuenta su función básica y principal: la construcción de futuro. Según Huyssen, «La modernidad es inconcebible sin su proyecto museal»⁴¹. Además de coleccionar elementos de memoria con la finalidad de que no se pierdan los vestigios ante los procesos de modernización, el museo también prefigura modelos. Huyssen reconoce esta condición dialéctica que, en el fondo, se sustenta sobre la estrategia expositiva de recontextualización simbólica de elementos capaces de activar acciones interpretativas.

Jean-Louis Déotte, para explicar el rol que ha tenido el

⁴¹ Andreas Huyssen, «De la acumulación a la *mise en scène*: el museo como medio masivo» (traducción Desiderio Navarro), Revista *Criterios*, 31, 1-6, La Habana, 1994 [1992], p. 153.

museo en la cultura occidental moderna, recurre a la figura de *nación* para recordarnos que la activación de este imaginario implicaba la idea de un patrimonio común, de una tradición gloriosa a la cual recurrir, y en este sentido coincide con los señalamientos de Gellner antes comentados sobre la diferencia entre «cultura» y «Cultura». Déotte se pregunta: «La afectividad de la adhesión, ¿no supone la existencia de una experiencia común, cuyos marcos permanecerían incambiables para todos, tanto en el *momento mismo* como en el *devenir*?»⁴².

La tradición es un «acuerdo» producido por la selección de determinados datos por sobre otros; y esta tarea exige fijar un pasado por medio de instituciones específicas: «La nación, sus teatros de memoria, su historiografía, sus museos, sus escuelas, constituyeron esa superficie de inscripción. Superficie cuyo estado de lugar se realiza en el *après-coup*»⁴³. Los elementos de memoria que van a constituir la «historia» son entonces acuerdos que definen todo aquello que va a ser recordado y que corresponde a ciertos elementos simbólicos —religiosos, étnicos, territoriales— a los cuales se les ha atribuido el valor de «lo propio». El museo, como parte del sistema moderno del arte, se convierte en un aparato de captura —siguiendo a Deleuze y Guattari— destinado a producir una visión de totalidad estética por sobre las diferencias y residuos perturbadores. Déotte define claramente el poder al cual se orienta esta institución con sus mecanismos de abstracción, selección, descontextualización, recontextualización y jerarquización:

Y el museo, en tanto es un sistema de representación, perte-

⁴² Jean-Louis Déotte, *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, El Museo*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998 [1994], p. 23.

⁴³ *Ibidem*, pp. 23-24 (Según nota del traductor, este término francés significa *a posteriori*).

nece a esta ideología del poder, en primer lugar, constituyendo el espacio histórico en que el público más amplio puede acceder a las imágenes en las que este poder se reconoce y sobre las cuales funda su legitimidad cultural⁴⁴.

El museo es una institución que permite construir el imaginario civilizatorio de «lo propio», dejando fuera, por omisión, los signos de «lo otro». Los primeros museos, sobre todo de arte, se sostuvieron sobre las nociones de «universalismo artístico» y de las «bellas artes», diferenciadas de las artes populares o no-cultas. El museo ha sido concebido entonces como el lugar de resguardo de una memoria seleccionada y de una memoria por construir sobre un modelo cultural previamente diseñado o en proceso de elaboración. El museo está ligado estrechamente a la noción moderna de progreso evolutivo y sistemático de la sociedad y, por ello, se inscribe en el más clásico pensamiento positivista. Para construir una sociedad nueva, moderna, había que revisar la tradición —y a la vez construir la «tradición de lo nuevo»—, y en esta tarea participó el arte con su optimismo y carácter de vanguardia, aunque a la vez mostró ciertas distancias con algunos de los efectos de la modernidad y de la modernización. Pero también es cierto que el arte de vanguardia apuesta al progreso, y el museo, aunque en principio estaba divorciado de este tipo de propuestas renovadoras, asume esta fe en el progreso porque su teoría y práctica van a relacionarse con el deseo de las élites dominantes.

La naturalización que se ha hecho del coleccionismo y del afán de conservar todo vestigio de patrimonio cultural, ha hecho de los museos, espacios totalmente aceptados y válidos. En el libro —ya clásico para la historia de la museo-

⁴⁴ *Ibidem*, p. 71.

logía—*El museo. Teoría, praxis y utopía*, Aurora León revisa la figura institucional del museo desde una perspectiva crítica y sin embargo, esencializa la tradición y la historia, lo cual todavía parece imperar en muchas de estas instituciones, y por ello señala: «El valor de tradición en el museo es una necesidad del hombre en su actitud ante la historia, actitud basada en un profundo deseo por retener el pasado»⁴⁵. Hoy en día persiste esta visión de los investigadores que abordan los problemas museológicos porque, al parecer, resulta difícil asumir una postura crítica capaz de entender que el museo ha sido uno de los dispositivos disciplinatorios de la modernidad:

Esta naturaleza dialéctica del museo, que está inscrita en sus procedimientos mismos de colección y exposición, es pasada por alto por aquellos que simplemente lo celebran como garantes de posesiones indiscutidas, como bóveda bancaria de las tradiciones y cánones occidentales, como el lugar de un diálogo apreciativo y no problemático con otras culturas o con el pasado⁴⁶.

Una de las estrategias clave del museo es la puesta en escena que representa la exposición. Siguiendo a Eric Hobsbawm, se puede plantear que las exposiciones forman parte tanto del proyecto moderno de «invención de la tradición»⁴⁷

⁴⁵ Aurora León, *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1978, p. 71.

⁴⁶ Andreas Huyssen, «De la acumulación a la *mise en scène*:...», ob. cit., p. 154.

⁴⁷ Para este autor: «la “tradición inventada” implica un grupo de prácticas normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando

como del diseño de nuevos modelos asociados al progreso. Las exposiciones, tal como hoy las conocemos, tienen su origen en los festivales religiosos presentados en Francia e Italia en el siglo XV, que incluían exhibiciones temporales de pinturas. Este mecanismo fue introducido luego en las academias de arte, especialmente en la Academia Real de Pintura y de Escultura de Francia⁴⁸, que desde 1667 lo implementó como parte de su programa académico. A partir de 1737 las exposiciones se institucionalizaron como eventos anuales, inaugurando así la historia de los «salones». En principio se mostraban los mejores trabajos de alumnos y profesores que competían por premiaciones a la excelencia. Paulatinamente adquirieron un carácter público porque comenzaron a invitar a funcionarios de leyes, burgueses respetables, miembros de la nobleza y artesanos. Rápidamente este procedimiento de evaluación académica se convirtió en un evento, según se observa en el Salón del Louvre presentado en 1753, después que la Academia trasladara su sede a este edificio en 1656, y cuarenta años antes de que fuese abierto como museo público en 1793⁴⁹.

es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado. Un ejemplo sorprendente es la elección deliberada del estilo gótico para la reconstrucción del Parlamento británico» (Eric Hobsbawm, «La invención de la tradición», en Eric Hobsbawm, Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Editorial Crítica, Barcelona, 2002 [1983], p. 8).

⁴⁸ Esta academia fue fundada en París en 1648 sobre la premisa de una separación entre las artes nobles y las artes mecánicas. Desde 1661, durante la dirección de Colbert y Lebrun, la renovación que experimentó la Academia Real de Pintura y de Escultura en Francia influyó en la organización que adquiriría el resto de las academias europeas existentes y en vías de fundación. Cfr. Nikolaus Pevsner, *Academias de arte: pasado y presente*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1982 [1940], pp. 66-85.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 66-85.

Según Debray, el período monárquico y académico de la era del arte estaría representado por la fundación de la Academia Real, que luego de 1750 le otorgó a la producción artística un carácter burgués y mercantil. Este autor ubica en esta etapa la instauración de un campo especializado:

En torno a esa fecha se sitúa, al lado de la academia con un ritmo más lento, esa compleja constelación de actores que se mantendrá en el siglo XIX: el marchante, la galería, el crítico y la exposición⁵⁰.

También Debray aclara que en 1748 se comenzó a nombrar un jurado para seleccionar las obras a exhibirse en el salón anual; y luego enumera la serie de elementos que intervienen en este proceso de institucionalización del arte como un sistema autónomo sustentado en la privatización o diferenciación del gusto:

El salón suscita la *crítica de arte* que hace sistema con lo *periódico*, lo periódico con el *catálogo* (el primero apareció en Holanda en 1616), el catálogo con el marchante, el *marchante* o la galería con una *clientela* de gustos variados. Esta diferenciación, o privatización del gusto, corre pareja con la caída de la jerarquía de los géneros fijados en la edad clásica por la Academia Real: la pintura de historia en la cima, después el retrato, a continuación el paisaje seguido de la pintura de animales y finalmente, en último lugar, el bodegón o naturaleza muerta. Ese es el precio del libre ejercicio profesional, cuando el monopolio académico se encuentra en claro retroceso⁵¹.

⁵⁰ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, editorial Paidós, Barcelona, 1994 [1992], p. 201.

⁵¹ Idem.

La transformación del mecanismo expositivo —desde la exhibición de los objetos en las ferias a la creación de salones definidos por un jurado y registrados en un catálogo— corre de manera paralela a las transformaciones que experimenta lo que hoy conocemos como coleccionismo y, en especial, al coleccionismo como patrimonio museístico.

Jean Baudrillard elabora una distinción entre «acumular» y «coleccionar» que ayuda a comprender los desplazamientos de significados que van unidos a la labor museológica:

Hay que reconocer, en primer lugar, que el concepto de coleccionar (*colligere*), escoger y reunir, se distingue del de acumular. El nivel inferior es el de la acumulación de materias: amontonamiento de papeles viejos, almacenamiento de alimentos «a mitad de camino entre la introyección oral y la retención anal», después acumulación serial de objetos idénticos. La colección, por su parte, emerge hacia la cultura: tiene como mira objetos diferenciados, que a menudo tienen valor de cambio, que son también «objetos» de conservación, de tráfico, de ritual social, de exhibición, y quizá, incluso, fuente de ganancias. Estos objetos están abastecidos de proyectos. Sin dejar de remitir los unos a los otros, incluyen en este juego una exterioridad social, relaciones humanas⁵².

Esta advertencia de Baudrillard sobre el coleccionismo como afirmación de ciertas representaciones sociales coincide con la apreciación de Déotte, cuando se pregunta sobre el rol que cumple el museo como mecanismo diferenciador:

⁵² Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Siglo Veintiuno Editores, México DF, 1997 [1968], p. 118.

¿Por qué el Museo está en el corazón de una política cultural coherente? Porque por esencia es universal, público y cosmopolita. Porque precede, necesariamente, al olvido, de las pertenencias étnicas e históricas. Porque instituye el olvido activo. Porque suspende los destinos⁵³.

El principio de colección o de agregación —principio de genealogía que se crea por olvido activo y por la supuesta continuidad de elementos en común— es siempre problemático porque implica discontinuidades dadas *a priori*. Se debe aplicar una selección como una clave para clasificar y organizar, pero en esta labor se omiten muchos elementos que a pesar de poder formar parte de ese universo, supuestamente ponen en riesgo el ordenamiento de cualquier colección que se intente coherente. Este mecanismo de organización «forzada» finalmente se ve cuestionado porque todo aquello que no ha sido inscrito en ese orden, termina por volver y mostrar la discontinuidad.

El desplazamiento constante que experimentan los objetos, sobre todo cuando ingresan al espacio museológico, no fue siempre así, nos advierte Clifford. Con el gabinete de curiosidades se mezclaba todo, a modo de los bestiarios borgianos o de las descripciones que elabora Foucault de las taxonomías dominantes en el medioevo. Los objetos compartían un mismo estatus de conocimiento y representaban zonas geográficas completas, sin hacer distinciones específicas de razas o culturas. Es con la instauración de lo que Clifford llama el sistema de arte-cultura moderno⁵⁴ (fig. 6) que se crean las condiciones para que los objetos puedan ser apreciados con juicios de valor

⁵³ Jean-Louis Déotte, *Catástrofe y olvido...*, ob. cit., p. 32.

⁵⁴ Y que en este trabajo se ha asumido como «sistema moderno del arte».

intercambiables: valores culturales (científico), artísticos (estético) y de mercado (económico), que van a responder a los parámetros hegemónicos vigentes en cada grupo social.

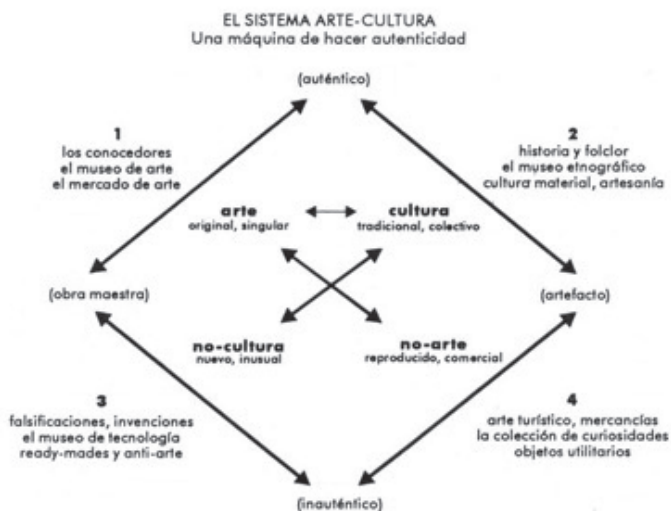


Fig. 6

Jame Clifford, *El sistema arte-cultura* (Tomado de James Clifford, «Sobre el coleccionismo de arte y cultura». *Revista Criterios*, nº 31, La Habana, 1994 [1988], p. 139).

Con la instauración del sistema moderno del arte en el siglo XVIII se fue configurando un segmento especializado y autónomo bajo la figura del arte que, unido a la razón de clasificación y de archivo, fue activando nuevas taxonomías en las cuales la condición estética va a cumplir un rol fundamental de valor.

Para Clifford⁵⁵, el desplazamiento comienza con la apreciación naturalista de orden científico que fue clasificando los

⁵⁵ James Clifford, «On Collecting Art and Culture», en Simon During (editor), *The Cultural Studies Reader*, Routledge, Nueva York, 1999, pp. 57-76.

objetos en series organizadas etnográficamente, lo cual corre de manera paralela con la apreciación artística en concordancia con la naturaleza (lo bello era imitar la naturaleza), según se tratará más adelante. Clifford aclara que a finales del siglo XIX el espíritu científico ya dominaba la anterior clasificación del exotismo, para dar paso a la representación cultural de grupos o sociedades completas, como testimonio de sus procesos evolutivos en lo técnico, en lo cultural y posteriormente, en lo estético, llegando incluso a convertirse en «obras del arte universal». Para este autor, el coleccionismo y la exhibición son procesos significativos en la constitución de la identidad occidental que se adjudicó la posesión hegemónica de los valores culturales universales, atribuyéndose el lugar de lo adecuado frente a lo salvaje:

La historia de las colecciones (no limitada a los museos) tiene la mayor importancia para comprender cómo aquellos grupos sociales que inventaron la antropología y el arte moderno se han apropiado de cosas, hechos y significados exóticos (*Apropiarse*: «tomar alguien para sí una cosa», del latín *proprius*, «propio», propiedad). Es importante analizar cómo las poderosas distinciones hechas en momentos particulares constituyen el sistema general de objetos dentro del cual los artefactos valorados circulan y tienen sentido⁵⁶.

Para comprender las características del coleccionismo, partiendo de la manera en que un objeto cualquiera se convierte en elemento coleccionable dentro del campo del arte,

⁵⁶ James Clifford, «Sobre el coleccionismo de arte y cultura», *Revista Críticos*, nº 31, La Habana, 1994 [1988], pp. 136-137 (traducción Desiderio Navarro).

es importante considerar las reflexiones de Baudrillard sobre las connotaciones simbólicas de los objetos que, para él, construyen un «sistema de objetos» asociado al capitalismo en desarrollo. Los objetos son asumidos como «coleccionables» cuando son apreciados por un sujeto que les otorga un valor más allá de su posible funcionalidad, pero no de manera aislada sino vinculados con un universo mayor, ya sea un conjunto o serie que conforma una organización capaz de establecer relaciones entre sí y estar asociadas a una idea de prestigio. La colección se sostiene sobre una discontinuidad en lo real, sobre la selección, descontextualización, recontextualización y jerarquización de los objetos que actúan en función de la creación de un modelo que, finalmente, estimula en el sujeto un sentido de trascendencia:

Lo que el hombre encuentra en los objetos no es la seguridad de sobrevivir, sino la de *vivir en lo sucesivo, continuamente, conforme a un modo cíclico y controlado, el proceso de su existencia y rebasar así, simbólicamente, esta existencia real en la que el acontecimiento irreversible se le escapa*⁵⁷.

Es sobre la activación de esa supuesta reversibilidad del tiempo —al detener el proceso evolutivo a que están expuestos los objetos en tanto condicionantes de nuevas interpretaciones y valoraciones sociales— que se sostienen las creencias acerca de la existencia de unos valores culturales superiores a otros, capaces de ser fijados y sostenidos como modelo ejemplar.

⁵⁷ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, ob. cit., p. 110 (cursivas originales).

En la conformación tanto del coleccionismo como en la organización de exposiciones, hoy en día tiene especial importancia la figura del «curador», que se puede describir como un mediador cultural cuyas herramientas derivan de la crítica de arte, pues conceptualiza exposiciones y discursos artísticos en general a partir de un andamiaje teórico previamente elaborado⁵⁸.

Los términos «curador» y «curaduría» son de origen latino y etimológicamente están asociados con la palabra «cura», que entre 1220 y 1250 se comprendía como «asistencia que se presta a un enfermo»⁵⁹. En 1330 aparece el término «cura» para identificar al párroco encargado del cuidado espiritual de las almas de sus feligreses. El término «curaduría» aparece en 1495 asociado al campo jurídico, para describir el cuidado de personas (niños menores o deficientes mentales) y de bienes.

Del campo jurídico el término curaduría se desplazó al campo artístico en los países de habla inglesa como *curator* o *curatorship*, para denominar la actividad y el campo profesional asociados al cuidado del coleccionismo en los museos.

En las prácticas museísticas en España se emplea el término «conservador» para describir la labor curatorial dentro de los museos; y la de «comisario» para describir al organizador de una exposición. En América Latina se ha preferido castellanizar el término anglosajón *curator* para designar como

⁵⁸ Personalmente, por mi propia experiencia como curadora de arte latinoamericano en el MBA (desde 1990 a 1999) prefiero describir la curaduría como la construcción de sentido que se produce en el diseño conceptual de una exposición, cuya ética debe ajustarse a las propias condiciones del campo del conocimiento artístico y de sus alcances en lo social, y no responder a un orden moral de otra índole. La curaduría de arte contemporáneo debe reflexionar entonces sobre las pertinencias de las prácticas artísticas, tomando en cuenta que el arte es un campo de saberes instituido como sistema.

⁵⁹ Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Editorial Gredos, Madrid, 1996 [1961], p. 186).

«curador»⁶⁰ al estudioso de una colección en el tiempo y el espacio, en lo concerniente a su evaluación, exposición, difusión y análisis teórico, y hacer la diferencia con el conservador, encargado de las tareas de preservación física de las obras. El término se ha ido transformando para identificar a las personas que diseñan conceptualmente una exposición y seleccionan las obras, aunque no tengan a su cargo el resguardo de una colección en particular. Hoy en día, entre los roles del curador se encuentra la selección de artistas y obras para una exposición, así como la elaboración de textos críticos.

En resumen, las exposiciones, el coleccionismo, el museo y los curadores han contribuido a diferenciar productos y grupos culturales entre sí, como mecanismos valorativos y jerárquicos.

LA DISPOSICIÓN ESTÉTICA COMO UN ACUERDO SOCIAL

En la consolidación del sistema moderno del arte también tiene un rol importante la transformación de la noción del «gusto». Aunque ya era conocida en el Renacimiento por pequeñas comunidades de conocedores, en el siglo XVII se amplió para hacer diferenciaciones de orden social y artístico, en asociación con la noción de estilo. La creación de una facultad distintiva del juicio para el arte era necesaria en el afianzamiento de la moderna categoría de arte y, en esta vía, la razón unida al sentimiento fue importante, puesto que la

⁶⁰ El término curador no tiene muchas décadas de uso en América Latina. Más bien se fue expandiendo en los años 80 del siglo XX y no cuenta con la misma inclinación idiomática en todos los países del continente. Por ejemplo, en Chile se usan «curador» y «curatoría», en cambio en Venezuela se emplean «curador» y «curaduría».

razón por sí misma quedaba limitada a la apreciación de lo puramente ornamental o afectivo. En este sentido, el conjunto de creencias reconocidas como clasicismo, que privilegiaba la belleza de la naturaleza, comenzó a ser superado por la expresión de los sentimientos que favoreció la subjetividad de un «yo» ensimismado y trascendente que va a ser ampliamente referido por algunos planteamientos filosóficos⁶¹.

Para poder tener acceso al disfrute de la obra de arte se debe contar con lo que Bourdieu denomina un «capital cultural adquirido», el cual está constituido por la enseñanza en el seno familiar y la educación formal escolar, en un cruce determinado por los niveles educativos y de clase social. Este autor reconoce que no existen objetos más «enclasantes» que las obras de arte consideradas legítimas, en las cuales el lugar más claro lo ocupan la pintura y la música.

La disposición estética forma parte de un aprendizaje sostenido sobre una serie de condiciones previamente constituidas y que Bourdieu bien ha denominado las «reglas del arte». En su libro *La distinción*, aclara:

Reconocer que toda obra de arte legítima tiende *en realidad* a imponer las normas de su propia percepción, y que define tácitamente como único legítimo el modo de percepción que establece cierta disposición y cierta competencia, no es constituir en esencia un modo de percepción particular, sucumbiendo así a la ilusión que fundamenta el reconocimiento de la legitimidad artística, sino hacer constar el hecho de que todos los agentes, lo quieran o no, tengan o no tengan

⁶¹ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Editorial Paidós, Barcelona, 2004 [2001], pp. 113-117.

los medios de acomodarse a ello, se encuentran objetivamente medidos con estas normas⁶².

Con base en lo antes expuesto podemos argumentar que la disposición estética es un acuerdo social previamente construido por una hegemonía cultural. Esta disposición estética presentaría entonces una historia que alcanza un punto culminante con la constitución del sistema moderno del arte.

Basándose en Edwin Panofsky, teórico del arte asociado al estructuralismo, Bourdieu trata de descifrar si es la obra la que impone esa condición y termina reconociendo que esto no es posible sin la configuración de un campo artístico relativamente autónomo. Panofsky trató de resolver el problema atribuyéndole la intencionalidad al propio objeto artístico, posiblemente basándose en la tradición filosófica que definía lo estético como aquello dirigido al espíritu, en contraposición a lo no funcional o no utilitario. Bourdieu aclara:

En verdad, esta «intención» es en sí misma producto de las normas y convenciones sociales que concurren para definir la frontera, siempre incierta e históricamente cambiante, entre los simples objetos técnicos y los objetos artísticos⁶³.

Y apunta que la disposición estética vigente es producto de la hegemonía de la condición moderna:

El modo de percepción estética, en la forma «pura» que ha adoptado en la actualidad, corresponde a un estado determinado de producción artística: un arte que, como por ejemplo toda la

⁶² Pierre Bourdieu, *La distinción*, Grupo Santillana de Editores, Madrid, 2000 [1979], p. 26.

⁶³ *Ibidem*, p. 27.

pintura post-impresionista, es producto de una intención artística que afirma la *primacía absoluta de la forma sobre la función*⁶⁴.

Se puede entender que aquí Bourdieu está empleando la idea de «función» en términos clásicos de valor de uso, debido a que la disposición estética se sustenta en la dicotomía «interés/desinterés» o en su supuesto equivalente «espiritual/funcional», es decir, en la apreciación de un objeto que no ha sido creado para el disfrute de los sentidos sino para estimular un conocimiento superior. Para quienes han asumido los valores estéticos como una disposición supuestamente superior, la «forma» en sí misma representa la «autonomía» o la entidad ideal de esta concepción. Con la modernidad, el «funcionalismo» tradicional del arte —el reconocimiento de sus condiciones sociales— se vio afectado. Al respecto Shiner reconoce que las artes, antes de que se instaurara el sistema moderno del arte con sus categorías valorativas, eran básicamente funcionales, pues no contaban con instituciones específicas para poder ser diferenciadas. La supuesta «no funcionalidad» (o condición «espiritual») de la obra de arte va de la mano de los mecanismos que le otorgan su carácter diferenciado⁶⁵. Muchos artistas reconocieron a lo largo del siglo XX estas contradicciones al interior del sistema y, por ello, quisieron burlarlo o ridiculizarlo, a partir de gestos provocadores, como la selección de *La fuente*, de Marcel Duchamp (fig. 7), que desestabilizó temporalmente el campo del arte⁶⁶, pues años más tarde esta acción abriría un

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Larry Shiner, *La invención del arte...*, ob. cit., p. 114.

⁶⁶ En 1917 este artista fue invitado por la galería Grand Central de Nueva York a ser jurado en una exposición de arte independiente. Debido a su particular escepticismo por las condiciones valorativas del arte que le exigían a las piezas la condición de «originalidad» y «trascendencia», Duchamp, con

campo para la valoración de los llamados *ready-made* (el objeto completamente fabricado o de origen industrial que es insertado en el campo del arte).



Fig. 7. Marcel Duchamp (Francia, 1887-1968), *La fuente*, 1917. La pieza fue firmada R. Mutt (Richard representaba un nombre común y Mutt era una derivación del nombre de la empresa de productos higiénicos Mott Works, asociada también a Mutt, un personaje de historieta de la época).

La imagen pertenece a la revista *Blind Man* (editada por Henri-Pierre Roche, Beatrice Wood y Marcel Duchamp), N° 2, p. 4, Nueva York, 1917. Esta publicación contó solamente con tres números. En el segundo se incluyó la imagen de esta pieza fotografiada por Alfred Stieglitz, como parte del texto «The Richard Mutt Case», donde se narra su rechazo en la exhibición de los *Independientes*.

el seudónimo «R. Mutt», quiso participar en este salón y envió un urinario (un producto industrial) como obra de arte, el cual fue rechazado, motivo por el cual renunció a su condición como jurado. Este hecho creó un escándalo en la época. Hoy esta pieza es considerada como una de las obras más importantes del arte moderno, aunque el original se encuentra actualmente desaparecido. En 1964 Duchamp autorizó la elaboración de un grupo reducido de réplicas basándose en la fotografía original realizada por Alfred Stieglitz. Actualmente algunas de estas réplicas forman parte de las colecciones de importantes museos, como la Tate Gallery (Londres), Museum of Modern Art (Nueva York) y Philadelphia Museum of Art (Filadelfia).

Entre las instituciones más significativas para la creación del gusto o de la disposición estética, se encuentra el museo. Para Bourdieu, esta figura cumple un rol clave en la autonomía del sistema moderno del arte:

[...] el museo artístico es la disposición estética constituida en institución; nada, en efecto, manifiesta ni realiza mejor la autonomización de la actividad artística, en relación con intereses o funciones extraestéticas, que la yuxtaposición de obras que, originariamente subordinadas a funciones muy distintas e incluso incompatibles —crucifijo y fetiche, Piedad y naturaleza muerta—, exigen tácitamente una atención a la forma más que a la función, a la técnica más que al tema. [...] El acceso al estatus de obras de arte de objetos tratados hasta entonces como curiosidades de coleccionistas o como documentos históricos y etnográficos, ha materializado el imperio absoluto de la contemplación estética, haciendo difícil ignorar que, bajo pena de no ser sino una afirmación decisoria, y por ello sospechosa, de este poder absoluto, la contemplación artística tiene que llevar aparejado, desde ese momento, un componente erudito apropiado para alimentar la ilusión de la iluminación inmediata, que es uno de los elementos indispensables del placer puro⁶⁷.

Para Shiner, aunque las ideas e instituciones asociadas a las nociones de arte, artista y estética estaban largamente establecidas alrededor de 1830, le quedaba todavía al resto del siglo separar completamente las instituciones de bellas artes del arte popular y enseñarle progresivamente a la clase media la apropiación del comportamiento estético⁶⁸.

⁶⁷ Pierre Bourdieu, *La distinción...*, ob. cit., p. 28.

⁶⁸ Larry Shiner, *La invención del arte...*, ob. cit., p. 298.

Sobre la constitución del público de los museos, Shiner señala que este comenzó a aparecer a fines del siglo XIX. Como parte de su aprendizaje estético, se incluía toda una serie de normas relativas a la conducta «museística» que reprimía aquellos modales considerados «vulgares». Se hacía hincapié en enseñar una conducta decorosa, representada por una actitud silenciosa, un caminar pausado, sin que se pudiera cargar perros, comida ni bebida. La estética iba entonces emparentada con las formas impuestas por el «manual de buenas costumbres». Un comportamiento similar se exigía en el teatro y en los conciertos de música⁶⁹. Las lecciones llevaban como añadidura una paulatina separación de dos esferas: lo «legítimo» (teatro y salas de concierto) de los sitios de una acción para la farsa como el melodrama y la música popular.

Las reflexiones de Jacques Attali, aunque se orientan hacia el campo específico de la música, resultan pertinentes para entender las transformaciones que experimentaron las artes visuales en el siglo XVIII. Este investigador francés reconoce que, desde una función ritual, las artes asumieron un carácter representativo en una dinámica que las llevó paulatinamente a convertirse en mercancía⁷⁰. Como «representación», este autor identifica la condición de «espectáculo» a la cual las personas deben someterse de manera particular. Así como en el museo se le exige al público una conducta ritualizada, también la música experimenta este desplazamiento. El espacio público de la plaza donde se desarrollaba

⁶⁹ Según Attali, la primera sala de conciertos que se tiene registrada se remonta a 1770, en Leipzig, Alemania. Se utilizó el espacio de un hotel. Más tarde, en 1781 se acondicionó la casa de un comerciante con este fin. Cfr. Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI Editores, México DF, 1995 [1977], p. 78.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 40-41.

la fiesta popular o del interior privado de la corte es sustituido por la sala de conciertos, «campos cerrados del simulacro de ritual, enclaustramiento necesario para la percepción de derechos de entrada»⁷¹. La música, como las artes visuales, todavía forma parte de un carácter social, pero en la «puesta en escena» del espacio del concierto o del museo, con su distancia⁷² y separación corporal, se estimula una nueva ritualización: el silencio, la obediencia, el recato, en resumen, la represión corporal ante el disfrute de los sentidos. Sobre el concierto, Attali comenta:

[...] el silencio más perfecto reina en los conciertos de la burguesía, que afirma así su sumisión al espectáculo artificializado de la armonía, amo y esclavo, regla del juego simbólico de su dominación. La trampa vuelve a cerrarse: el silencio ante los músicos va a crear la música, y a darle una existencia autónoma, una realidad. En lugar de ser relación, ya no es sino monólogo de especialistas en competencia ante los consumidores. El artista nace al mismo tiempo en que su trabajo es puesto en venta⁷³.

Se constituye entonces un público especializado, en la medida en que ya se tiene un producto autónomo y original —válido en sí mismo— y un productor o «artista» con reconocida genialidad.

Alrededor de 1890 los museos estadounidenses comienzan a exhibir solamente «originales» (y no copias de yeso).

⁷¹ *Ibidem*, p. 51.

⁷² Así como las obras de arte requieren de una distancia entre sí y con el espectador para ser contemplados en el museo, la audiencia está separada de los músicos a través del foso de la sala de concierto.

⁷³ Jacques Attali, *Ruidos...*, ob. cit., p. 73.

En 1903, el primer objetivo de un museo de arte, según palabras del asistente al director del Museo de Boston, es «mantener una alta norma del gusto estético», seleccionando objetos «por su cualidad estética» y, por eso, permite el lujo a sus visitantes del «placer derivado de la contemplación de lo perfecto»⁷⁴.

Paulatinamente se asimilan el comportamiento dentro del museo con la actitud contemplativa hacia la obra de arte y resultan inseparables. Aquí cabe recordar la advertencia que hace Bourdieu: «la contemplación pura implica una ruptura con la actitud ordinaria respecto al mundo, que representa por ello mismo una ruptura social»⁷⁵. Además, adquirir el capital que representa la disposición estética también implica asumir una postura de clase social. Bourdieu es bastante explícito al respecto cuando comenta:

Pero también es una *expresión distintiva* de una posición privilegiada en el espacio social, cuyo valor distintivo se determina *objetivamente* en la relación con expresiones engendradas a partir de condiciones diferentes. Como toda especie de gusto, une y separa⁷⁶.

La disposición estética permite que ciertos grupos sociales se identifiquen entre sí y a la vez se distancien de otros grupos, atribuyéndose a sí mismos el alto valor de esta distinción. Además de instituciones específicas como la educación formal y los museos, el concepto de *habitus*⁷⁷

⁷⁴ Citado por Shiner en *La invención del arte...*, ob. cit., p. 292.

⁷⁵ Pierre Bourdieu, *La distinción...*, ob. cit., p. 29.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 53.

⁷⁷ Bourdieu explica que recurrió a esta antigua palabra (que se remonta a la escolástica con la traducción de *hexis* de Aristóteles y la han empleado también Durkheim y Mauss) «porque esta noción de *habitus*

de Bourdieu contribuye a explicar esta transmisión casi «naturalizada».

Bourdieu visualiza el campo social como una red de relaciones de fuerza que traman a todos los individuos. La noción de campo social como un espacio móvil, expuesto a fuerzas de muy diversa índole, se complementa con la activación del *habitus*, que está conformado por

sistemas de disposiciones durables, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principio de generación y estructuración de prácticas y representaciones que pueden ser objetivamente *reguladas y regulares*⁷⁸.

El *habitus* moviliza la disposición estética que opera como configuradora de representaciones sociales, porque conforma

permite enunciar algo muy cercano a la noción de hábito, al tiempo que se distingue de ella en un punto esencial. El *habitus* es algo que se ha adquirido, pero que se ha encarnado de manera durable en el cuerpo en forma de disposiciones permanentes. La noción introduce una referencia a la historia individual y que se inscribe en un modo de pensamiento genético, por oposición a los modos de pensamiento esencialistas (como la noción de competencia que se encuentra en el léxico chomskiano). Por otro lado, la escolástica también llamaba *habitus* a algo así como una propiedad, un *capital* [...] el *habitus* es un producto de los condicionamientos que tiende a reproducir la lógica objetiva de dichos condicionamientos, pero someténdola a una transformación; es una especie de máquina transformadora que posibilita reproducir las condiciones sociales de nuestra propia producción, pero de manera relativamente imprevisible, de manera tal que no puede pasar sencilla y mecánicamente del conocimiento de las condiciones de producción al conocimiento de los productos» (Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, Editorial Grijalbo, México, 1990 [1984], pp.154-155).

⁷⁸ Pierre Bourdieu, cit. en Adrián Scribano, *Epistemología y teoría: Un estudio sobre Bourdieu, Giddens y Habermas*, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca, 1999, p. 78.

y reproduce un juicio de valor jerarquizante entre los sujetos, de acuerdo con la descripción realizada por Bourdieu:

La noción de *habitus* engloba la de *ethos*, y por ello cada vez empleo menos esta noción. Los principios prácticos de clasificación que son constitutivos del *habitus* son indisolublemente lógicos y axiológicos, teóricos y prácticos (en cuanto decimos blanco o negro estamos diciendo bien o mal) [...] Además, todos los principios de elección están incorporados, se han convertido en posturas, disposiciones del cuerpo: los valores son gestos, formas de pararse, de caminar, de hablar. La fuerza del *ethos* está en que es una moral hecha *hexis*, gesto, postura⁷⁹.

La disposición estética se presenta entonces como la «naturalización» de una conducta frente a las prácticas artísticas que comienzan a ser valoradas por todos los factores mencionados que van consolidando el sistema moderno del arte.

LA IDEA DE ARTE MODERNO

La idea de arte moderno ha estado asociada a lo «nuevo» a partir de los procesos de modernización que se gestaron desde fines del siglo XIX. Según Antoine Compagnon:

Con Rimbaud estalla la consigna de lo moderno como rechazo violento de lo antiguo. El término *nuevo* se repite a lo largo de la famosa “Carta del vidente”, fechada en mayo de 1871, en plena Comuna de París⁸⁰.

⁷⁹ Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, ob. cit., pp.154-155.

⁸⁰ Antoine Compagnon, *Las cinco paradojas de la modernidad*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991 [1990], p. 14.

Este término comenzó a usarse para describir diferentes prácticas que rechazaban la tradición⁸¹, sobre todo el arte *pompier* del siglo XIX, asociado al gusto suntuoso y academicista de la burguesía en ascenso y, por ende, lo «moderno» representaba «lo más reciente», asumiendo así una condición «temporal» —como la idea de arte «actual» o de «hoy»—, que a su vez estaba relacionada con la fe en el progreso y la voluntad transgresora del artista, lo cual queda reflejado en diferentes textos y manifiestos. Uno de los primeros en definir las características de lo moderno en pintura fue Charles Baudelaire, en su libro *Le peintre de la vie moderne*, de 1863, donde planteaba: «Modernidad es lo transitorio, lo efímero, lo eventual, lo que constituye la mitad de todo arte; la otra mitad es eterna e inmutable»⁸².

Lo «moderno» como una categoría artística se visibilizó luego de haberse generalizado el estilo y de usarse indistintamente «moderno» y «contemporáneo» para definir las prácticas que se sucedían en las primeras décadas del siglo XX. El inicio de la diferenciación entre ambos términos puede ubicarse a fines de los años 50, cuando se produce «la canonización e institucionalización académica del movimiento moderno en general»⁸³ y las obras llamadas «modernas» comenzaron a verse como «realistas». Desde entonces emergen

⁸¹ Se considera que el arte moderno está representado por diferentes tendencias que, a pesar de sus diferencias, se suceden en el tiempo siguiendo la misma lógica renovadora y optimista: el impresionismo, el posimpresionismo, el fauvismo, el cubismo, el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo, el expresionismo, el abstraccionismo, el cinetismo, hasta la emergencia del pop en los años 60 del siglo XX.

⁸² Charles Baudelaire, cit. en Edward Lucie-Smith, *Artes visuales en el siglo XX*, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Colonia, 2000 [1996], p. 18.

⁸³ Fredric Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Editorial Trotta, 1998 [1991], p. 26.

diferentes reflexiones que, con el objetivo de comprender la variedad de prácticas que se agrupan bajo este término, coinciden en definir el «arte moderno» como un impulso determinado por varios objetivos: la búsqueda de la originalidad y de lo nuevo, como rechazo a la tradición inmediata asociada al arte de la «mimesis», a partir de la invención de códigos propios derivados de los elementos constitutivos de la representación visual, lo cual implica asumir una supuesta autonomía, relacionada estrechamente con la conformación del sistema moderno del arte vigente hasta nuestros días.

Según Danto, «la distinción entre lo moderno y lo contemporáneo no se esclareció hasta los años setenta y ochenta»⁸⁴. Frente a lo moderno como lo «nuevo» o «lo más reciente», lo contemporáneo describía aquello que «acontece ahora», realizado por individuos activos en el momento histórico observado. Danto señala que las conceptualizaciones sobre lo moderno y lo contemporáneo se dieron *a posteriori*:

Lo contemporáneo no fue moderno durante mucho tiempo, en el sentido de «lo más reciente», y lo moderno pareció haber sido un estilo que floreció aproximadamente entre 1880 y 1960. Incluso, supongo, se podría decir que se continuó produciendo cierto arte moderno (un arte que permaneció bajo el imperativo estilístico del modernismo), pero que no se podría considerar contemporáneo, excepto, nuevamente, en el sentido estrictamente temporal del término. El perfil del estilo moderno se reveló cuando el arte contemporáneo mostró un perfil absolutamente diferente⁸⁵.

⁸⁴ Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 1999 [1997], p. 33.

⁸⁵ Idem.

Para Bourdieu, el arte moderno está asociado al nacimiento de la estética «pura» que se caracteriza por el análisis de la esencia y la ilusión de absoluto que se produce en la experiencia subjetiva del autor. Esta estética se orienta a la universalización de lo particular y el silenciamiento—u ocultamiento—de las condiciones históricas de la experiencia artística. Sobre la manera de abordar el estudio de este tipo de estética, aclara:

[...] la ciencia de la producción de la obra de arte, es decir, de la emergencia progresiva de un campo relativamente autónomo de producción que es a su vez su propio mercado y de una producción que, siendo para sí su propio fin, afirma la primacía absoluta de la forma sobre la función, es, por eso mismo, ciencia de la emergencia de la disposición estética pura, capaz de privilegiar, en las obras producidas de este modo (y, potencialmente, en cualquier cosa de este mundo), la forma respecto a la función⁸⁶.

El arte moderno se caracteriza entonces por el esencialismo, si lo entendemos como la tendencia a la universalización y deshistorización de la experiencia. Compagnon también reconoce esta condición estimulada por Apollinaire en 1912, cuando describe algunas obras de sus amigos cubistas: «pinturas en las que los artistas han querido dar con una gran pureza la realidad esencial»⁸⁷. Esta tendencia universalizante también la reconoce Craig Owens cuando señala:

En el período moderno, la autoridad de la obra de arte, su aspiración a representar alguna visión auténtica del mundo,

⁸⁶ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1995 [1992] p. 423.

⁸⁷ Antoine Compagnon, *Las cinco paradojas...*, ob. cit., p. 42.

no residía en su carácter único o singularidad, como se ha dicho a menudo, sino que aquella autoridad se basaba más bien en la universalidad de la estética moderna atribuida a las formas utilizadas para la representación visual, por encima de las diferencias de contenido debidas a la producción de obras en circunstancias históricas concretas⁸⁸.

Aunque esta fe en lo nuevo estuvo asociada a la crítica del gusto burgués, terminó por favorecer la condición tautológica del «arte por el arte» que creó una distancia entre el productor y el público, vigente hasta nuestros días.

Se puede encontrar un paralelismo entre el sistema moderno del arte y el pensamiento hegeliano, porque ambos sistemas reconocen el arte como un estado superior y trascendente que apunta hacia una «libertad absoluta». Según Danto, existe una analogía entre la historia de la filosofía moderna y la historia del arte moderno. Ambas disciplinas construyeron su objeto de estudio como una tautología, es decir, sus objetivos se orientaron hacia el estudio de sus propias herramientas: el pensamiento para la filosofía y la representación para el arte. Al respecto, Danto comenta:

Generalmente se considera que la filosofía «moderna» empieza con René Descartes, y que se distinguió por el giro hacia lo interior que adoptó dicho filósofo (su famosa regresión al «yo pienso»), en que el problema no es tanto cómo son realmente las cosas, sino cómo alguien, cuya mente está estructurada de cierta manera, está obligado a pensar qué son las cosas⁸⁹.

⁸⁸ Craig Owens, «El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo», en *La posmodernidad* (selección y prólogo de Hal Foster), Editorial Kairós, Barcelona, 1985 [1983], pp. 93-124.

⁸⁹ Arthur Danto, *Después del fin del arte...*, ob. cit., p. 28.

Desde la divulgación de la filosofía cartesiana se impuso la idea que se tiene de las cosas por sobre las cosas mismas. Todo lo que nos rodea sería definido por el pensamiento, incluido el individuo, y por ello se habría establecido una relación de reciprocidad: la imagen del mundo es realizada por el individuo y el individuo es a su vez concebido por las representaciones mentales ya previamente establecidas por el pensamiento.

Hegel, quien construye su pensamiento sobre las bases dadas por Descartes y otros filósofos de la época, como Spinoza, también reconoce que con la filosofía moderna se está en el umbral de la construcción de una nueva noción de subjetividad. Danto advierte sobre esta particularidad: «Esto no quiere decir que antes no hubiera yo, sino que el concepto de yo no definía la actividad filosófica como sucedió tras la revolución cartesiana»⁹⁰.

La noción hegeliana del «en sí y para sí» contribuye a comprender esta característica de la filosofía moderna, en la medida en que con ella se apunta a la creación de una conciencia de sí, por medio de un ejercicio de pensamiento, que conlleva a que los individuos se constituyan en sujetos históricos. Para Hegel, la esencia del hombre es el pensamiento puro. Según él, la filosofía de los nuevos tiempos, más allá de concebir los objetos en su verdad, se ocupa de «pensar el pensamiento y la comprensión de los objetos, es decir, esta unidad misma, que es en términos generales el cobrar conciencia de un objeto que se presupone»⁹¹.

En la historia del arte se produce una analogía, según Danto, que se percibe en un desplazamiento dado desde la

⁹⁰ *Ibidem*, p. 29.

⁹¹ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía III*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997 [1833], 205.

representación del mundo visible hacia el propio campo de la representación, es decir, hacia los propios medios artísticos: «Con el modernismo, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema»⁹².

La huella hegeliana parece persistir en todos quienes tienden a reconocer el arte como un campo autónomo y autosuficiente que parece inscribirse en la naturalización de la idea del «espíritu absoluto». Este concepto que atraviesa el sistema de Hegel, anuncia las bases de la filosofía moderna como un pensamiento concentrado en la capacidad propia del pensamiento. La filosofía moderna instaura la tautología, es decir, es la explicación del conocimiento del mundo a partir de una razón que se piensa a sí misma a través de un «yo» racional. Esta tendencia, que se ha naturalizado en un *habitus*, forma parte del sentido común y aunque muchas prácticas artísticas intentan cuestionarlo, continúa sosteniendo un sistema legitimador, como veremos más adelante.

Parece un lugar común reconocer la importancia del pensamiento de Hegel para el desenvolvimiento del arte del siglo XX, incluso sin haberlo estudiado directamente. En este sentido, el comentario de Paul de Man resulta significativo:

Lo sepamos o no, nos guste o no, muchos de nosotros somos «hegelianos», y bastante ortodoxos por cierto. Somos hegelianos cuando reflexionamos sobre la historia literaria según la articulación entre la era helénica y la cristiana, o entre el mundo hebreo y el helénico. Somos hegelianos cuando tratamos de sistematizar las relaciones entre las diferentes formas de arte o géneros de acuerdo con diferentes modos de

⁹² Arthur Danto, *Después del fin del arte...*, ob. cit., p. 29.

representación, o cuando tratamos de concebir la periodización histórica como un desarrollo, progresivo o regresivo, de una conciencia individual o colectiva. [...] Pocos pensadores han tenido tantos discípulos que nunca han leído una palabra de los escritos del maestro⁹³.

Aunque muchas personas no hayan estudiado los textos hegelianos, la manera de entender el arte como una evolución progresiva de estilos y géneros presenta deudas directas con su sistema filosófico, a pesar de que él no fue el primero en plantear organizaciones sistemáticas. Paul de Man reconoce que en la filosofía hegeliana es donde mayormente quedan delineadas las características de lo que debe ser el campo del arte desde el punto de vista de lo que hoy conocemos como «lo estético»:

En ningún otro sitio la estructura, la historia y el juicio del arte parecen acercarse tanto a ser sistemáticamente realizados, y en ningún otro sitio esta síntesis sistemática descansa tan exclusivamente sobre una categoría definida, en el sentido plenamente aristotélico del término, denominada lo estético⁹⁴.

Aunque en el primer volumen de sus *Lecciones de estética* (1983 [1842]) Hegel advierte que el término «estética» no es el más adecuado para hablar de lo bello, el arte, y especialmente del arte bello, y que sería más adecuado llamar a este campo filosofía del arte, y más especialmente «Filosofía de las

⁹³ Paul de Man, *La ideología estética*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998 [1996], p. 133.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 132.

bellas artes»⁹⁵; finalmente el término estética se impone como un campo establecido, caracterizado por el estudio del «arte bello». Aunque Hegel reconoce la existencia de lo bello en la naturaleza, le da especial importancia a la belleza del arte. Para él,

Así, la belleza artística es belleza nacida (*geborene*) del espíritu y reflejada (*wiedergeborene*) por él, y cuanto más elevado aparece el espíritu y sus producciones sobre la naturaleza y sus fenómenos, superior es también la belleza del arte frente a la de la naturaleza⁹⁶.

La filosofía hegeliana, al igual que la filosofía moderna que él mismo define, se concentra en la capacidad del propio sujeto de lograr un estado de conciencia supuestamente superior a partir de una condición de libertad. Cuando Hegel plantea que «una voluntad divina rige poderosa el mundo, y no es tan impotente que no pueda determinar este gran contenido»⁹⁷, se refiere a la voluntad del espíritu absoluto como un constructo a alcanzar. La finalidad de la historia universal filosófica es conocer esa sustancia por medio de la razón. Pero la noción de historia que él modela no tiene sujetos específicos: «su individuo es el espíritu universal»⁹⁸. Según Hegel, para alcanzar este estado fue necesario haber experimentado, como humanidad, diferentes fases de negatividad y positividad que, en una relación dialéctica, han abierto las puertas a la filosofía con el dominio de la razón. Es por ello que la noción de

⁹⁵ G.W.F. Hegel, *Estética 1. Introducción* (Primera edición castellana completa. Tomada de la segunda edición alemana), Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1983 [1842], p. 38.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 39.

⁹⁷ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía III*, ob. cit., p. 45.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 46.

espíritu se seculariza en la filosofía hegeliana, despojándose de las connotaciones ontológicas de la tradición religiosa.

Lo estético tiene mucho valor para Hegel porque lo bello es la manifestación sensible de la idea, es decir, la manifestación de la razón en su condición de espíritu absoluto. Para él, lo abstracto en sí no tiene sentido y, por ello, el arte funciona como un medio para hacer visible lo verdadero. Para él, es importante la ciencia del arte, es decir, la estética.

La *ciencia* del arte es, por tanto, en nuestro tiempo una necesidad mucho mayor que en la época en la cual el arte procuraba ya para sí una completa satisfacción. El arte nos invita a la reflexión pensante, y no por cierto con el fin de recrear el arte sino para conocer científicamente lo que es el arte⁹⁹.

Así como este autor le atribuye al espíritu absoluto una progresión en tres niveles, también el arte experimenta esta evolución. El movimiento del espíritu para llegar al «espíritu absoluto» debe atravesar tres etapas: la religión, el arte y la filosofía. De igual modo el arte experimenta estas fases en lo simbólico, lo clásico y lo romántico, que aluden a tres momentos históricos sostenidos sobre tres principios de representación, correspondientes a: La imitación a la naturaleza, La conmoción del ánimo y El fin sustancial superior. Estos tres momentos universales corresponden a:

1. Lo simbólico (alcanza su máxima expresión en la arquitectura) – exterior.
2. Lo clásico (alcanza su máxima expresión en la escultura) – objetivo.

⁹⁹ G.W.F. Hegel, *Estética 1. Introducción...*, ob. cit., p. 54.

3. Lo romántico (representado por la pintura, la música y la poesía) – subjetivo.

Desde ahora en adelante, para Hegel el arte bello está determinado por el pensamiento y la reflexión. La filosofía moderna tiene entonces como misión «el reconocimiento de la ciencia del arte, es decir, a este despertar debe la estética como ciencia agradecer su verdadero origen y el arte su superior estimación»¹⁰⁰. Dentro de su concepción dialéctica de la historia, lo bello artístico cumple un papel significativo:

[...] ha sido reconocido como uno de los medios que disuelven y reconducen a la unidad, esa oposición y contradicción del espíritu que se funda abstractamente en sí y la naturaleza —tanto de la naturaleza que se manifiesta exteriormente como también de la interior y del sentimiento y del ánimo subjetivo¹⁰¹.

Para Hegel es importante definir un principio objetivo para el arte, ya que de lo contrario los valores tendrían tantas formas como individuos existen. En su tarea de definir las características del «arte bello y verdadero», va describiendo el valor de la subjetividad en su sistema filosófico.

Para Paul de Man, la relación entre la teoría del signo y la noción de sujeto es clave para comprender la construcción de la subjetividad en el pensamiento hegeliano. El signo se convierte en símbolo y el sujeto, en su condición de un «yo» que debe trascender su singularidad para alcanzar la lógica racional del espíritu absoluto. Según De Man, a Hegel se le

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 123.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 124.

puede reclamar el borramiento que ejerce sobre el «yo», desde la percepción, pasando por la representación hasta llegar al pensamiento, como un alejamiento de las necesidades y apetencias más materiales. El «yo» se convierte en espíritu o razón absoluta que tiende a pensar en una perspectiva colectiva y trascendente más allá de la propia individualidad. Finalmente, la trayectoria que realiza el «yo» para convertirse en espíritu también define la experiencia estética:

La metáfora dominante que organiza todo este sistema es la de la interiorización, la comprensión de la belleza estética como una manifestación externa de un contenido ideal que es, él mismo, una experiencia interiorizada, la emoción recuperada de una percepción pasada. La manifestación sensible (*sinnliches Scheinen*) del arte y la literatura es el exterior de un contenido interior que es en sí mismo un acontecimiento exterior o entidad que ha sido interiorizado¹⁰².

Esta «dialéctica de la interiorización» es un mecanismo muy pertinente para crear imaginarios sobre diferentes representaciones, como la idea de nación, humanidad y, por supuesto, la idea de «arte». Esta dinámica es vista por De Man como un modelo retórico capaz de «superar las diferencias nacionales, y otras empíricas, entre las diferentes tradiciones europeas»¹⁰³. Se suprimen las diferencias y se pueden crear nociones «universales», como acuerdos comunes «naturalizados».

Resumiendo, la influencia del pensamiento hegeliano ha sido vital en la constitución del sistema moderno del arte, con su proceso de interiorización de un modelo de producción

¹⁰² Paul De Man, *La ideología estética...*, ob. cit., p. 143.

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 143-144.

hegemónico definido por un determinado oficio y campo representacional (como la pintura y la escultura), por sobre otras modalidades más cercanas a lo utilitario y que quedaron fuera del arte por la aplicación de categorías polares, como la llamada «artesanía» (textiles, cerámica, orfebrería y otras prácticas).

Pero también se debe reconocer que la influencia del pensamiento hegeliano ha permitido reconocer otros problemas, como la diferencia entre el arte moderno y el arte contemporáneo, a partir de la difundida interpretación de su enunciado acerca del arte como perteneciente al pasado en términos de «la muerte del arte».

También resulta pertinente apuntar el cuestionamiento que se lleva a cabo a la idea de arte moderno desde el pensamiento filosófico. Por ejemplo, Friedrich Nietzsche cuestionó las bases epistemológicas de la modernidad. Esto comienza en su obra temprana *El nacimiento de la tragedia*. Más tarde esta mirada se va fortaleciendo con otros textos, como *Ecce homo*, en el cual contrapone la «gaya ciencia» al racionalismo instrumental. Para efectos del abordaje del campo artístico, sus reflexiones contribuyen a desmontar el sistema moderno del arte. Al privilegiar lo dionisiaco como una aproximación a un estado más intuitivo y próximo a la naturaleza, Nietzsche está poniendo en tela de juicio el mundo como representación. Para este filósofo lo dionisiaco representa la unión de los contrarios, que luego queda circunscrito en la figura de Zarathustra. Sus cuestionamientos a la tradición cristiana y a la filosofía alemana están orientados por un rechazo a las reglas morales que olvidan al sujeto integral. Por ello en *Ecce homo* señala que «la moral de la renuncia a sí mismo es la moral de decadencia *por excelencia*»¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, Alianza Editorial, Madrid, 2003 [1908], p. 143.

Nietzsche cuestiona el principio de la ciencia, y en especial la razón moderna y su voluntad de poder que se ve expresada en la jerarquización que va asumiendo el sistema moderno del arte a fines del siglo XIX. Frente a esta tendencia él plantea, sin proponérselo, una crítica al canon moderno:

Nuestro arte revela esta calamidad universal: es inútil apoyarse imitativamente en todos los grandes períodos y naturaleza productivos, es inútil reunir alrededor del hombre moderno, para consuelo suyo, toda la literatura universal, y situarlo en medio de los estilos artísticos y de los artistas de todos los tiempos para que, como hizo Adán con los animales, les dé un nombre: él continúa siendo el eterno hambriento, el «crítico» sin placer ni fuerza, el hombre alejandrino, que en el fondo es un bibliotecario y un corredor y que se queda miserablemente ciego a causa del polvo de los libros y las erratas de imprenta¹⁰⁵.

Se podría decir que su visión estética es un antecedente significativo para el cuestionamiento del comportamiento tautológico del arte moderno. Y es posible que su concepción de la tragedia haya influido en algunas prácticas artísticas contemporáneas inclinadas a favorecer el carácter procesual de la experiencia, más que el objeto en su condición fetichista y de contemplación. Compagnon reconoce que con la posmodernidad se corrige el desfase que experimenta el campo del arte desde Baudelaire y que caracteriza a la ilusión moderna, y agrega que se retoma el pensamiento nietzschiano en relación con la idea de progreso:

¹⁰⁵ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 1979 [1871], pp. 149-150.

En este sentido, nuestro fin de siglo da fe también de un retorno a Nietzsche, que establece la genealogía de la tradición clásica a partir de la comprobación de que el progreso ya no tiene ningún sentido para el hombre moderno, que la historia está abierta sobre un vacío. El arte hoy da testimonio de este vacío, sin preocuparse ya por saber a dónde va¹⁰⁶.

DESDE EL ARTE MODERNO AL ARTE CONTEMPORÁNEO

Mucho se ha especulado sobre la posible «muerte del arte» anunciada por Hegel, a partir de la interpretación que se ha hecho de la frase: «En todas estas relaciones el arte es y permanece, para nosotros, según el aspecto de su suprema determinación, como algo que pertenece al pasado (*ein Vergangenes*)»¹⁰⁷.

Su perspectiva dialéctica le otorgó un nuevo rol al arte como una reflexión sobre sí mismo, la que podría ser entendida como una aventura más en lo político, hacia la propia misión que tendría la historia. Sobre el arte de su tiempo no fue optimista, y señaló: «Por eso nuestro tiempo, debido a su condición general, no es favorable al arte»¹⁰⁸. Pero, ¿a qué tipo de prácticas artísticas se refería Hegel? Al parecer, el filósofo rechazaba ciertas formas narrativas que no satisfacían necesidades espirituales, como ocurrió con el arte griego o el arte medieval. En parte, él reclamaba a la representación sensible otros fines, más orientados a su máxima sobre la conciencia de sí y para sí, que atañe a la construcción de una subjetividad autoconsciente. El arte, entonces, debía ser más consciente de

¹⁰⁶ Antoine Compagnon, *Las cinco paradojas...*, ob. cit., p. 123.

¹⁰⁷ G.W.F. Hegel, *Estética I. Introducción*, ob. cit., p. 53.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 52.

sus propios mecanismos de representación y, en este sentido, estaba prefigurando el rol que posteriormente asumieron algunas prácticas artísticas en el siglo XX, cuando se alejaron de la imitación o de la representación directa de la realidad para hacer énfasis en los propios códigos de los sistemas de representación, como ha ocurrido con la incorporación de textos en las artes visuales. Lo que posiblemente se ha reconocido en estas frases es que el filósofo alemán estaba anunciando un arte más conceptual. De hecho, en su sistema jerárquico colocaba en lugar privilegiado a la poesía.

Es común encontrar alusiones a la «muerte del arte» luego de la aparición de las reflexiones teóricas que han contribuido a entender el arte como un campo institucionalizado, relacionado con la asimilación de la idea de «arte» en la conciencia colectiva. Este momento se puede comprender como una crisis del sistema moderno del arte en la medida en que se volvió inestable, debido a una serie de reacciones que se fueron gestando desde los años 60 del siglo XX desde diferentes ámbitos. Se fue configurando una esfera crítica, cuya distancia de los preceptos modernos se sostiene en la revisión del campo representacional, cuestionando justamente la supuesta autonomía del sistema, ampliando el radio de reflexión hacia lo social, sobre todo por un interés en superar la distancia entre la producción y el público, que cada vez se ha hecho más insondable.

Danto, estudioso del tema, fue uno de los primeros —junto a Hans Belting— que planteó de manera explícita la «muerte del arte», inspirándose en el enunciado realizado por Hegel, pero con la finalidad de elaborar una crítica a la pintura de los años 80 del siglo XX. Danto observa un paralelismo entre el pensamiento kantiano, que favorece a una razón ocupada de sí misma, para entender que «el arte puro

era el arte aplicado al arte mismo»¹⁰⁹. Frente al arte «ensimismado», este filósofo estadounidense retoma la idea del «fin del arte» para describir prácticas que irrespetan esa supuesta historia concebida como una progresión de formas y que, a la vez, apuntan a una disolución de la idea de arte moderno, concentrada en la configuración de un campo autónomo. Según Danto:

[...] no era que no debía haber más arte (lo que realmente implica la palabra «muerte»), sino que cualquier nuevo arte no podría sustentar ningún tipo de relato en el que pudiera ser considerado como su etapa siguiente. Lo que había llegado a su fin era ese relato, pero no el tema mismo del relato¹¹⁰.

Esta supuesta «muerte del arte» se sustenta entonces en una crítica al relato «evolucionista» que dio origen a la noción de arte moderno. Este autor señala que alrededor de los años 70 del siglo XX comenzó a aparecer una conciencia capaz de diferenciar entre la autorreferencialidad del arte moderno y las nuevas prácticas que intentaban aproximar el arte a la vida cotidiana, y que podríamos definir como «arte contemporáneo» —o «arte poshistórico» para Danto—. Bajo esta categoría se concentrarían las propuestas que, más allá de una caracterización temporal o estilística, insertan nuevos modos de producción y apuntan a la interdisciplinariedad, amalgamando lo visual con lo lingüístico, así como con otros aspectos de orden social y científico. A partir de estas experiencias resulta cada vez más difícil hablar de «obra de arte» y parece más pertinente describir «procesos artísticos».

¹⁰⁹ Arthur Danto, *Después del fin del arte...*, ob. cit., p. 31.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 27.

Y sobre todo, hay un rechazo a la tautología representada por el modernismo. Para Danto,

[...] el arte contemporáneo ha pasado a significar el concedido con una determinada estructura de producción no vista antes, creo, en toda la historia del arte. [...] En mi opinión, no designa un período sino lo que pasa después de un determinado relato legitimador del arte y menos aún un estilo artístico que un modo de utilizar estilos¹¹¹.

Danto considera que este tipo de prácticas están marcadas por las estrategias de la apropiación¹¹² sobre la historia del arte como un reservorio a explorar, a fin de construir nuevos significados, lo cual implica una ruptura con la idea de la historia del arte como una posible evolución de las formas sobre la base de una idea de progreso¹¹³. Al mismo tiempo, representan una erosión de la figura de autoridad del artista y de la obra como objeto trascendente.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 32.

¹¹² Esta estrategia apunta al hecho de «apropiarse de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles nueva significación e identidad» (Arthur Danto, *Después del fin del arte...*, ob. cit., p. 37).

¹¹³ Ernst Gombrich reconoce también que existe una diferencia entre la historia del arte moderno como disciplina sustentada en juicios de valor que emerge a partir de una categoría que define un campo específico (que se vuelca sobre sí mismo), y la historia del arte como la evolución iconológica o de creación de imágenes, más marcada por la propia evolución de las formas estilísticas y técnicas, que se habría ido implementando desde el Renacimiento a partir del oficio, la habilidad y el conocimiento técnico (Ernst Gombrich, *Lo que nos dice la imagen*, Editorial Norma, Santa Fe de Bogotá, 1993 [1991], pp. 71-72).

LA IDEA DE ARTE CONTEMPORÁNEO

El arte moderno, como una paulatina experimentación con los propios elementos formales, fue perdiendo fuerza para dar paso a una investigación más crítica e interdisciplinaria, asociada a los estudios filosóficos y del lenguaje, derivados del posestructuralismo. Danto señala que la experiencia sensible comenzó a tener menos importancia que el pensamiento, lo cual quedó bastante en evidencia con el trabajo del artista estadounidense Joseph Kosuth, quien en 1969 apuntaba que la única tarea de un artista de su tiempo era «investigar la naturaleza misma del arte»¹¹⁴.

La idea de «arte contemporáneo» está asociada a la emergencia del llamado arte conceptual, que en los años 60 del siglo XX mostró una enorme tendencia a la desmaterialización de la obra de arte. Se fue sustituyendo la materia sensible (la pintura, el mármol, el bronce y otros materiales) y el oficio (las técnicas especializadas) por la creación de propuestas visuales (bidimensionales o tridimensionales, como las instalaciones¹¹⁵ o las intervenciones de espacios existentes, llamadas también *site-specific*¹¹⁶), con elementos que apuntaban

¹¹⁴ Kosuth citado por Arthur Danto en *Después del fin del arte...*, ob. cit., pp. 35-36

¹¹⁵ Como instalaciones podrían definirse aquellas prácticas artísticas que despliegan en un espacio (ya sea determinado o no) elementos diversos (es decir, diferentes entre sí y posiblemente desplazables), siguiendo un orden predeterminado o no, tomando en consideración el contexto físico. La aproximación de los objetos entre sí y a la vez con el espacio, exige una especial actividad del artista y del espectador quien, finalmente, debe organizar perceptivamente el conjunto y darle un sentido.

¹¹⁶ Este término describe la intervención de un espacio específico y previamente escogido, exigiéndole al artista su interpretación histórica y física de las condiciones simbólicas y de uso del lugar, para adecuar su propuesta a esas características. Generalmente se toman en cuenta las

a reflexiones sobre diferentes problemas culturales. Se comenzó a privilegiar la introducción de textos e imágenes de variados orígenes, como ensamblajes y *collages* fotográficos. La apropiación, como estrategia que permitía emplear todo tipo de recursos ya elaborados, obró en detrimento de la figura de autoridad del artista, con su supuesta condición de «iluminado» y realizador de objetos «originales», «únicos» y «universales» (según los parámetros identificados por la disciplina de la estética).

Es necesario recordar que el término «arte conceptual» se popularizó luego que Kosuth publicó su texto *Arte después de la filosofía*¹¹⁷, en 1969, en el que cuestionaba la tradición formalista de las vanguardias, especialmente la influencia de Clement Greenberg en el escenario estadounidense. Kosuth rescató la figura iconoclasta de Duchamp y promovió el «arte como idea»:

La función del arte, como cuestión, fue originalmente planteada por Marcel Duchamp. La verdad es que podemos otorgar a Duchamp la responsabilidad de haber dado al arte su propia identidad. (Desde luego puede advertirse cierta tendencia hacia esta autoidentificación del arte a partir de

representaciones del sitio de acuerdo a sus relaciones simbólicas. Este término se hizo común en Estados Unidos durante los años 70 para describir los trabajos de intervención en espacios paisajísticos, como los de Walter de Maria, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, entre otros.

¹¹⁷ Este texto fue originalmente publicado en tres entregas, en la revista *Studio International*, en Nueva York, entre octubre y diciembre de 1969. Fue reproducido con el nombre de «Arte y Filosofía I y II» en el libro *La idea como arte, Documentos sobre arte conceptual*, coordinado por Gregory Battcock, en 1973. Cfr. Joseph Kosuth, «Arte y Filosofía, I y II», en Gregory Battcock (Ed.), *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1973 [1969]. pp. 60-81.

Manet y Cézanne y a través del Cubismo, pero las obras de estos artistas son tímidas y ambiguas en comparación con las de Duchamp). El arte «moderno» y el arte anterior parecían relacionados en virtud de su morfología. Otro modo de decirlo sería que el «lenguaje» del arte continuaba siendo el mismo, aunque dijera cosas nuevas. El acontecimiento que hizo posible comprender que se podía «hablar otro lenguaje» y continuar teniendo coherencia artística, fueron los primeros *ready-mades* de Marcel Duchamp. Con los *ready-mades* el arte cambió su enfoque de la forma del lenguaje a lo que se decía. Lo cual significa que Duchamp cambió la naturaleza del arte, de una cuestión de morfología a una de función. Este cambio —de la «apariencia» a la «concepción»— fue el principio del arte «moderno» y el principio del arte «conceptual». Todo arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte solo existe conceptualmente¹¹⁸.

Este texto de Kosuth, considerado fundacional por la crítica de arte, ha influido en que en los análisis del llamado conceptualismo —esta tendencia a la desfeticización del objeto artístico— se privilegien las propuestas más enfocadas en las reflexiones lingüísticas, despojándose de lo icónico¹¹⁹. Pero retrospectivamente se observa que el uso del lenguaje no fue la única respuesta a este llamado del arte «conceptual», pues también se incorporó el uso de objetos (el *ready-made*) —según se verá cuando se aborden algunos ejemplos de prácticas artísticas latinoamericanas—. En general, se puede reconocer que la noción de arte contemporáneo no podría haberse

¹¹⁸ Joseph Kosuth, «Arte y Filosofía, I y II»..., ob. cit., p. 67.

¹¹⁹ Como han planteado críticos de arte y estudiosos del tema como Dore Ashton, Gregory Battcock, Victoria Combalía, Simón Marchán Fiz, Ursula Meyer, entre otros.

concebido sin este giro de enfoque hacia el cuestionamiento de la función del arte.

Transcurridas varias décadas desde la emergencia del llamado arte conceptual, se puede plantear que la noción «obra de arte» ha experimentado algunas transformaciones que resultan irreversibles y que introducen paradojas en el sistema. Entre ellas se encuentra la condición efímera de muchas prácticas artísticas (instalaciones con materiales orgánicos, fotografía, video y otros usos tecnológicos) que afectan la conservación física de la llamada obra de arte y, por ende, del coleccionismo. Muchas de estas contradicciones serán tratadas en los próximos capítulos, cuando se aborden algunas políticas museológicas específicas.

Dentro de esa tendencia crítica que asume parte importante de la producción artística del siglo XX se inscriben numerosas propuestas que no presentan una homogeneidad estilística ni territorial, pero coinciden en abordar de manera directa o indirecta, contenidos de orden social. Entre estos temas se observa el «derecho a la diferencia» como una disputa simbólica que, en el campo artístico, se sustenta en un rechazo a las tradicionales perspectivas de universalidad sobre la producción de representaciones sociales. En algunas propuestas se activa un deseo de hacer visibles signos culturales específicos, asociados a problemas identitarios, muchas veces entroncándose con particularidades étnicas, de género y de clase social¹²⁰. En términos generales, este impulso puede asociarse al cuestionamiento del modelo hegemónico de ciudadanía, tal

¹²⁰ Como ejemplos se pueden mencionar algunas artistas feministas que, desde los años 70, cuestionan la representación femenina en el arte como objeto de deseo. Entre los muchos nombres se puede mencionar a Louise Bourgeois, Judy Chicago, Eva Hesse, Barbara Kruger, Ana Mendieta y Cindy Sherman.

como propone Jan Pakulski, estudioso de la «ciudadanía cultural». Este investigador comenta que «la extensión de los derechos culturales está probablemente asociada con la erosión de algunas tradiciones y algunas instituciones privilegiadas anteriormente»¹²¹.

Muchas prácticas artísticas contemporáneas se inscriben en una caracterización plural, por sus posibilidades formales y temáticas. En parte, esta reacción responde a la necesidad de construir otras formas de nombrar. Se han ido configurando nuevas élites discursivas que defienden otras formas representacionales, incluso otras formas de «nacionalismo» capaces de incorporar identidades desplazadas.

Propongo entonces que algunas prácticas artísticas contemporáneas pueden ser vistas como discursividades que asumen una lucha por la redistribución del poder, y que su acción política o de intervención puede ser entendida como la manera de ofrecer visibilidad a aquellas formas que han quedado relegadas por los modelos dominantes de ciudadanía. De manera deliberada o no, estas prácticas orientadas a ejercer cambios cuestionan el rol diferenciador que el campo del arte ejerce en lo social (cuando asigna una diferencia distintiva entre los sujetos) y en el sistema valorativo de mercado (cuando jerarquiza los objetos culturales). Estas prácticas asumen entonces retos problematizadores y emancipatorios con respecto a las reglas establecidas y desestabilizan la supuesta autonomía del campo artístico y su condición autorreferencial como lugar de prestigio, para incorporar nuevas textualidades, sujetos y prácticas.

¹²¹ Jan Pakulski, «Cultural Citizenship», en *Citizenship Studies*, Vol. 1, N° 1, Reino Unido, 1997, p. 84.

Hoy en día parte importante del llamado arte contemporáneo —o «posthistórico», según Danto— abre un campo enorme de posibilidades que está minando la estructura del sistema moderno del arte. La huella hegeliana, concentrada en el pensamiento como «espíritu absoluto», ha contribuido a consolidar la noción de «autoridad» o de «autor» que ha resultado excluyente, porque ha validado a unas obras de arte por sobre otras. Actualmente, el campo del arte ha expandido sus límites para dar cada vez más cabida a muchas propuestas, y aunque todavía persistan ciertos juicios de valor sustentados en el sistema moderno del arte —como la originalidad, la trascendencia y la universalidad—, dialécticamente tendrán que producirse nuevas premisas para su organización en el campo del pensamiento.

En la actualidad, el sistema moderno del arte continúa vigente, aunque a lo largo del siglo XX se hayan producido muchos cuestionamientos que lo han afectado significativamente. El rasgo principal es su supuesta autonomía, sostenida sobre una visión jerárquica que privilegia las características de un «arte culto» en dicotomía del llamado «arte popular», lo cual problematiza constantemente el rediseño de políticas culturales más democráticas.

En la tarea de superar esta diferenciación deberían participar todos los agentes interesados en la extensión de este sistema, incluidos artistas, críticos, historiadores de arte, filósofos, funcionarios de las instituciones museísticas, así como las industrias editorial, del disco y audiovisual, a fin de ampliar las políticas y diseñar nuevas categorías y posiblemente también nuevos estatutos estéticos más acordes con las necesidades socioculturales contemporáneas. Uno de estos pasos es reconocer la activación de un canon que constantemente se está adaptando a los ataques de los agentes más audaces que intentan debilitar las bases del sistema.

UN CANON EN LAS ARTES VISUALES: DE LO MODERNO A LO CONTEMPORÁNEO

Al igual que el sistema moderno del arte se define en el siglo XVIII y se consolida en el siglo XIX, de manera paralela se constituye una serie de normas de valoración que hoy comprendemos como «canon». El concepto de canon ha sido explícitamente aplicado en los campos de la literatura y de la música¹²². Si bien en general no ha sido empleado en las artes visuales modernas y contemporáneas, parece potencialmente fructífero utilizarlo para designar el conjunto de acuerdos tácitos entre especialistas. Este canon tiende a privilegiar determinados modelos por sobre otros, los cuales también articulan una tradición de autores. Desde esta perspectiva, creo que la noción de «canon» se mantendrá activa mientras no se diluya la categoría de «autor».

El término «canon», como lo conocemos hoy en día es de origen latino y fue tomado del griego *kanon*, que significaba tallo, varita, regla o norma. En el siglo XII surgen los

¹²² Sobre el canon artístico, ver: Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1995 [1992], p. 333; y Ernst H. Gombrich, *Breve historia de la cultura*, Ediciones Península, Barcelona, 2004 [1969], pp. 132-146; sobre el canon literario, ver: Harold Bloom, *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1997 [1995]; Enric Sullà (compilador), *El canon literario*, Arco/ Libros, Madrid, 1998; Beatriz González-Stephan, *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional: la historiografía literaria. Del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, Iberoamericana, Madrid, 2002; y sobre el canon musical, ver: Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI Editores, México DF, 1995 [1977]; Marcia Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993; Mark Everist, «Reception Theories, Canonic Discourses and Musical Value», en Nicholas Cook, Mark Everist (Ed.), *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 1999, pp. 378-402.

derivados: canónico y canónigo. En el siglo XIV aparece la acción de «canonizar», que se asocia a la solemnidad religiosa. Actualmente se ha tornado común encontrar el término canon asociado a ciertas normas literarias y musicales, y se lo puede entender como un eje articulador de elementos que luchan por sostener la autonomía del campo artístico, constituyendo y reafirmando una tradición de modelos.

El canon no es solamente un modelo formal (si se lo relaciona con las reglas formales y repetitivas de la pintura egipcia, por ejemplo), porque al privilegiar determinados trabajos de autores específicos también legitima determinadas formas culturales por sobre otras que han adquirido un valor particular desde la instauración del sistema moderno del arte.

Según Harold Bloom, uno de los más fervientes defensores de la idea del canon literario, «El canon laico, en el que la palabra significa *catálogo de autores aprobados*, no comienza de hecho hasta la mitad del siglo XVIII, durante el período literario de la Sensibilidad, Sentimentalidad y lo Sublime»¹²³. Y más adelante aclara que

El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas¹²⁴.

¹²³ Harold Bloom, *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1997 [1995], pp. 29-30 [Cursivas nuestras, C.H.].

¹²⁴ *Ibidem*, p. 30.

Bloom le otorga especial valor a la tradición gestada por influencias cruzadas entre algunos autores que culminan por conformar un campo restringido de formas consideradas «mejores» desde una singular perspectiva estética. El mismo Bloom aclara esta situación:

El canon occidental, a pesar del idealismo ilimitado de aquellos que querrían abrirlo, existe precisamente con el fin de imponer límites, de establecer un patrón de medida que *no es en absoluto político o moral*¹²⁵.

Tal como señala este investigador, el canon se define en el siglo XVIII como parte de los principios valorativos del arte que definen un campo autónomo y autosuficiente.

Aunque en la esfera de la crítica y la historia del arte (de las artes visuales) no se reconoce explícitamente la existencia de un canon moderno o contemporáneo, es posible entenderlo como el conjunto de elementos que permiten definir una obra de arte sustentándose en la figura del «artista», revestida de una «autoridad» o «autoría». La mirada autorizada le otorga a las prácticas artísticas una serie de condiciones subjetivas como trayectoria, estilo, originalidad, universalidad. Sobre estos fundamentos se sostiene la historiografía que permite reconocer la existencia de una tradición sostenida sobre una supuesta evolución de las formas, lo cual posibilita excluir muchas prácticas que se muestran más híbridas.

Michel de Certeau, desde una perspectiva foucaultiana, critica a la historiografía como una disciplina orientada a la búsqueda de una «verdad», que en su orientación selectiva se para al objeto (ubicado en el pasado pero representado desde

¹²⁵ *Ibidem*, p. 45 [Cursivas nuestras, C.H.].

el presente) y a su interpretación (hecha desde el presente). Según él,

[la historiografía] Opera en el pasado, del cual se distingue, una selección entre lo que puede ser «comprendido» y lo que debe ser *olvidado* para obtener la representación de una inteligibilidad presente. Pero todo lo que esta nueva comprensión del pasado tiene por inadecuado —desperdicio abandonado al seleccionar el material, resto olvidado en una explicación— vuelve, a pesar de todo, a insinuarse en las orillas y en las fallas del discurso. «Resistencias», «supervivencias» o retardos perturban discretamente la hermosa ordenación de un «progreso» o de un sistema de interpretación¹²⁶.

Además del sentido de «verdad» que ofrecen disciplinas como la historiografía, el canon asociado al sistema moderno del arte se va a sostener en lo que se describe como la «tradicción de lo nuevo». Desde las primeras vanguardias artísticas, la fe en el progreso va a ser asimilada de manera canónica tanto por los artistas como por las demás instituciones del arte.

El arte moderno configuró su historia sobre la base de un proceso de constante renovación de sus experiencias visuales. A partir de un repudio a la narratividad, derivada de la visión empírica tradicional asociada con la imitación de la naturaleza, se instauró una lógica modernista sustentada en la visión como forma de conocimiento, capaz de estimular una constante resemantización de sus propios estatutos. En este proceso se fue abstrayendo la representación figurativa hasta hacerla desaparecer en la superficie neutra del fondo: este es el camino formalista de las vanguardias.

¹²⁶ Michel de Certeau, *La escritura de la historia. El oficio de la historia*, Universidad Iberoamericana, México DF, 1993 [1978], p. 18.

Con el modernismo las condiciones de la representación se vuelven centrales, de ahí que, como se ha mencionado antes, los propios problemas del arte se convierten en tema, como el plano, la luz y el color. Según Danto, uno de los narradores del modernismo fue el crítico estadounidense Clement Greenberg, quien favoreció los rasgos no miméticos. Para Danto, el modernismo representa un nuevo estado de conciencia

reflejado en la pintura como un tipo de discontinuidad, como si acentuar la representación mimética se hubiera vuelto menos importante que otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los medios de representación¹²⁷.

Pero el propio arte moderno llevaba en sí el cuestionamiento de su lógica. Según la estadounidense Rosalind Krauss, teórica del arte moderno, se produjo un rechazo a la visualidad pura para introducir lo textual o social, generándose lo que ella ha denominado «inconsciente óptico», como una antivisión o zona opaca que subvierte la lógica dominante. Aunque Krauss reconoce cambios representacionales en la propia imagen, creo que finalmente intenta sostener una postura anclada en el formalismo. Por ello resultan más significativas las propuestas contextuales que trabajan fuera de los marcos institucionales, cuestionando incluso ciertos esquemas representacionales del orden de lo visual, y se aproximan al activismo. Sin embargo, la tesis de esta teórica del arte permite comprender la «naturalización» señalada anteriormente sobre el poder del sistema de generar un universo autónomo, cada vez más alejado de la sensibilidad colectiva, pues ella misma es víctima de su propio andamiaje cultural.

¹²⁷ Arthur Danto, *Después del fin del arte...*, ob. cit., p. 30.

Aunque esa autonomía disciplinar en principio tuvo que ver con el deseo de liberar al lenguaje visual de un posible vasallaje a las exigencias representacionales de la burguesía, visible sobre todo en la figura de Baudelaire, terminó configurando otro campo, más centrado en el conocimiento intelectual, que finalmente también se afilió a los intereses de una sociedad de élite.

Hoy en día sigue vigente la actuación de un canon como mecanismo de legitimación, sustentado en las características del sistema moderno del arte, con sus categorías esencialistas y universalistas. Este canon, como las demás categorías del sistema, se ha transformado para poder identificar y seleccionar valorativamente las representaciones del arte moderno y del arte contemporáneo, incluyendo las acciones que se suceden para atomizarlo, como aquellas prácticas artísticas que integran aspectos localistas y que circulan por mecanismos no institucionales. Sin embargo, de manera paradójica se continúa ejerciendo un criterio «universalista» para identificar estas propuestas, debido a que no han cambiado sustancialmente los mecanismos de producción, difusión, interpretación y valoración de las representaciones del campo del arte. Es decir, siguen vigentes las categorías de «artista», «obra de arte», «curador» y «crítica de arte». Un ejemplo lo representa el libro *Arte de hoy*, publicado en 2002 por la editorial Taschen, que reúne —según su título— a artistas «representativos del arte de hoy». Es decir, se selecciona a los artistas que responden a los modelos privilegiados por un sistema de valores hegemónico de orden occidental, que está cada vez más determinado por el mercado. En el prólogo se justifica esta selección territorial: «Todos los artistas provienen del mundo occidental: habría sido poco menos que imposible hacer una selección mundial; por tanto, no incluimos a representantes de otras culturas»¹²⁸.

¹²⁸ Uta Grosenick, Burkhard Riemschneider, «Prólogo», en *Arte de hoy*, Taschen, Colonia, 2002, p. 6.

Estos editores alemanes reconocen que en esta recopilación ocupa un papel fundamental el mercado del arte:

Una publicación como esta no puede crear ni manipular tendencias en el arte; este no puede ni debe ser su objetivo. Lo que nosotros nos proponemos es presentar posiciones ya existentes —por muy recientes que sean—, y en este contexto desempeñan un papel crucial las galerías, que hoy en día asumen una función de promotores de las nuevas tendencias. Las corrientes que describimos buscan su público y, por lo tanto, su mercado..., lo que no debe perderse de vista¹²⁹.

Lo que me interesa destacar es que de los 87 artistas seleccionados, la mayoría son estadounidenses¹³⁰, y los demás representan a naciones potencialmente hegemónicas. Es decir, el «arte de hoy» a que apunta el título del libro, sigue siendo la producción artística occidental que circula en los países altamente industrializados que se atribuyen el derecho de «nombrar» o «canonizar» lo que les es «propio».

PREJUICIOS Y RESISTENCIAS

Aunque mucho se ha avanzado en comprender que la idea del arte es una representación social, existen prejuicios y resistencias que parecen querer seguir sosteniendo la autonomía del campo especialmente inscrito en la estética, en la

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ De los 87 artistas seleccionados, 47 son europeos (21 de Alemania, 9 del Reino Unido, más representantes de otros 9 países), 32 de América del Norte (30 de EE. UU.), 4 de América Latina (Cuba, Argentina y México) y 4 «no occidentales» (Japón, Australia y Argelia).

filosofía del arte y la teoría del arte, como disciplinas auto-suficientes. Alfredo de Paz observa tres tipos de resistencia. La primera de índole idealista, que quiere conservar la noción «sagrada» del arte como experiencia desinteresada, destinada al espíritu y, por lo tanto, alejada de la actividad manual. Esta tendencia puede oscilar, según De Paz, entre «formas idealistas tradicionales —el arte como contemplación, “belleza absoluta”, actividad solitaria del genio y fruto de la soberana inspiración individual»—, o bien en formas más modernas: el arte como antidesestino, «moneda de lo absoluto». Semejante santificación lleva a rechazar todo intento de convertir al arte en un *fenómeno social*¹³¹.

La segunda resistencia reconocida por De Paz corresponde a la desconfianza o desinterés del propio campo de los estudios sociales, al no comprender la importancia que puede tener el arte como forma de conocimiento sobre lo social. Un tercer tipo de resistencia estaría constituido por los sujetos que defienden lo «específicamente artístico» y estaría representada por los formalistas rusos, el *New Criticism* anglosajón y algunas corrientes estructuralistas que defienden el estudio de la obra como un campo autosuficiente.

Podría plantearse que tanto la resistencia idealista como la formalista poseen puntos en común y, por lo tanto, resulta difícil definir fronteras claras entre ellas. Incluso hoy en día, en algunas perspectivas que se quieren más sociológicas se vuelve a caer en la tentación de otorgarle a la «obra de arte» un *plus* particular. Aunque en ocasiones se quiere tratar de abordar las condiciones sociales de la producción, distribución y consumo de las prácticas artísticas, no se va más allá de describir

¹³¹ Alfredo de Paz, *La crítica social del arte*, Editorial Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, Barcelona, 1979 [1976], p. 14.

algunas informaciones de la vida de su autor o del contexto social inmediato, sin reconocer otros problemas relativos a los imaginarios colectivos en diálogo con los imaginarios individuales. Los propios autores seleccionados por De Paz han planteado estos problemas, como Frédérick Antal, Arnold Hauser, Pierre Bourdieu, Jean Duvignaud, John Dewey y Pierre Gaudibert.

Según De Paz, las interpretaciones centradas en la obra como universo cerrado permiten ocultar aquellos elementos que no sostienen la armonía artística de la obra:

[...] los defensores de la interpretación del arte como «sistema independiente» (o bien, según Hauser, los defensores del «arte por el arte») no solo sostienen que el efecto es absolutamente soberano y que este se funda en la perfección macroeconómica de la obra de arte, sino también que toda referencia a una realidad ajena a la obra destruye irremediablemente la ilusión estética¹³².

En términos generales, resulta común que en muchos abordajes reflexivos se refieran las producciones musicales, visuales, literarias o teatrales como «obras» incuestionables y no como productos culturales en un amplio sentido. El valor artístico no se pone en duda. Se discute sobre las condiciones de ese valor artístico o estético en cuanto a su finalidad; y generalmente los debates recaen en los lugares comunes de seleccionar «obras» canónicas sin asumir ejemplos «nuevos» o «problemáticos». Se parte del análisis de objetos culturales ya considerados como «arte». Esta situación se ha venido agravando en las últimas décadas del siglo XX porque la condición artística ha pasado a ser una determinación dada por

¹³² *Ibidem*, p. 17.

los propios espacios del «arte», que en el caso de las llamadas artes visuales están conformados especialmente por las galerías y los museos. Desde el momento en que un objeto ingresa a estos lugares ya es considerado «arte», sin someterlo a ninguna «prueba» más allá de la selección de un especialista que lo ha ubicado en ese lugar, ya sea un artista, un curador, el director de un museo o algún profesional del área previamente autorizado para este fin.

A partir de todo este recorrido por la instauración del sistema moderno del arte, resulta necesario comprender las tensiones que se han gestado entre prácticas artísticas, agentes diversos e instituciones para ampliar, por un lado, este sistema, y por otro, sostenerlo para que no se funda en el amplio mundo de lo social. Especialmente en América Latina, desde los años 60 del siglo XX se activaron una serie de problematizaciones en el campo teórico y en la producción artística alrededor de la noción de «identidad latinoamericana», sobre todo a partir de la asimilación o rechazo de las prácticas artísticas emergentes orientadas a cuestionar el canon representado por la noción de arte moderno. Desde este período se abre un debate, para algunos todavía vigente, sobre la posible existencia de un arte latinoamericano.

Capítulo III

La obra de arte más allá de la contemplación

Teoría y práctica

AUNQUE EL DEBATE sobre la existencia de un arte latinoamericano emerge en el continente con las primeras vanguardias del siglo XX, es a partir de los años 60 cuando adquiere un tono más reflexivo sobre las relaciones de poder que constituyen el sistema moderno del arte. Un breve recorrido por estos planteamientos derivados de la crítica de arte y de las prácticas artísticas orientadas por la noción de arte contemporáneo en América Latina, permitirá comprender los desplazamientos de sentido que van experimentando las ideas de «obra de arte», «artista» y «arte latinoamericano» en su cuestionamiento de la institucionalidad. Este breve panorama no asume el contexto venezolano, pues este será atendido más adelante, en los capítulos relativos al estudio de los principales museos nacionales.

Tal como se señaló en la introducción de este trabajo, han sido escasos los esfuerzos en la producción del pensamiento latinoamericanista asociado al campo del arte, incluido el escenario venezolano, por comprender que el estudio del arte es un campo de conocimiento asociado a las políticas de representación, que ofrece significativos elementos para el análisis de las dinámicas sociales.

Resulta indispensable incorporar en el estudio de las llamadas «artes visuales» una dimensión autorreflexiva, capaz de atender su propia condición de existencia, y marcada por un proceso histórico que lo ha determinado, a partir de una perspectiva eurocéntrica, como campo cultural diferenciado y autónomo, signado por sus propios códigos, que atañen a sus estatutos teóricos e historiográficos.

Debido a la escasa práctica autorreflexiva que puede observarse en el propio campo de la historia del arte, es necesario incorporar las reflexiones de un grupo de latinoamericanistas, investigadores y productores artísticos, que se inscriben en la orientación teórica de *estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Este término, acuñado por Daniel Mato, contextualiza toda una tradición de estudios e interpretaciones de nuestra cultura, que se remonta al siglo XIX y a principios del siglo XX, y se expresa en figuras como José Martí, José Enrique Rodó, José Vasconcelos y José Carlos Mariátegui. También se pueden considerar algunos productores artísticos y literarios, como el mexicano David Alfaro Siqueiros y el brasileño Oswald de Andrade¹, por mencionar dos casos paradigmáticos que asumieron el reto de elaborar interpretaciones de América Latina.

La propuesta descriptiva de Mato evita la simple traducción del término inglés *cultural studies*, que ha sido asimilada por los llamados «estudios culturales latinoamericanos», para visibilizar la tradición de larga data del pensamiento latinoamericanista en relación con este campo académico de más reciente cuño.

¹ Siqueiros y De Andrade elaboraron manifiestos artísticos y a la vez políticos sobre lo «latinoamericano». Siqueiros redactó *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana* (1923) y De Andrade laboró el *Manifiesto antropófago* (1928).

Para Mato, los *estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* responden a procesos históricos específicos, que tienen en común la conciencia de considerar lo cultural como un campo de lucha por el sentido, a través de una actividad transdisciplinaria capaz de intervenir en lo social, atendiendo a lo coyuntural y con la activación de una autocrítica contextualizada. Mato ha aclarado que ha seleccionado este término para identificar el lugar de enunciación, en relación con los estudios sobre América Latina que se realizan desde otros lugares de enunciación².

Encuadrar la investigación en esta línea de análisis permitirá describir y analizar las tensiones que constituyen actualmente el campo del arte contemporáneo en Venezuela y en América Latina.

NOCIONES LATINOAMERICANISTAS EN EL CAMPO DEL ARTE DESDE LOS AÑOS 60

Aunque desde los años 20 del siglo XX se estaban gestando diferentes posturas revisionistas sobre la producción de

² «I prefer to name that broad diversity of intellectual traditions as Latin American Studies in Culture & Power, which obviously is not an incidental name, but a chosen one. I choose this name because it may contribute to institute the field with a certain emphasis, an emphasis that is at the same time a positioning regarding conflicts in the transnational making of the Cultural Studies movement, which I'd also prefer to name as Culture & Power, but perhaps it's already too late to propose this» (Daniel Mato, *Towards a Transnational Dialogue and Context Specific Forms of Transnational Collaboration: Recent Studies on Culture and Power in Latin America and What our English Speaking Colleagues call Cultural Studies*, Plenary Speaker at the 3rd. International Crossroads in Cultural Studies Conference, Birmingham, June 2000(b), pp. 21-25).

un pensamiento propio³, desde mediados de los años 60 la historia del arte latinoamericano comenzó a hacerse los primeros cuestionamientos sobre su modo de operar. Desde esta época comenzaron a emerger reflexiones sobre la «identidad latinoamericana» asociadas a la teoría de la dependencia, que abrían el debate sobre el neocolonialismo representado por las relaciones económicas y financieras subalternas de los países latinoamericanos con Estados Unidos. Este debate no era ajeno a los procesos de modernización que se experimentaban en los diferentes órdenes de la vida social.

En América Latina, durante los años 50 se crearon museos de arte moderno en Brasil, Argentina, Colombia y México. Se fundó también la Bienal de São Paulo, que actuó como mecanismo conector entre el arte emergente del continente y la vanguardia internacional. Por ejemplo, en 1953 esta Bienal realizó una gran muestra de arte moderno occidental que incluía el *Guernica* (1937), de Pablo Picasso. También Joseph Albers, Max Bill y Alexander Calder fueron invitados a Brasil en este período. Esta apertura a los lenguajes más abstractos y asociados a la modernización, permitió que el sistema moderno del arte consolidara sus bases institucionales

³ Además de los textos fundacionales del nacionalismo artístico, como el manifiesto *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana* redactado por David Alfaro Siqueiros (1921), el *Manifiesto del Sindicato de obreros, técnicos, pintores y escultores de México* liderado por Siqueiros y Diego Rivera (1923), Manifiesto de *Martín Fierro* en Argentina (1924) y *Amauta* en Perú (1926), la asimilación de las vanguardias artísticas europeas trajo consigo posturas latinoamericanistas significativas, como el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade, relacionado con la Semana de Arte Moderno organizada en São Paulo, en 1922; y los planteamientos de la Escuela del Sur, articulada alrededor del pintor uruguayo Joaquín Torres-García desde mediados de los años 30.

en América Latina. Se crearon salones, aumentaron las publicaciones especializadas y se comenzó a contar con mayor información sobre lo que ocurría en Europa y Nueva York en materia artística. Se incrementaron las exposiciones que propiciaban el acercamiento entre artistas y tendencias, y se produjo una mayor proyección internacional con la organización de importantes muestras colectivas en Estados Unidos. En el marco de estos cambios, en Caracas emergió el proyecto de la Ciudad Universitaria, que se convirtió en un compendio del arte abstracto nacional e internacional.

En esa década y la siguiente se organizaron varios eventos en Estados Unidos que contribuyeron a visibilizar la idea de «arte latinoamericano» y a conformar las bases de su canon, como Gulf Caribbean International, Museum of Fine Arts of Houston, Texas, organizada por José Gómez Sicre en 1956⁴; 1958 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, presentada en el Carnegie Institute, Pittsburg, en 1958⁵; y South American Art Today, exhibida en el Dallas Museum of Fine Art, Dallas, Texas, en 1959. Este esfuerzo alcanzó un momento crucial en 1966 con la exposición Art of Latin America since Independence, organizada por Stanton L. Catlin y Terence Grieder, con el apoyo de las universidades de Yale y Texas, respectivamente, y presentada en New Haven, Connecticut. Esta muestra, que luego itineró por Estados Unidos y México con un importante despliegue informativo, representa la primera iniciativa por

⁴ El primer premio fue otorgado al pintor colombiano Alejandro Obregón.

⁵ Para este evento se invitó a un numeroso grupo de latinoamericanos, entre los cuales fueron premiados los brasileños Manabu Mabe, Arthur Luiz Pizza, Marcelo Grassmann, Danilo Di Prete, Fernando Lemos y María Bonomi; el mexicano José Luis Cuevas, el nicaragüense Armando Morales y el guatemalteco Rodolfo Abularach.

organizar de manera metódica la producción artística regional desde el siglo XIX⁶. Es por ello que se la considera como un hito significativo en la periodización que se va a gestar sobre el arte latinoamericano, desde los llamados precursores de la modernidad, como de aquellos que estimularon la interpretación local de los lenguajes de vanguardia europeos.

Durante los años 60 el escenario político en América Latina observaba la revolución cubana de 1959 como paradigma y punto de reflexión. Paralelamente, las clases medias mostraban mayor fortaleza frente a la oligarquía, debido a la expansión económica producida durante la II Guerra Mundial y el apoyo a la industrialización promovida por el gobierno de John F. Kennedy desde Estados Unidos. Este desplazamiento de fuerzas impregnó el comienzo de la década con una atmósfera de optimismo. Pero en 1964 la situación cambió bruscamente y muchos países comenzaron a sentirse afectados por una política de contrarreforma. Se produjeron intervenciones militares en varios países⁷ que despertaron reacciones críticas, sumadas a las derivadas de la guerra del Vietnam y del Mayo francés, que fueron detonantes de movimientos estudiantiles⁸.

⁶ Esta mirada retrospectiva fue conformada por los trabajos de unos 395 artistas de los diferentes países latinoamericanos.

⁷ En 1961 es derrocado en Ecuador el presidente J. M. Velasco Ibarra; en 1964, el presidente de Brasil, Joao Goulart, es víctima de un golpe de Estado del general Humberto Castelo Branco, quien instauró diez años de dictadura; en 1966, el presidente argentino Arturo Illia es depuesto por Juan Carlos Onganía, quien instauró un gobierno militar hasta 1973. Por otra parte, a fines de los años 60 se comenzó a sentir la acción de la guerrilla.

⁸ Los movimientos estudiantiles asumieron diferentes consignas a fines de los años sesenta. En México formaron parte de las luchas en contra de la política del PRI, con un amplio marco de reclamos de orden social que sin embargo no incluyeron las reivindicaciones de orden racial y de género, como se observaba en otras latitudes. Según José Luis Barrios, «En México el movimiento se definió más como una lucha contra el sistema

A esto se suma que el asesinato del Che Guevara en 1967 se convirtió en un símbolo reactivo. En Venezuela, los años 60 estuvieron signados por los conflictos de la guerrilla armada, que comenzó en el período de Rómulo Betancourt (1959-1964) y continuó durante el gobierno de Raúl Leoni (1964-1969)⁹.

El escenario artístico en América Latina comenzó a moverse entre dos polos: la atención a los lenguajes más innovadores de la vanguardia concreta, que para las burguesías en ascenso representaban los procesos de modernización, y la apertura hacia la denuncia política. La reconocida crítica argentina establecida en Caracas, Marta Traba, describía esta situación:

Durante este período se producirá una vanguardia capaz de publicitarse como ningún otro movimiento, tendencia o grupo lo había hecho antes. Paralelamente con ella, se defenderá tenazmente el derecho a la expresión artística individual o de grupo que mantenga la triple complicidad entre el

político-moral, llevada a cabo por una generación ilustrada a la que se unió la protesta de la clase obrera» (José Luis Barrios, «Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales», en Issa M^a. Benítez (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvensias (1960-2000)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México DF, 2001, p. 149). Un hito significativo que despertó una reacción generalizada fue la llamada Matanza de Tlatelolco, donde murieron unos trescientos estudiantes por la represión de las fuerzas militares, contra una protesta llevada a cabo en la Plaza de las Tres Culturas de la capital, el 2 de octubre de 1968. Ese mismo año se celebraban las Olimpiadas en la capital mexicana, evento que formó parte de la crítica de las políticas estatales a espaldas de los problemas sociales locales.

⁹ Entre 1961 y 1962 se produjeron en el país tres intentos de derrocamiento del gobierno a manos de militares en ejercicio de sus funciones. De manera paralela, se reprimía todo intento de subversión civil, con persecuciones diversas. En este período causó conmoción el asesinato del profesor Alberto Lovera, supuesta víctima del aparato represor del Estado.

hombre y sus sueños, y entre esos sueños y la esperanza de la comunidad¹⁰.

Los artistas activos en los años 50 fueron promovidos en los 60, mientras se gestaban nuevos planteamientos críticos. Se produjo un creciente interés por el dibujo y el grabado, que permitían un contacto más directo con el público por su mayor facilidad de inserción en el mercado. El panorama resultaba complejo porque coexistían diversas posturas, que oscilaban entre un apego a la tradición, y la vanguardia. La producción artística del continente se movía entre tres corrientes fundamentales: el expresionismo abstracto y el informalismo derivado de las experiencias estadounidenses y europeas; la nueva geometría y el cinetismo; y la nueva figuración o figuración simbólica.

Desde fines de los años 60 y durante los 70, la idea de un arte latinoamericano con características «propias» comenzó a ser una preocupación dominante en un escenario que comenzaba a afianzar los lazos e intercambios entre sí y con el exterior.

El presente y el pasado comenzaron a ser revisados y valorados con ojos «propios», estableciendo diferencias entre las soluciones vanguardistas locales y europeas. En este período se organizaron varios eventos reflexivos¹¹ y emergieron

¹⁰ Marta Traba, *Arte de América Latina 1900-1980*, Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, 1994, p. 134.

¹¹ En 1975 la Universidad de Austin organizó el simposio «El artista latinoamericano y su identidad» que, según Marta Traba, reunió a la mayoría de los críticos de arte latinoamericanos activos, por primera vez (Marta Traba, «Artes plásticas latinoamericanas: la tradición de lo nacional», en Ana Pizarro (Selección, prólogo, cronología y bibliografía), *Marta Traba. Mirar en América*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2005 [1984], p. 21); en 1976 Juan Acha organizó un simposio de arte conceptual en Morelos, México; y en 1978 se presentó en Caracas,

diferentes publicaciones en torno a esta preocupación, que visibilizaban posturas en tensión. Hasta esos años la crítica de arte cumplía una función descriptiva y afirmativa, a partir de la idea de «inventario», con relación a las características de las prácticas artísticas hegemónicas europeas, asumiendo así un rol canonizante. Según el investigador argentino Fermín Fevre:

Si analizamos la bibliografía anterior a 1950 advertimos que los críticos latinoamericanos más destacados no pudieron sustraerse al afán inventariador. Tarea útil pero que no siempre ha tenido el rigor necesario. En esta línea habría que situar los libros de Alfredo Boulton en Venezuela, Antonio R. Romera en Chile, Luis Cardoza y Aragón y Justino Fernández en México, José Pedro Arhul y Oscar F. Haedo en el Uruguay, Julio Payró, Córdova Iturburu y Romualdo Brughetti en la Argentina, etc.¹².

El debate en esa época se centraba en el intento de definir un arte latinoamericano a partir de la supuesta superación de la relación centro-periferia. Mientras algunos críticos abogaban por un arte más «universal», otros reclamaban producciones más localistas. En este período estaba en pleno proceso de canonización el constructivismo latinoamericano, el cual fue asociado a la modernización tecnológica. Paralelamente, las respuestas a los conflictos sociales desde el arte asumían propósitos figurativos. En resumen, las propuestas artísticas se debatían entre la figuración y la abstracción.

en el Museo de Bellas Artes, el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos.

¹² Fermín Fevre, «Las formas de la crítica y la respuesta del público», en Damián Bayón (relator), *América Latina en sus artes*, Siglo XXI Editores, México DF, 1978 [1974], p. 51.

Entre los críticos de arte que abogaban por un arte universal o un posicionamiento de las prácticas artísticas regionales en los circuitos internacionales, estaban el peruano Juan Acha, la estadounidense Dore Ashton y el argentino Damián Bayón. En cambio, aunque con diferentes posturas, el reconocimiento de la existencia de un arte latinoamericano, caracterizado por una particularidad más política, estaba representado por los mexicanos Jorge Alberto Manrique e Ida Rodríguez Prampolini; los brasileños Aracy Amaral, Ferreira Gullar, Frederico Moraes y Mario Pedrosa; y los argentinos Aldo Pellegrini y Marta Traba. Ellos representan los primeros esfuerzos por comprender el arte como un sistema de relaciones complejo que excede la materialidad de la obra como objeto, un enfoque que luego de la formulación de Mato¹³ se puede caracterizar como de «cultura y poder».

Por ejemplo, en 1974 Bayón se preguntaba, desde su tesis dicotómica que entendía la «dependencia como neurosis»: «¿Hay que ser local o internacional? ¿Hay que respetar algún tipo de indigenismo, de folklorismo, o contribuir, en

¹³ Daniel Mato «Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder», *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 7(3), Faces, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2000a, pp. 83-110; «Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder», en Daniel Mato (coord.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Universidad Central de Venezuela y Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso), Caracas, 2002, pp. 21-46; «Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder: crítica de la idea de “Estudios Culturales Latinoamericanos” y propuestas para la visibilización de un campo más amplio, transdisciplinario, crítico y contextualmente referido», en Catherine Walsh (ed.), *Estudios culturales latinoamericanos*, Universidad Andina Simón Bolívar y Ediciones Abya-Yala, Quito, 2003b, pp. 73-111.

cambio, a que el hombre hispanoamericano se inserte en un gran esquema que no reconozca fronteras?»¹⁴.

Las posturas, aunque diversas, iban perfilando nuevos problemas, más asociados a la noción de arte contemporáneo. Acha, por ejemplo, era más optimista y comprendía la desestabilización que experimentaba el sistema moderno del arte en Occidente, cuando las propias prácticas artísticas rechazaban su excesiva institucionalización, proponiendo diferentes estrategias para ampliar sus límites. Por ello, frente a la supuesta carencia de una identidad latinoamericana, planteaba:

[...] la causa de nuestra actual situación reside en el espíritu desarrollista con que tomamos las importaciones; no en las importaciones mismas ni en nuestros prohijamientos. [...] Esta crisis de identidad del arte ha trastocado nuestras posibilidades artísticas y evidencia las diferencias entre la cultura occidental oficialista y la verdadera, entre el imperialismo cultural y la cultura legítima, la cual consiste en subvertir constantemente los fundamentos mismos de ella; diferencias que se nos escaparon por mucho tiempo. Es decir, la crisis nos llama la atención sobre la urgencia de ser más occidentales; lo cual implica rebasar lo foráneo que importamos y el localismo que sentimos¹⁵.

Acha reconocía en el arte una dimensión sociocultural que debía superar el condicionante moderno de ser un fin en sí mismo, para relacionar al sujeto con la naturaleza y sus

¹⁴ Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, p. 327.

¹⁵ Juan Acha, «Las posibilidades del arte en Latinoamérica», *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1984 [1973], pp. 50-51.

semejantes. Entendía la obra artística como polisémica y pudo observar las tensiones gestadas en el interior del campo artístico y social occidental, que iban a estimular complejos procesos de hibridación. Apostaba al arte contemporáneo pero desde la perspectiva de las constantes negociaciones y como contradiscurso a la cultura massmediática. Desde una concepción más abarcante, capaz de comprender el alcance social de la circulación de la producción artística, describió cuatro posibilidades para las artes visuales:

[...] el popularismo que promueve lo popular como el remedio más eficaz de las dolencias del arte culto; el pluralismo que postula la igualdad social, artística y cultural de todas las manifestaciones artísticas; la expansión audiovisual en su calidad de sustituto inevitable del objeto artístico-visual y como el mejor corrector de los efectos psicosociales de los medios masivos; por último, la alfabetización de la sensibilidad colectiva (crear defensas contra las manipulaciones de los medios masivos) como la meta legítima de todas las preocupaciones artísticas y sociales¹⁶.

En las palabras de Acha se asume el arte como forma de conocimiento desde una mirada ampliada del sistema artístico que le otorgaba al productor un rol activo en lo político, pues está contraponiéndolo a la cultura de masas como fenómeno desmovilizador del sentido crítico.

Frederico Morais también desfeticiza el rol del arte y le reconoce su complicidad con los modelos culturales de las burguesías y sus narrativas fundacionales de la modernidad. En 1975, en el simposio «El artista latinoamericano y su

¹⁶ *Ibidem*, p. 54.

identidad» (Austin, EE.UU., 1975), reconocía la estrecha relación entre la conformación del sistema moderno del arte y la idea de nación:

[...] yo entiendo el arte como una forma de organización de la realidad, y al mismo tiempo —y no es una idea contradictoria— entiendo que no es posible pensar la idea de nación sin que simultáneamente se piense en la idea de arte. Para mí el artista cumple el papel del sueño [...] Y en el caso de Brasil, la idea de un arte constructivo se liga muy íntimamente al debate sobre nuestra nacionalidad. [...] Noto también que esta es una constante en varios países y no solo en los países que no tuvieron arte precolombino¹⁷.

Aunque Morais y Traba coincidían en su postura latinoamericanista, se distanciaban en la comprensión de las vanguardias. Por ejemplo, Traba cuestionaba el apoyo que Morais le ofrecía a las prácticas artísticas de calle. Según ella:

Pero Morais cree en las nuevas manifestaciones tipo «Domingos de creación», donde la libre creatividad sacada a la calle es juzgada por él como una de las tantas propuestas revolucionarias destinadas a renovar y trastornar el binomio salón-exposición. Al pasar, pues, a la praxis, Morais cae en el error de hacer, respecto a los eventos públicos de las vanguardias, la misma lectura falsamente optimista de García Canclini¹⁸.

¹⁷ Frederico Morais cit. en Damián Bayón (relator), *El artista latinoamericano y su identidad*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977, p. 85.

¹⁸ Marta Traba, «Artes plásticas latinoamericanas: la tradición de lo nacional»..., en ob. cit., p. 34.

Traba tampoco concordaba con Acha en su apoyo a las propuestas contemporáneas y se distanciaba de García Canclini en la ampliación de la esfera del arte cuando este último proponía la «producción de mensajes visuales públicos» como posibilidad contradiscursiva al «arte por el arte» pues, según ella: «no garantiza ni eficiencia ni valor artístico-estético, como lo prueban por ejemplo los horrendos murales chicanos de San Francisco, inmersos en la peor retórica»¹⁹. Aunque Traba coincidía con García Canclini en deconstruir los supuestos metafísicos de la estética tradicional²⁰, le resultaban insoportables las propuestas vanguardistas de los años 70 asociadas a las acciones o al llamado arte conceptual, pues ella, erróneamente, las asimilaba al formalismo representado por la tradición cinética, que era su principal blanco de ataque.

A partir del reconocimiento de que los intercambios culturales representan formas de poder —como palabras o pensamientos—, Traba desarrolló su concepto de «cultura de la resistencia»²¹, que concebía como un proyecto global de posicionamiento político orientado a definir una identidad latinoamericana desde lo político, incluyendo a artistas plásticos,

¹⁹ *Ibidem*, p. 25.

²⁰ García Canclini había publicado en 1977 su libro *Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación*, donde planteaba que la teoría estética inmanente presentaba limitaciones insalvables para explicar los cambios en la producción artística contemporánea, y exhortaba a crear un nuevo campo de análisis sobre los supuestos de las ciencias sociales.

²¹ Traba se basó en la teoría de la dependencia económica de André Günder Frank y recurrió a los términos «lumpenburguesía» y «lumpendesarrollo», también acuñados por este autor, para confrontar el desarrollismo de la Alianza para el Progreso en los años sesenta (programa de ayuda económica y social de EE.UU. para América Latina) y denunciar que el desarrollo de los países llamados del primer mundo se había logrado a costa del empobrecimiento de otras naciones. Según Günder Frank, la relación centro-periferia había sido estimulada por los propios grupos que detentaban el poder económico y político en el mundo.

ensayistas y escritores. Le otorgaba al campo cultural, y en especial al campo artístico, un rol liberador y de cambio:

El artista quiere ser peligroso en Latinoamérica porque comprende que su misma lucidez y el privilegio de formar parte de una élite cultural en países de muchedumbres sobrevivientes le exige ser, de alguna manera, un factor que contribuya al cambio de las estructuras férreamente sostenidas por los sistemas vigentes²².

Pero Traba relacionaba la «cultura de la resistencia» con aquellos lugares «menos susceptibles de modernización refleja»²³, donde supuestamente se desarrollaba mayormente un sentido mítico de la vida, bajo sistemas de producción poco sofisticados, aunque también le atribuía esta condición a grupos que «abrazan el progreso y el pragmatismo»²⁴. Como ejemplo mencionaba a Mario Abreu dentro de la sociedad caraqueña, que ella cuestionaba por ser muy mimética de las modas europeas.

En el campo artístico esta postura estaba caracterizada por aquellos que «rechazaron la modernización refleja como una forma de impostura, pero se sirvieron de los materiales lingüísticos modernos que se conocieron a través de ella»²⁵. Esta crítica de arte describe así el proceso de negociaciones experimentado por muchos artistas latinoamericanos, cuando

²² Marta Traba, *Arte latinoamericano actual*, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1972, p. 52.

²³ Marta Traba, «La cultura de la resistencia», en Ana Pizarro (Selección, prólogo, cronología y bibliografía), *Marta Traba. Mirar en América*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2005 [1974], p. 55.

²⁴ *Ibidem*, p. 56.

²⁵ *Ibidem*, p. 46.

se han asumido los códigos europeos o estadounidenses como estrategia discursiva para plantear problemáticas propias. Traba denominaba este impulso como «orden subversivo espontáneo, no programado por ningún grupo de poder»²⁶.

La cultura de la resistencia implicaría entonces la negociación no mimética de los códigos modernos exógenos y, por eso, Traba concebía dos posturas para los artistas: la asimilación refleja de la modernización, con sus modas; o el rechazo a este impulso para desenvolverse desde posiciones locales. Para ella, estos últimos representarían la resistencia a la influencia exógena, pues podrían redimensionar los valores de lo nacional sin llegar a soluciones conservadoras como el indigenismo.

Resulta significativo comentar aquí el ataque que dirigió Traba a los indigenismos y los nativismos que florecieron en la primera mitad del siglo XX como: «Posiciones estáticas y conservadoras, cuando no arcaizantes»²⁷. Aunque no argumentaba críticamente su rechazo, es posible que haya intuido que este tipo de representaciones afirma la condición de subalternidad de algunos grupos sociales²⁸.

²⁶ Idem.

²⁷ Marta Traba, «La cultura de la resistencia», ob. cit., p. 39.

²⁸ El indigenismo pictórico enfatizó las representaciones de los aspectos físicos y culturales de estos sectores sociales considerados «verdaderamente autóctonos», y a la vez marginales, pues no formaron parte de la ciudadanía moderna. Lo que posiblemente cuestionaba Traba era esa mirada que, a pesar de visibilizar la condición indígena, no es capaz de reconocer otros aspectos que no sean aquellos con los cuales estos sujetos fueron signados como subalternidad, como la miseria o el abandono, o la estética del exotismo. En el caso del indigenismo pictórico, generalmente se representaban figuras sociales en condiciones de minusvalía, como si se tratase de sujetos incapaces de poseer otros saberes y prácticas, tan válidas como las propiciadas por la modernidad como proyecto civilizatorio. Los indígenas, como población, no fueron apreciados por el

Esta crítica argentina también fue capaz de advertir los cambios que se producían en las prácticas artísticas de los años 70, que cuestionaban el sistema moderno del arte a partir de una toma de conciencia de su condición discursiva como sistema de signos —o lenguaje— capaz de ordenar y situar aspectos de lo real. Según Traba, estas prácticas artísticas se asociaban a la cultura de la resistencia:

En su poder de descubrir relaciones no visibles dentro de la sociedad, de emparentar la acción del hombre con sus motivaciones profundas, de revelar mecanismos peculiares de tal o cual comportamiento social, y de arrojar luz sobre el progresivo esclarecimiento de grupos humanos que se desconocen enteramente a sí mismos. En tal caso, la cultura de la resistencia rebasa su finalidad estética, y toca una ética y hasta una epistemología²⁹.

Traba reconoce así las mediaciones experimentadas por la producción artística cuando esta es capaz de trabajar con las representaciones sociales desde una mirada que supera la subjetividad individual, para abordar fenómenos culturales en un amplio sentido. Esta estrategia se observa en muchas prácticas artísticas asociadas al conceptualismo. Aunque ella más bien rechazaba este tipo de propuestas, tal vez porque no las comprendía de manera integral, las describía, sin proponérselo,

indigenismo en sus diferencias sociales, lingüísticas, religiosas, económicas y estéticas. Sus representaciones pocas veces los han dignificado. Es a finales del siglo XX y a principios del siglo XXI cuando se producen otras representaciones artísticas que los dignifican en sus propias diferencias, como por ejemplo las fotografías realizadas por el guatemalteco Luis González Palma y el venezolano Antonio Briceño.

²⁹ *Ibidem*, p. 49.

cuando planteaba que los artistas descubren «relaciones no visibles dentro de la sociedad». Esto sucede cuando algunos planteamientos visuales investigan el campo representacional, con sus imaginarios individuales o colectivos en relación a la sociedad de consumo.

Desde los años 60 algunas prácticas artísticas, hoy asociadas a la noción de arte contemporáneo, comenzaron a emplear diferentes elementos —más allá de la pintura y la escultura— para crear metáforas de aspectos poco obvios para la mayor parte del público de sus respectivas sociedades. Además del comportamiento perceptual, comenzaron a elaborarse revisiones de aspectos históricos y políticos asociados a la idea de América Latina, del pasado y del presente, alcanzando diferentes representaciones sociales³⁰. Según la tesis de Traba, los artistas que fueron asimilando la deconstrucción de la modernidad desde los años 60, podrían ser reconocidos como representantes de una «cultura de la resistencia» frente a los modelos privilegiados e impuestos por la cultura moderna.

Aunque su idea de «cultura de la resistencia» adquiere pertinencia para la comprensión de la idea de arte contemporáneo como crítica del sistema moderno del arte, representa una postura todavía signada por ciertos conservadurismos. Además del determinismo geográfico que sostiene en sus diferenciaciones geográficas de «zonas abiertas» (los países más

³⁰ Por ejemplo, el artista argentino Antonio Berni desplazó las estrategias del *comic* para crear una narrativa pictórica sobre dos personajes —Juanito Laguna y Ramona Montiel— que representaban a los habitantes de las villas miseria; el también argentino Alberto Greco promulgaba el «arte vivo» por medio de acciones diversas; en Perú, el grupo MIMUY realizaba acciones de protesta con el uso de basura; y en México el grupo Los Hartos manifestaba su repudio a las características del arte burgués.

cosmopolitas, como Argentina y Venezuela³¹) y «zonas cerradas» (los países andinos, con mayor tradición indígena³²), Traba reduce la división social del trabajo a la condición de clase del artista. Por ello plantea que

[...] cuando la burguesía, en cambio, se dibuja en Latinoamérica con algún relieve y manifiesta aspiraciones más netas, el artista corre el peligro de volver a servirla y calcar las pretensiones progresistas y tecnológicas con que disfraza sus complejos provincianos³³.

Tradicionalmente se ha reconocido que gran parte de los productores artísticos proviene de la burguesía; sin embargo, la condición de clase no es el único factor que define su posición de poder en el orden discursivo. También es determinante la lucha por el sentido de los significados atribuibles a su producción simbólica y su capacidad de insertarse en los circuitos de circulación establecidos. Además, cuando Traba sostenía que los artistas actuaban con mayor libertad y distensión creativa en aquellas zonas de «escasa entropía» donde la modernización fue menos rigurosa, estaba condicionando la producción artística al ensimismamiento.

Tal vez la debilidad de la tesis de Traba derive de este privilegio de lo «mítico», muy común a otros críticos activos

³¹ Lugares donde el proyecto modernizador se asumió con mayor rigor y se desarrolló la modernidad artística asociada al constructivismo, que ella tanto criticaba como mimetismo.

³² Colombia, Perú, Cuba, Ecuador, Bolivia, México: «la cultura reposa sobre la triple alianza de la pobreza inmigratoria, la defensa de una tradición precolombina y colonial y la exaltación de valores locales» (Marta Traba, *Arte latinoamericano actual*, ob. cit., p. 65).

³³ Marta Traba, «La cultura de la resistencia», ob. cit., p. 41.

en la época. Esto también pudo haber influido en su afinidad con las propuestas pictóricas que se inspiraban en aquellos referentes geográficos, prehispánicos y sociales de tono localista, ya estereotipados sobre lo latinoamericano³⁴, y desde planteamientos muy ilustrativos de aspectos históricos o simbólicos. Traba no reconocía que para redimensionar los modelos del sistema moderno del arte y producir otro tipo de representaciones había que renovar las estrategias simbólicas que implicaban, a su vez, otras técnicas y materiales, incluidas las acciones o *performances* que afectaban la noción de autoría y de obra de arte. No comprendía que el sistema del arte era una institución insoslayable en los proyectos nacionales y que «lo propio» se había ido configurando a partir de negociaciones paulatinas, como la recreación temática y estilística, visible desde el siglo XIX, incluso en las variantes de las formas arquitectónicas, para luego recrear los códigos y plantear problemáticas locales.

A pesar de las debilidades comentadas, las reflexiones de Traba contribuyeron a concebir lo político como un posicionamiento enunciativo, más allá de la defensa de un proyecto político específico. Cuando ella le reclamaba a la producción cultural: «devolver la peligrosidad a lo que ha sido neutralizado; en otras palabras, recuperar la intención del arte, la capacidad crítica y la orientación cáustica del ingenio»³⁵ estaba apuntando a las estrategias de algunas prácticas artísticas contextualmente referidas.

Además de estos debates sobre la identidad del arte latinoamericano y el lugar del artista, durante los años 70 emergieron algunos textos fundacionales que elaboraron panoramas

³⁴ Entre los artistas que Traba privilegiaba se encontraban algunos que reinterpretaron los elementos del exotismo latinoamericano que ella criticaba, como Fernando Botero, Alejandro Obregón y Fernando de Szyszlo.

³⁵ Marta Traba, «La cultura de la resistencia», ob. cit., p. 48.

de las artes visuales latinoamericanas, como un balance de los diferentes movimientos a lo largo del continente durante el siglo XX, a partir de la asimilación o resistencia al modelo del arte moderno occidental³⁶. Aunque estos esfuerzos posibilitaron la divulgación de muchas prácticas artísticas locales en el continente, no pasaron de ser un registro de los procesos de producción en relación al campo representacional, dejando fuera del análisis muchas de las relaciones de cultura y poder relativas al lugar de enunciación; es decir, no tomaban en cuenta los contextos interpretativos, de circulación y de valoración discursiva. A pesar de la voluntad de estos críticos por tratar de abordar la complejidad relacional del sistema moderno del arte, se siguió cuestionando la actitud supuestamente sumisa de la realización artística regional con respecto a los modelos europeos, haciendo énfasis en el momento de la producción o en la condición social del artista.

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y SU RELACIÓN
CON EL CONTEXTO POLÍTICO:
ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO

En muchos casos, la asimilación del enfoque transgresor del arte contemporáneo en las prácticas artísticas latinoamericanas estuvo relacionada con el deseo de reflexionar sobre los

³⁶ Entre algunos de estos textos cabe nombrar los siguientes: Aldo Pellegrini: *Panorama de la pintura argentina contemporánea* (1967), Jorge Romero Brest: *El arte en la Argentina* (1969), Raquel Tibol: *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea* (1969), Leopoldo Castedo: *Historia del arte y de la arquitectura latinoamericana* (1970), Marta Traba: *Arte latinoamericano actual* (1972), Damián Bayón: *Aventura plástica en Hispanoamérica* (1974), Mirko Lauer: *Introducción a la pintura peruana del siglo XX* (1976).

problemas sociopolíticos locales y de redimensionar la función meramente contemplativa del arte, para otorgarle una dimensión de pertinencia en lo social.

Desde mediados del siglo XX se observa la emergencia de numerosas propuestas orientadas a ampliar los límites del sistema artístico, instaurado como parte del proyecto civilizatorio de la modernidad, afectando así la noción de autoría, de obra de arte y de público, con el objetivo de compensar el distanciamiento entre la producción de sentido de las prácticas artísticas y la población en general. Este desplazamiento crítico de lo moderno hacia lo contemporáneo se ha sustentado en el reconocimiento de la capacidad cognitiva del arte ante la realidad y los condicionamientos históricos del campo representacional en general.

Muchas de las prácticas artísticas orientadas por la noción de arte contemporáneo asumen una actitud de «intervención social» y de insubordinación frente a los saberes instituidos. En última instancia, las prácticas artísticas de intervención desean impulsar transformaciones en las relaciones de poder que jerarquizan lo social, desde una perspectiva crítica, y que a la vez pueden estimular nuevas relaciones de disfrute sensorial. En América Latina este tipo de planteamiento puede actuar como mecanismo de memoria, intervención en lo real o cuestionamiento crítico de representaciones sociales, según se observa en los ejemplos que se abordarán en este capítulo.

A medida que transcurre la segunda mitad del siglo XX parece más evidente esa particular contradicción social y política que caracteriza a la mayoría de los países del continente. Los constantes cambios de orientación a que se ven expuestos nuestros gobiernos por la injerencia de los países extranjeros que intervienen en la economía local, influyen en la persistencia de esquemas tradicionales de conducta que se

contraponen a la constante necesidad de modernizar los sistemas de producción. Muchos de los artistas contemporáneos latinoamericanos abordan en sus trabajos, diferentes aspectos de esta particular situación que ha ido perfilando la historia continental y ha afectado muchas de las más importantes aspiraciones colectivas.

Desde mediados de los años 60 se produjeron reacciones desde las prácticas artísticas que se propusieron erosionar los diferentes factores institucionalizados del sistema moderno del arte y, a su vez, intervenir en lo social, lo cual les atribuye una condición política. En estas reacciones se pone en entredicho la tradición metafísica del arte, es decir, su comprensión como acto contemplativo cuya función es despertar emociones de orden espiritual a partir de su supuesto estatuto de producto único, original y trascendente. Este impulso, que paulatinamente va generando reflexiones cada vez más complejas, tanto de los propios productores como del campo de la crítica, responde a problemáticas sociales y, a la vez, a aspiraciones de cambio del propio sistema del arte, desplazando así las características del arte moderno por las nuevas estrategias que implica la noción de arte contemporáneo.

En el caso de las prácticas artísticas asociadas a la reflexión contextualizada en lo latinoamericano como región discursiva, la función que se privilegia es la comunicacional, es decir, que el arte se comienza a comprender como forma de conocimiento. Las orientaciones políticas pueden responder a problemáticas individuales o colectivas, pero en general, las propuestas apuntan a un cuestionamiento del canon del arte moderno y sus relaciones con el mercado de transacciones simbólicas, entendido este como sistema valorativo que implica la promoción, divulgación y comercialización de la producción artística.

Estas prácticas, que abren el compás a la noción de arte contemporáneo desde un posicionamiento autorreflexivo, se caracterizan por revisar la historia local como discurso sustentado en una teoría centralista y por ello pueden convertirse en estrategias compensatorias de la memoria residual. También pueden cuestionar representaciones sociales hegemónicas que han actuado como íconos civilizatorios, dejando fuera configuraciones identitarias consideradas de «minorías» y signadas por desigualdades, las cuales involucran una amplia gama de agentes sociales, incluidos grupos «marginales» urbanos, diferencias étnicas y diversidades sexuales. Los niveles de actuación pueden oscilar entre el activismo individual o en colectivo, o como representaciones metafóricas que adquieren forma de objeto. Los materiales y recursos empleados han sido muy variados, desde elementos relativos a la sociedad de consumo hasta la acción efímera que representa el llamado «arte correo».

Como ejemplos cabe mencionar algunas experiencias que han sido significativas y que no han sido suficientemente abordadas por los relatos históricos del arte latinoamericano, aunque han ejercido influencia en sus escenarios artísticos y políticos respectivos. Entre estos artistas se debe mencionar al menos al argentino Víctor Grippo, los brasileños Hélio Oiticica, Artur Barrio y Cildo Meireles; los cubanos Juan Francisco Elso, José Bedia y Ana Mendieta; los chilenos Eugenio Dittborn, el Grupo CADA y Lotty Rosenfeld; el grupo mexicano Mira; el colombiano Antonio Caro, entre otros.

DEL NEOCONCRETISMO AL «ARTE DE GUERRILLA»³⁷
EN BRASIL

En Brasil, los años 60 fueron testigos del surgimiento de importantes posturas relativas a las artes visuales, derivadas de la apertura al arte internacional que se estaba gestando desde fines de los años 50, estimulada con la fundación de la Bienal de São Paulo en 1951. El ambiente artístico giraba alrededor de las formas constructivas y de la atmósfera renovadora de la arquitectura. En esa década surgieron los grupos Ruptura (fundado en 1952 en São Paulo), dirigido por Waldemar Cordeiro y dedicado a las investigaciones concretas de carácter óptico; y Frente (1953, en Río de Janeiro), dirigido por Lygia Pape y Decio Vieira, que se abría a opciones más diversas. A mediados de los 50 el concretismo se presentaba como una tendencia expandida en la I Exposição Nacional de Arte Concreta, presentada en 1956 y 1957 en Río de Janeiro y São Paulo.

Pero como contrapartida, algunos artistas relacionados con el Grupo Frente estimularon una redirección de estas propuestas en 1959, impulsando el movimiento neoconcreto³⁸, que se proponía superar el estímulo de lo puramente visual para incorporar todos los sentidos, crear obras participativas

³⁷ Este término fue acuñado por el crítico brasileño Frederico Morais en 1969 para describir los trabajos de algunos artistas que hacían denuncias políticas, como Artur Barrio, Cildo Meireles, Antônio Manuel, entre otros (Cristina Freire, «O latente manifesto: arte brasileira nos anos 1970», en Lisbeth Rebolho Gonçalves (organizadora), *Arte brasileira no século XX*, Asociación Brasileña de Críticos de Arte y Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 235).

³⁸ El grupo neoconcreto estuvo constituido por los artistas Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Hércules Barsotti, Hélio Oiticica, Lygia Pape y Lygia Clark.

y fomentar relaciones más íntimas y metafóricas con el individuo. Se aspiraba alcanzar una unión entre las diferentes disciplinas artísticas y, a la vez, romper con los marcos institucionales para promover una creación capaz de acercar el arte a la vida cotidiana. El movimiento neoconcreto realizó una reinterpretación de los planteamientos del modernismo de los años 20, sobre todo los postulados de la antropofagia, pero extendiendo el campo de lo visual hacia la experiencia corporal y las instalaciones.

El «Manifiesto neoconcreto», redactado por Ferreira Gullar y publicado en marzo de 1959 en el *Journal do Brasil*, expresa el rechazo hacia las posturas artísticas excesivamente racionales y estimulantes solo de la experiencia visual e intelectual del arte constructivo, y señala:

Utilizamos el término neo-concreto para diferenciarnos de aquellos que están comprometidos con el arte *geométrico* no-figurativo (neo-plasticismo, constructivismo, suprematismo, la escuela de Ulm) y particularmente de un arte influido por un peligrosísimo y agudo racionalismo. [...] El arte neo-concreto, nacido de la necesidad de expresar la compleja realidad de la humanidad moderna al interior del lenguaje estructural de una nueva plasticidad, niega la validez de las actitudes científicas y positivistas en el arte y se pregunta por la expresión, incorporando las nuevas expresiones *verbales* creadas por el arte constructivista neo-figurativo. [...] Nosotros no concebimos una obra de arte como una *máquina* o como un *objeto*, sino como un *quasi corpus*, es decir, algo distinto a la sumatoria de sus elementos constituyentes; algo que bien puede ser fragmentado por el análisis, pero que solo puede ser comprendido fenoménicamente. [...] Esta posición es igualmente válida para la poesía

neo-concreta, que denuncia el mismo objetivismo mecánico de la pintura. [...] Como en la pintura, lo visual queda reducido a lo óptico y el poema se limita a su dimensión gráfica. La poesía neo-concreta rechaza estas ideas y, fiel a la naturaleza del lenguaje mismo, afirma el poema como un ente temporal. La compleja naturaleza y el significado de las palabras se torna aparente en el tiempo y no en el espacio. La poesía de un poema neo-concreto es la espacialización del tiempo verbal: es una pausa, un silencio, tiempo³⁹.

Dentro del neoconcretismo se distingue el trabajo experimental de Hélio Oiticica, quien comenzó su trayectoria en el marco del concretismo para ir transgrediendo paulatinamente sus principios, buscando sustituir la relación contemplativa de la obra de arte por una relación más integral con el espectador.

Oiticica se incorporó al Grupo Frente en 1954, cuando presentó su primera exposición. Sus investigaciones comenzaron con la representación del plano que paulatinamente confronta con el espacio tridimensional (fig. 8). Entre 1958 y 1960 realizó propuestas «habitables» a partir de la descomposición de la obra de Piet Mondrian (fig. 9). Al concebir que las personas transitaran en el espacio para percibir los elementos, introducía la idea de organismo viviente en la obra de arte, superando la experiencia solo visual.

³⁹ Ferreira Gullar, «Manifiesto neo-concreto» (tomado de *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 22 de marzo de 1959), en *Arte en Iberoamérica 1820-1980*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989 [1959], pp. 333-335.

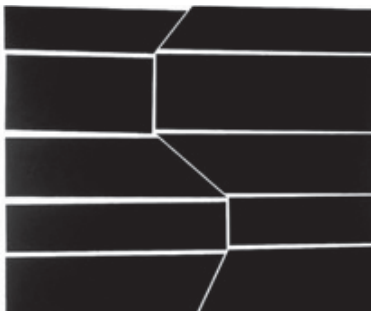


Fig. 8
Hélio Oiticica (Río de Janeiro, 1937-1980), *Metaesquema*, 1958, óleo sobre tela, 86 x 113 cm. Colección César y Claudio Oiticica, Río de Janeiro (época en que participa en el Grupo Frente)



Fig. 9
Hélio Oiticica, *Gran núcleo*, 1960-1966, óleo, y resina sobre madera comprimida. Colección César y Claudio Oiticica, Río de Janeiro (primeras obras tridimensionales)

A los objetos realizados en los años 60 los llamó *Bóolidos* (bolas de fuego o núcleos) y los definió como «transobjetos», porque pretendía desencadenar una serie de emociones. Los bóolidos (fig. 10) se presentan como obras «abiertas» porque aluden a múltiples significados. Son cajas o botellas de vidrio llenas de arena, piedras, pigmentos o papeles, que invitan al espectador a experimentar diferentes sensaciones táctiles y referenciales. Enfatizan una vivencia cromática pues el color se presenta en su estado puro, como materia. Al introducir ocasionalmente elementos de desecho, también se le otorga a la obra una condición «abyecta» que anticipa otras propuestas artísticas asociadas a las acumulaciones. Según Edward Lucie Smith, «el uso que hizo Oiticica de los materiales *pobres* a mediados de los 60 anticipó el *arte povera* italiano de la década siguiente»⁴⁰. Este autor también ubica al neoconcretismo

⁴⁰ Edward Lucie-Smith, *Arte latinoamericano del siglo XX*, Ediciones Destino, Barcelona, 1994, p.136.

—por su particular complejidad— como «un precursor del Arte Conceptual en Estados Unidos y en Europa»⁴¹.



Fig. 10
Hélio Oiticica
Bólido B18 Vidrio 6 Metamorfosis, 1965
Vidrio, pigmentos, óleo con acetato de vinilo sobre malla
de nylon y plástico, 30 x 28 x 22 cm
Colección César y Claudio Oiticica, Río de Janeiro.

En 1964 Oiticica se fue a vivir al Morro de la Mangueira, en Río de Janeiro, donde mantuvo un contacto muy estrecho con las actividades de la escuela de samba que allí funcionaba. En esta etapa elaboró la idea del *Parangolé* (fig. 11), que asumió diferentes formas a partir de la idea de capa o traje, y que eran indivisibles como propuesta artística de los sujetos que las exhibían (los bailarines de la escuela de samba). En 1965, como la vestimenta de un grupo de samba, presentó estas piezas en un espacio institucionalizado del arte: la inauguración de la muestra *Opinião 65*, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Sin embargo, en esa oportunidad Oiticica fue expulsado del recinto debido a que esta acción rompía con el protocolo formal de las inauguraciones.

⁴¹ *Ibidem*, p. 137.

Este gesto fue registrado como una ruptura con la noción de arte moderno, encasillada en la obra como producto acabado. Este desplazamiento de la favela a la institución museística fue comprendido como un gesto de democratización del arte que no tenía precedentes en Brasil, al imbricar lo culto y lo popular.



Fig. 11
Helio Oiticica, *Nildo de Mangueira con Parangolé P-4 Capa 1*, 1964. Inauguración de Opinião 65, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, 1967.



Fig. 12
Hélio Oiticica, *Nildo de Mangueira con Parangolé P-16 Capa 12*, 1967. Texto impreso: «En la adversidad nosotros crecemos».

Los *parangolés* participaron en 1968 en el evento Arte en la Calle, organizado por el crítico Frederico Moraes. Los parangolés se mostraban plurales en su condición de objetos y trajes que involucraban al espectador con el baile y con el plano habitable en el espacio, pues representaban la pintura en estado ambulante, enmarcada en la idea de «antiarte». A estas capas Oiticica les incorporaba consignas empleadas en las manifestaciones políticas de la época, como «Incorporo la re-vuelta», «De la adversidad vivimos», «Estamos hambrientos»

y «En la adversidad nosotros crecemos» (fig. 12). En 1970 Oiticica ofreció las instrucciones para que cualquier persona pudiera realizar su *Parangolé*⁴².

La favela (fig. 13), como problemática social y arquitectónica, fue una preocupación que estimuló varios otros trabajos, como los *Penetrables*, *Niño y Edén*. En 1967 Oiticica se incorporó al movimiento Tropicalia, que cuestionaba la comercialización que se hacía de la cultura brasileña a partir de la idea de lo «exótico», visible sobre todo en el campo musical. Diseñó carátulas de discos y realizó instalaciones que burlaban los estereotipos asociados a lo brasileño. En 1967 Oiticica opinaba:

Quienes hablan de *tropicalismo* solo toman la imagen para el consumo, ultrasuperficialmente, pero la experiencia vital existencial se les escapa, porque no la tienen. [...] la idea de lo Supra-sensorial objetiviza ciertos elementos difíciles de absorber, casi imposibles de consumir y que, espero, rectifiquen las cosas: es el derrocamiento definitivo de la cultura universalista entre nosotros, de aquella intelectualidad que predomina sobre la creatividad⁴³.

⁴² «MADE-ON-THE-BODY CAPE 1968 (PARANGOLE PAMPLONA)
CAPA FEITA NO CORPO 274 cm/108 cm no comprimento
1- Cada pedaço de pano deve medir 3 yards no comprimento;
2- Para fazer a capa o pano não pode ser cortado;
3- Alfinetes-de-fralda devem ser usados na construção e depois o pano pode ser costurado para fazer a capa permanente;
4- A estrutura construída no corpo deve ser improvisada pelo próprio participante (se precisar da ajuda de outra pessoa, ok) e feita de forma que possa ser retirada sem cortar;
5- Algumas pessoas podem participar juntas, mas uma só cor, i.e., um só pedaço de pano deve ser usado para cada capa». Cfr. <http://www.faced.ufba.br/~cefet/parangole.htm>. Fecha de consulta: 7/3/2008.

⁴³ Hélio Oiticica citado en Carla Stellweg, 1994, «Hélio Oiticica», *Art Nexus*, N° 12, Bogotá, abril-junio de 1994, p. 94.

Según Gonzalo Aguilar, la expansión de los límites de las prácticas artísticas formaba parte de los intereses de artistas brasileños activos en los años 70:

Este giro en la trayectoria de Oiticica se apoya en un tipo de operación que se disemina velozmente por esos años entre los artistas brasileños: la arquitecta Lina Bo Bardi recorre las casas populares para ver cómo se trata la funcionalidad del diseño; Haroldo de Campos incorpora el canto de un trovador nordestino ciego y mendigo en sus joycianas *Galáxias*; Glauber Rocha hace colisionar la literatura de cordel clandestina con la experimentación cinematográfica en *Deus e o diabo na terra do sol*, para no hablar de lo que sucedería poco después con Caetano Veloso, Gilberto Gil y el movimiento *tropicália*, término tomado —como es sabido— de una instalación de Oiticica⁴⁴.

También Oiticica empleó íconos del imaginario popular en un tono crítico, como el *Bólido 18-B331. Homenagem a Cara de Cavalo* (1965-1966) (fig. 14), que exhibe una fotografía tomada de la prensa de este héroe-delincuente carioca de 23 años⁴⁵, acribillado por la policía (con 52 tiros).

La imagen del cuerpo asesinado con los brazos en cruz, con el texto «Sea marginal, sea héroe», fue empleada también en una *Bandera-estandarte* (fig. 15) como ícono de Tropicália,

⁴⁴ Gonzalo Aguilar, «Hélio Oiticica: la invención del espacio», Brasil, 2007, *Canal Contemporâneo*: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/documental2magazines/archives/001261.php>. Fecha de consulta: 8/3/2008.

⁴⁵ Cara de Cavalo vivía en el Morro de Mangueira y era amigo de Oiticica. Era apreciado por la comunidad porque asaltaba transportes de alimentos y repartía su botín entre los habitantes de la favela. Fue perseguido porque asesinó a Le Cocq, un policía muy conocido.



Fig. 13
Hélio Oiticica, *Edén en Whitechapel experience*,
Londres, 1969. Instalación ambiental con materiales diversos.

aunque fue censurada en 1968 cuando se exhibió en el escenario, durante un concierto de Caetano Veloso, Gilberto Gil y Os Mutantes. Oiticica comentó en la época este trabajo:

Yo hago poemas-protesta que tienen un sentido más social, pero este homenaje a Cara de Cavallo refleja un importante momento ético, decisivo para mí, porque refleja una revuelta individual contra cada tipo de condicionamiento social. En otras palabras: la violencia es justificada como sentido de la revuelta, pero nunca como el de la opresión⁴⁶.

En 1967 Oiticica publicó un texto en el catálogo de la exposición *Nova Objetividade*, presentada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, que ha sido considerado fundacional para la afirmación del arte contemporáneo, no solamente

⁴⁶ Hélio Oiticica, «Seja marginal, seja herói», sin fecha. Página web: *Marginalia*: <http://ar.geocities.com/marginalia2000/dossier/index.html>. Fecha de consulta: 8/3/2008.



Fig. 14
Hélio Oiticica, *Bólido 18-B331*,
Homenaje a Cara de Cavalo, 1966.
Fotografía Claudio Oiticica.



Fig. 15
Helio Oiticica, *Bandera-estandarte. Seja
marginal, seja herói*, 1967. Serigrafía
sobre tela.

en Brasil⁴⁷, pues describe las características de una práctica problematizadora de la noción de arte moderno y propone intervenir en lo social:

1. Voluntad constructiva general; 2. Tendencia para superar el objeto y el cuadro de caballete. 3. Participación del espectador (corporal, táctil, visual, semántica, etc). 4. Abordaje y toma de posición con relación a problemas políticos, sociales, éticos; 5. Tendencia para proposiciones colectivas y consecuentemente abolición de los «ismos» característicos

⁴⁷ La investigadora brasileña Cristina Freire advierte que las revisiones contemporáneas de la historia del arte han permitido que algunas de las obras de Oiticica ingresen en la colección del MoMA como parte de la narrativa del arte contemporáneo occidental, llegando incluso a desaparecer «la separación entre colección latinoamericana y colección internacional» luego de la reforma de esta institución y de su reapertura al público a fines de 2004 (Cristina Freire, «O latente manifesto: ...», ob. cit., p. 236).

de la primera mitad del siglo en el arte de hoy; 6. Resurgimiento y nuevas formulaciones del concepto antiarte⁴⁸.

Con estas consideraciones, Oiticica plantea una ruptura con diversas categorías de la noción de arte moderno: la obra de arte deja de ser un objeto único, trascendente y contemplativo para convertirse en un proceso constructivo, efímero, que implica una participación del espectador; la autoría es colectiva y la función social de la obra adquiere un sentido crítico frente al orden social establecido. Aunque no introduce de manera explícita el problema del mercado, parece obvio que la práctica artística entendida según estas premisas deja de ser un producto fácilmente mercadeable como objeto de acuerdo con los parámetros tradicionales.

En esa época también se produjeron reacciones de otros artistas brasileños sobre diferentes situaciones sociopolíticas locales y, a la vez, comenzaron a circular reflexiones en diferentes formatos, a modo de documentos y proyectos, que expresaban un distanciamiento de los principios de la noción de arte moderno.

Por ejemplo, en el proyecto escrito de Artur Barrio⁴⁹, *Situação T/T1*, que luego fue llevado a cabo en Belo Horizonte en abril de 1970 (fig. 16), se describía una situación a realizar en catorce movimientos, dejando así en evidencia el carácter procesual de la experiencia artística⁵⁰. Este trabajo, realizado como una actividad crítica sobre los desaparecidos durante

⁴⁸ Hélio Oiticica en Cristina Freire, «O latente manifesto: ...», ob. cit., p. 235) [La traducción es mía, C.H.].

⁴⁹ Artur Barrio nació en Portugal y reside en Río de Janeiro desde 1955.

⁵⁰ En el primer momento, el artista describe: «I - (DES) + DOBRAMENTO DO CORPO EM FUNÇÃO DO QUE SE VÊ SENDO FEITO». Cfr. http://www.muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/artur_barrio.htm. Fecha de consulta: 8/3/2008.

la dictadura del general Garrastazu Médici, consistía en repartir una serie de catorce «paquetes ensangrentados» (*TE: Trouxas Ensangüentadas*) en un río estancado en el Parque Municipal de Belo Horizonte, Minas Gerais, el 20 de abril de 1970. Se invitaba a un grupo numeroso de participantes a la colocación de estos «paquetes» (conformados por restos de huesos, carne descompuesta de animales y tinta roja). Luego se llamaba telefónicamente a la policía, informándole del descubrimiento de estos elementos, insinuando que posiblemente podían corresponder a restos de personas desaparecidas. Todo el proceso se registraba, de manera anónima, incluso cuando llegaban las autoridades. Barrio creaba estas situaciones como denuncia política y sus registros eran luego llevados a los circuitos expositivos⁵¹.

Barrio trabajó en los años 70 con materiales orgánicos en diferentes intervenciones espaciales que luego registraba en fotografía o video (fig. 17). En 1970 redactó un «Manifiesto» en el cual justificaba su programa artístico desde un cuestionamiento al sistema moderno del arte:

Manifiesto:

Contra las categorías de arte

Contra los salones

Contra las premiaciones

Contra los jurados

Contra la crítica de arte

Debido a una serie de situaciones en el sector de las artes plásticas, en el sentido del uso cada vez mayor de materiales

⁵¹ En 1970 envió a la muestra colectiva Information, presentada en el MoMA de Nueva York, un video de *Situações TE, Trouxas Ensangrentadas*. Ese mismo año exhibió este trabajo en la muestra colectiva Do Corpo à Terra, organizada por Frederico Morais.



Fig. 16

Arthur Barrio (Porto, Portugal, 1945). Diferentes vistas de los «paquetes ensangrentados» que formaron parte de *SITUAÇÃO T/TI* (2ª parte), 1970.

considerados caros, mi realidad, en un aspecto socioeconómico del 3º mundo (América Latina inclusive), debido a que los productos industrializados no están a nuestro, mi, alcance, sino bajo el poder de una élite a la que me opongo, pues la creación no puede estar condicionada, tiene que ser libre.

Por tanto, partiendo de ese aspecto socioeconómico, hago uso de materiales perecederos, baratos, en mi trabajo, tales como: basura, papel higiénico, orina, etc. Es claro que la simple participación de los trabajos hechos con materiales precarios en los círculos cerrados del arte, provoca una contestación de ese sistema en función de su realidad estética actual⁵².

⁵² Artur Barrio, «Manifiesto», en Glória Ferreira y Cecilia Cotrim (Orgs.), *Escritos de artistas. Anos 60/70*, Jorge Zahar editor, Río de Janeiro, 2006 [1970], p. 262 [La traducción es mía, C.H.].



Fig. 17

Arthur Barrio, *Situação.....Cidade.....y.....Campo*, 1970.

Intervención (bultos de pan atados con hilo rojos) realizada sobre una carretera que divide en dos la Laguna de Marapendi, RJ, situada entre el mar y la montaña.

Otra experiencia de los años 70 a comentar son las acciones realizadas por el artista brasileño Cildo Meireles, bajo el título *Inserções em circuitos ideológicos*, que asumen el carácter de objetos de evidente carácter político y cuestionamiento a la obra de arte como mercancía.

En 1969 realizó *Árbol de dinero* (fig. 18), que consistía en la exhibición en la sala expositiva de un fajo de billetes de un cruzeiro atados sobre un pedestal, identificados con la siguiente advertencia: «Título: 100 billetes de un cruzeiro. Precio: dos mil cruzeiros». Estaba también ironizando sobre las distancias del valor simbólico y el valor de cambio entre el dinero y la obra de arte. Entre 1974 y 1978 continuó investigando esta relación paradójica y creó billetes de cero cruzeiro (zero cruzeiro) (fig. 19), en los cuales sustituyó la imagen del prócer por la de un indígena americano (en el anverso) y de un paciente psiquiátrico (al reverso) y agregó su propia firma. Meireles introdujo así relaciones entre el valor del dinero y el

colonialismo, pues rescataba la representación de individuos marginados que no formaban parte de los sistemas de valor hegemónicos. A esta misma perspectiva se afilia su proyecto *Zero Dollar* (cero dólar) (fig. 20), desarrollado en esos años como parte de las *Inserciones dentro de los circuitos antropológicos*, que le permitía poner a circular billetes entre el público de manera directa, por él mismo.

El *Proyecto Coca-Cola* (fig. 21), que formaba parte de estas acciones, consistía en imprimir en una serie de botellas de refresco de esta marca la frase «Yankees go home. Marca registrada de fantasía» y a la vez, se introducía de manera impresa una breve descripción de cómo hacer una bomba molotov. Luego estas botellas se ponían a circular en sistemas de intercambio cotidiano.



Fig. 18
Cildo Meireles (Río de Janeiro, 1948), *Árbol de dinero*, 1970
Cien billetes y pedestal.



Fig. 19
Cildo Meireles, *Zero cruzeiro*, 1974-1978.
Impresión en offset, edición limitada.

Otro de sus proyectos de circulación fuera de los marcos institucionales e inscrito en las *Inserciones en circuitos ideológicos*, fue el *Proyecto cédula*, con el cual se sellaban billetes

de un cruzeiro con la frase «Quen matou Herzog?»⁵³ (fig. 22), pregunta que introducía una reflexión política asociada con la muerte del periodista Wladimir Herzog, que fue anunciada oficialmente como suicidio, cuando en el imaginario colectivo de la época se asumía que había sido víctima de tortura por parte de los aparatos militares de la dictadura. Con esta acción se desata una interrogante política desde el campo del arte, en una «cadena» que revitaliza los circuitos de comunicación popular. Cristina Freire advierte sobre este trabajo: «Lo que le interesa al artista es la posibilidad de insertar o crear ruido y significación en el cuerpo social, esto es, tornar visible la propia noción de red y circuito»⁵⁴. El propio artista reflexionó sobre esta actividad, otorgándole una distancia con otras



Fig. 20
Cildo Meireles, *Zero Dollar*, 1978-1984.
Impresión en ofset (edición limitada).



Fig. 21
Cildo Meireles, *Inserciones en circuitos ideológicos – 2. Proyecto Coca-Cola*, 1970. Botellas de Coca-Cola y texto transferido, 18 cm de altura, serie limitada. Col. New Museum of Contemporary Art, NY.

⁵³ Esta frase se traduce como: «¿Quién mató a Herzog?».

⁵⁴ Cristina Freire, «O latente manifesto: arte brasileira nos anos 1970»..., ob. cit., p. 235.

experiencias desde la perspectiva de la autoría, pues al poner a circular sus intervenciones en estos objetos de consumo —las botellas de Coca-Cola y los billetes— se requería el anonimato, para asegurar el flujo del mensaje impreso:

Las Inserções em circuitos ideológicos surgirán también de la constatación de dos prácticas más o menos usuales: las cadenas de santos (aquellas cartas que uno recibe, copia y envía a otras personas) y las botellas de naufragos arrojadas al mar. Esas prácticas traen implícita la noción del medio a través del que circulan, una noción que se cristaliza más nítidamente en el caso del papel moneda y, metafóricamente, en los envases retornables (las botellas de bebidas, por ejemplo). (...) Entonces, la idea inicial era la constatación de «c circuito» (natural) que existe y sobre el cual es posible hacer un trabajo real. En realidad, el carácter de la «inserción» en ese circuito sería siempre el de la contra-información. Se capitalizaría la sofisticación del medio en beneficio de una ampliación de la igualdad de acceso a la comunicación de masas, y cabe decir, en beneficio de una neutralización de la propaganda ideológica original (de la industria o del Estado), que es siempre anestésica. Es una oposición entre conciencia (inserción) y anestesia (circuito), considerándose conciencia como función de arte y anestesia como función de industria. Porque todo circuito industrial normalmente es amplio, pero alienante(ado)⁵⁵.

⁵⁵ Cildo Meireles, «Inserciones en circuitos ideológicos», en N. G.: «La destrucción del espacio sagrado. Cildo Meireles sigue vigente», *Revista Ramona*, Nº 12, mayo 2001 [1970], p. 19.



Fig. 22

Cildo Meireles, *Inserciones en circuitos ideológicos -3. Proyecto cédula*, 1970-76.
Sello de caucho sobre billete.

En su obra es persistente la alusión a las evidentes contradicciones sociopolíticas que vive la sociedad brasileña contemporánea, situación que se muestra en una constante desestabilización perceptual que altera tiempo y espacio, en un tono sutilmente irónico pero también de sugestivos efectos visuales, según se observa en una de sus obras más conocidas, *Missão/missões: como construir catedrais* (*Misión/Misiones: cómo construir catedrales*), de 1987 (fig. 23). Mientras el título establece un juego de palabras con la idea de misiones y amasamiento de riqueza, la combinación de los objetos estimula desplazamientos visuales. El artista crea un espacio de confrontación de diversos elementos como huesos, hostias, monedas y piedras de pavimento para contraponer lo material y lo espiritual —con el brillo del dinero en el suelo y con los huesos iluminados en el techo— como conceptos ambiguos que se ocultan detrás del proyecto colonialista que asumieron las misiones jesuitas. Este trabajo, con una sutil atmósfera dorada que opera como metáfora de la violencia colonial, es una invitación a revisar la historia latinoamericana y los objetivos de las instituciones de orden religioso.



Fig. 23
Cildo Meireles, *Missão/missões: como construir catedrais*, 1987. Aproximadamente 600.000 monedas, 800 hostias, 2000 huesos de ganado, 80 piedras de pavimentación y tela negra. 249,94 cm x 345,95 cm x 345,95 cm. Col. The Blanton Museum of Art desde 1998.



Fig. 24
Cildo Meireles, *Babel*, 2001-2006. Instalación compuesta por estructura metálica y aparatos de radio, 500 x 200 cm de radio (Los radios sintonizan simultáneamente diferentes emisoras en distintos idiomas.)

Desde los años 80 los trabajos de este artista se caracterizan por la creación de instalaciones de intenso efecto visual, envolvente en su colorido y texturas. Por eso, a pesar de persistir un mecanismo conceptual, sus propuestas adquieren connotaciones emotivas especialmente poéticas, como se observa en las piezas *Marulho (Oleada)* (1992-97) y *Babel* (2001-2006) (fig. 24). La noción de circuito o red es activada en otras experiencias como la venta de helados de agua que, al estar identificados como *Elemento que desaparece* (2002) (fig. 25), se convierten también en metáforas del ecosistema en crisis, en especial de la escasez de agua que afecta al planeta.

En general, los trabajos de los artistas brasileños activos en este período⁵⁶ ponen de manifiesto el carácter procesual del

⁵⁶ Además de los artistas comentados, en este período se observan en Brasil muchas otras prácticas que apuntan a la desestabilización del sistema moderno del arte desde una mirada contextualizada, como Lygia Clark, Antonio Dias, Roberto Evangelista, Iole de Freitas, Nelson Leirner, Lygia Pape, Julio Plaza, Regina Silveira, Tunga, Paulo Bruscky, entre otros.



Fig. 25

Cildo Meireles, *Elemento que desaparece / Elemento desaparecido (pasado inminente)*, 2002. Acción presentada en la XI Documenta, Kassel, 2002.

arte con el objetivo de desestabilizar la posible despolitización de su sentido intervencionista. Sus propósitos quedan bien identificados en sus manifiestos o reflexiones, lo cual se distancia de los principios del arte moderno, que más bien ocultaba sus estrategias de producción para enfatizar en la contemplación del resultado final, como objeto físicamente acabado.

EXPERIMENTACIÓN TECNOLÓGICA, ACCIONES Y DOCUMENTOS EN ARGENTINA

El proceso de industrialización de los años 50, que sumó ventajas económicas a la tradicional riqueza agropecuaria, le permitió a Argentina ubicarse en los años 60 como la sexta economía del mundo. Una nueva élite intelectual, más profesionalizada, acompañaba este proceso de expansión económica con el estímulo de nuevas formas simbólicas asociadas a los procesos de modernización. Pero, paradójicamente, este período de apertura hacia una cultura moderna, incluido el

campo artístico, estuvo signado por la inestabilidad política derivada de la sucesión de gobiernos militares, luego del derrocamiento de Juan Domingo Perón en 1955⁵⁷. Es así como el sentido crítico de orden sociopolítico no va a estar ausente de las propuestas artísticas emergentes.

En Argentina, la tradición vanguardista de los años 40 abonó el terreno para que la noción de arte contemporáneo se arraigara tempranamente. La actuación de los grupos Madí, Perceptismo y Asociación Arte Concreto Invención, que asumieron el reto del arte moderno signado por la abstracción, paralelamente a las propuestas europeas, contribuyó a la expansión de las experiencias cinéticas en los años 50 y 60⁵⁸, que llegaron a canonizarse y a opacar otras experiencias menos racionalistas.

Paralelamente adquirió impulso la tendencia pictórica conocida como «nueva figuración», que se dio a conocer en 1961 con la exposición *Otra figuración*, en la Galería Bonino, donde participaron Rómulo Macció, Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé y Ernesto Deira, quienes introdujeron la violencia

⁵⁷ Con breves momentos democráticos (como los gobiernos de Arturo Frondizi entre 1958 y 1962, y el de Arturo Illía (entre 1963 y 1966), durante el segundo lustro de los 60 y toda la década de los 70 Argentina fue gobernada por gobiernos militares. Aunque se restituye la democracia en 1973, cuando Héctor José Cámpora es electo y gobierna un breve período para darle paso a la figura de Perón. Nuevamente en 1976 arremeten las fuerzas militares con la dictadura feroz de Jorge Rafael Videla y sus sucesores, hasta 1983.

⁵⁸ En los años 60 la experimentación de orden perceptual tenía muchos adeptos, entre los cuales se distinguen: el Grupo Generativo, guiado por Eduardo Mac Entyre y Miguel Ángel Vidal, que trabajaban en la expresión virtual del movimiento; Julio Le Parc, Horacio García Rossi y Francisco Sobrino se incorporaron al grupo parisino Groupe de Recherche d'Art Visuel; y las propuestas individuales de otros artistas, como Hugo Demarco, Marta Boto, Gregorio Vardánega y Luis Tomasello.

gestual y los grandes formatos. En el catálogo de esta primera muestra del grupo, Noé explicaba:

Otra figuración no es otra vez figuración. El hombre de hoy no está guardado detrás de su propia imagen. Está en permanente relación existencial con sus semejantes y las cosas. Considero que ese elemento de la relación es fundamental en la otra figuración. Las cosas no se consumen entre sí sino que se confunden entre sí⁵⁹.

El grupo expuso en 1963 en el Museo Nacional de Bellas Artes, consolidando así su visibilidad en el escenario local, lo que contribuiría a su expansión estilística⁶⁰.

También en los años 60 emergió el «nuevo realismo» de Antonio Berni y su personaje, Juanito Laguna⁶¹ (fig. 26), supuesto habitante de una villa miseria urbana que construía sus sueños entre los desechos de la ciudad. Como reflexión crítica sobre la marginalidad urbana, Berni creó sus «monstruos polimáticos», conformados también por materiales de desecho.

Paralelamente comenzaron a perfilarse algunas propuestas más orientadas hacia la noción de arte contemporáneo, como las acciones controversiales de Alberto Greco. Este artista se dio a conocer con algunos planteamientos informalistas, pero pronto asumió la realización de acciones enmarcadas en su programa «Arte vivo o Arte Dito», que inició en una galería

⁵⁹ Jorge Glusberg, *Arte en la Argentina, del Pop a la Nueva Imagen*, Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1985, p. 74.

⁶⁰ Se incorporan a este movimiento Antonio Seguí, Miguel A. Dávila y Juan Carlos Distéfano, entre otros.

⁶¹ El desarrollo del tema en *collages* y ensamblajes con materiales precarios, fue reconocido con el Gran Premio de Grabado de la Bienal de Venecia en 1962.



Fig. 26
Antonio Berni (Rosario, 1905 - Buenos Aires, 1981), *El mundo prometido a Juanito Laguna*, 1962.
Collage sobre madera y cartón, 300 x 400 cm.

parisina y luego continuó en España, Italia y Buenos Aires (fig. 27, 28 y 29). En 1962 escribió su Manifiesto:

El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación que significan la galería y la muestra. Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad: movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones. Arte Vivo, Movimiento Dito. Alberto Greco. 24 de julio de 1962. Hora 11:30⁶².

⁶² María Cecilia Guerra, «Alberto Greco. El último héroe moderno», *Asterión XXI. Revista cultural* (web), s/f: <http://www.asterionxxi.com.ar/numero3/albertogreco.htm>. Fecha de consulta: 5/3/2008.

En la Galería Bonino de Buenos Aires, Greco presentó en 1964 el espectáculo *Mi Madrid querido*. Ataviado con un traje rojo y un sombrero de plumas, dirigía el acto: dibujaba con pintura siluetas de dos lustrabotas en las paredes, leyó un manifiesto, regaló flores y banderines al público. Respecto al arte, él señalaba:

Lo único importante es el hombre. Insisto en que el pintor no es otra cosa que un hombre que pinta, un hombre de esos que se juegan todos los días y a cada minuto. Sobre todo nosotros, los americanos, ya no importa que pintemos. La pintura desaparecerá el día en que por tal vivencia ya no necesiten admirar y ser admirados. La pintura terminó su ciclo con el cuadro azul de Yves Klein. Y junto con ellas los *marchands*, críticos y galerías de arte⁶³.

En su breve trayectoria⁶⁴ Greco escribió poemas, hizo acciones de calle (como dibujar círculos de tiza en las aceras para expresarle a las personas que ese era un acto poético), y dejó varios trabajos dibujísticos, pictóricos y *collages*, además de fotografías en las cuales se registran algunas de sus acciones (muchas veces con letreros descriptivos). Todo su trabajo quedó signado por el humor y la irreverencia hacia los estatutos modernos del arte y por ello, a su paso, iba marcando como «artístico» todo aquello que le parecía nimio pero a la vez, cargado de sentido.

⁶³ *Ibidem*, p. 288.

⁶⁴ Su carrera artística pronto se vio truncada, pues el artista se suicidó en Barcelona en octubre de 1965, a la edad de 34 años. Quiso hacer también de su muerte un acto discursivo y poético, al escribir en la palma de su mano la palabra «Fin».



Fig. 27
Alberto Greco (Buenos Aires, 1931-
Barcelona, España, 1965), *Primera
exposición de Arte Vivo Dito*, París,
marzo de 1962.
Fotografía documental de la acción.



Fig. 28
Alberto Greco, *Acción en Piedralaves,
España*, 1963.
Fotografía: Monserrat Santamaría

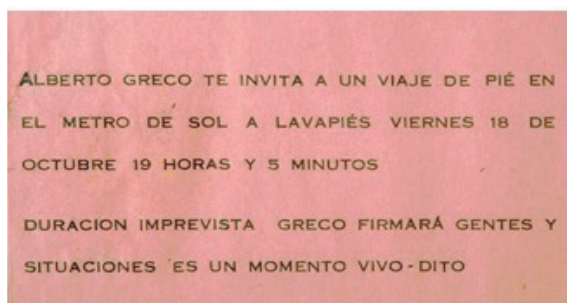


Fig. 29
Alberto Greco, *Invitación*, Madrid, 1963

En 1963 se inauguró el Instituto Torcuato Di Tella como centro promotor del arte de vanguardia, orientado a estimular el arte más experimental, bajo la dirección de Jorge Romero Brest. Allí Marta Minujin presentó varias ambientaciones y acciones, como *La Menesunda* y *El Batacazo*, que exigían

toda una coordinación de situaciones orientadas a estimular la participación del espectador. Luego de intervenir el Obelisco de Buenos Aires con helados, uno de los trabajos más significativos de esta artista fue *Simultaneidad en simultaneidad*, un *happening*⁶⁵ realizado en 1966 conjuntamente con Wolf Vostell (desde Berlín) y Allan Kaprow⁶⁶ (desde nueva York), que concibió acciones y comunicaciones simultáneas en tres países, que fueron transmitidas por televisión (canal 13) y por dos emisoras de radio (fig. 30). En esa época Minujin señalaba:

Un suceso plástico consiste en una serie de imágenes, de situaciones desconectadas de la realidad y que se le dan al espectador insólitamente acopladas. La gente quiere vivir y se siente bien cuando se libera de las ataduras de las inhibiciones y es capaz de reaccionar libremente⁶⁷.

⁶⁵ El término *happening*, de origen inglés, comenzó a ser usado en los años 60. Según Lucie-Smith: «Los *happenings* son interpretaciones que implican la ampliación de una sensibilidad del arte (más exactamente, de una “sensibilidad hacia el ambiente-*collage*”) a una situación que incluye sonidos, lapsos de tiempo, gestos, sensaciones físicas e incluso olores. A diferencia del teatro tradicional, a los espectadores no se les ofrecía una estructura con argumento y personajes, sino que se les bombardeaba con sensaciones que podían ordenar ellos mismos» (Edward Lucie-Smith, *Artes visuales en el siglo XX*, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Colonia, 2000 [1996], p. 287). A esta descripción se puede añadir que el *happening* tiene que adecuarse a las condiciones contextuales que van emergiendo en el momento de su presentación, a diferencia de los llamados *performances* o «acciones corporales» que se organizan sobre pautas previamente planificadas. Lo que tienen en común ambas actividades es que apuntan a estimular una experiencia «procesual», en contraposición a la obra de arte moderna que privilegiaba el objeto acabado.

⁶⁶ A este artista se le considera fundador del *happening*.

⁶⁷ Marta Minujin en Jorge Glusberg, *Arte en la Argentina, del Pop a la Nueva Imagen*, Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1985, p. 134.

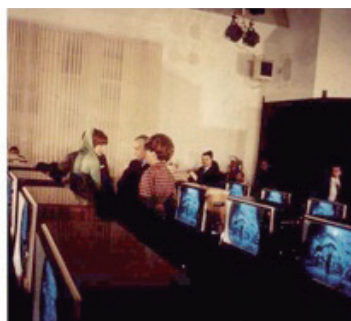


Fig. 30

Marta Minujin (Buenos Aires, 1943),
Simultaneidad en simultaneidad, Nueva York, Berlín y Buenos Aires, 1966.
Happening realizado en dos sesiones.

Esta artista continuó realizando este tipo de actividades, interviniendo íconos nacionalistas, como cuando quemó la figura de Carlos Gardel en Medellín, en 1981⁶⁸, o cuando creó el *Partenón de libros*, en Buenos Aires, en 1983 (fig. 31 y 32), que fue

como un monumento a la democracia y a la educación por el arte, el *Partenón de Libros* constaba de una estructura metálica, réplica del Partenón, recubierta con libros prohibidos durante la dictadura militar⁶⁹.

En estos años la actividad artística orientada hacia la experimentación incluyó muchas propuestas, como las de David Lamelas en el Instituto Torcuato Di Tella y los videos que luego realizó este artista en Estados Unidos; la Semana de Arte Avanzado en la Argentina, organizada por varias instituciones en 1967; las Experiencias 68, en 1968; la Primera

⁶⁸ Esta acción fue presentada en el *Primer Coloquio de Arte No-Objetual*, organizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín.

⁶⁹ Marta Minujin, *Arte en la Argentina...*, ob. cit., s/p.



Fig. 31
Marta Minujin, *Carlos Gardel de fuego*,
IV Bienal de Medellín, 1981. Estructura
metálica cubierta de algodón,
17 metros de altura.



Fig. 32
Marta Minujin, *El Partenón de libros*,
1983, avenida 9 de Julio y avenida
Santa Fe, Buenos Aires. Estructura de
metal y libros, 12 x 17 x 35 m.

Bienal de Arte de Vanguardia, organizada por el Grupo Rosario y orientada a exhibir la vida en Tucumán, con registros fotográficos, fílmicos y testimoniales sobre esa región, y que en realidad terminó llamándose Tucumán arde y fue inaugurada en noviembre de 1968. Ese mismo año Luis Benedit exhibió sus *Microzoos* (hábitats orgánicos), en la Galería Rubbers.

En estas actividades se incorporaban piezas que resultaban provocadoras, como la instalación de Roberto Plate en *Experiencias 68*, que reconstruyó un baño público donde los asistentes dibujaron figuras eróticas y escribieron consignas políticas en contra de la dictadura del general Juan Carlos Onganía (1966-1970), lo cual provocó que la muestra fuese clausurada.

La exhibición Tucumán arde (fig. 33 y 34) también asumió un tono político, pues fue concebida como un pretexto para visibilizar la problemática laboral que se vivía en Tucumán, en torno a las condiciones de los trabajadores regionales suscritos a la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGT de los Argentinos o, menos frecuentemente, CGTA), central

sindical alternativa a la CGT⁷⁰ y más combativa, que luchaba por mantener abiertos los ingenios azucareros. El Grupo Rosario, que reunió un amplio número de teóricos, sociólogos, artistas, cineastas y fotógrafos de Rosario y sus alrededores, así como de Buenos Aires, se proponía ampliar las fronteras del arte para trabajar directamente con problemas sociales específicos. Se organizaron diferentes eventos, una campaña publicitaria y acciones diversas, como registros y proyecciones fílmicas, intercambios reflexivos en Rosario y en Buenos Aires. Este «*happening* conceptual-político», como lo ha llamado Sarlo⁷¹, concebido desde un comienzo como un «camuflaje» (con el nombre de «bienal»), finalmente cumplió su objetivo de actuar fuera de los marcos institucionales del arte —pues la muestra en el Di Tella, y luego presentada en Rosario, fue solo un aspecto de todo el proceso— y advertir un conflicto social que terminó estallando al año siguiente, cuando se gestó el Cordobazo, en mayo de 1969⁷².

Durante los años 70 el CAYC —Centro de Arte y Comunicación— tuvo un papel importante en la promoción e investigación de los nuevos medios artísticos, luego que el Instituto Torcuato Di Tella cerró en 1969. La figura de Jorge Glusberg comenzó a adquirir importancia como promotor al frente del CAYC, que va a reunir el llamado Grupo de los 13, conformado por artistas interesados en la experimentación comunicacional

⁷⁰ Central General del Trabajo de la República Argentina.

⁷¹ Beatriz Sarlo, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Editorial Planeta Argentina, Buenos Aires, 1998, p. 238.

⁷² En 1969 se produjo el levantamiento de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos, con apoyo de los estudiantes, en Córdoba, como rechazo a las negociaciones de la CGT con el gobierno de Onganía, que fue reprimida por los militares, en el llamado Cordobazo. Este suceso demostró la capacidad de la acción popular.

con diferentes estrategias tecnológicas, pero en una vía que superaba las experiencias perceptuales de los cinéticos.



Figs. 33 y 34
Tucumán arde, 1968. Imágenes de la exposición. Confederación General del Trabajo de los Argentinos, Rosario, 3 de noviembre de 1968. Fotografía documental.

En este panorama se dio a conocer el trabajo experimental con objetos naturales de Víctor Grippo, el cual representa una reflexión sobre América Latina. Desde fines de los años 60 este artista trabajó esencialmente con la papa, tubérculo que forma parte significativa de la dieta culinaria argentina. En sus planteamientos se puede apreciar una confluencia de intereses relacionados con la investigación científica, el arte y lo cotidiano. Por medio de la utilización de elementos tecnológicos se proponía poner de relieve las cualidades energéticas de algunos elementos comestibles, a la vez que destacaba con gran sutileza algunos aspectos del comportamiento social del individuo común. Grippo extraía energía de la papa (fig. 35) por medio de circuitos de cables eléctricos:

Una vez hice un receptor de radio al que le daba energía por una papa que le había robado a mi madre. Años más tarde, esta pequeña cosa y ese niño se convirtieron en una especie

de obra pedagógica para hacer visible una fuente de energía de manera inesperada⁷³.

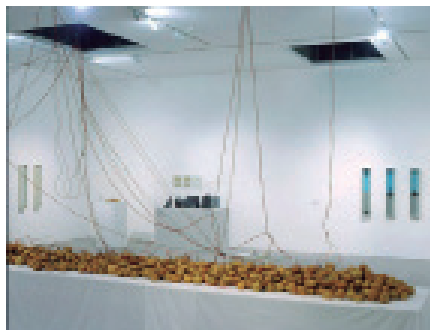


Fig. 35

Víctor Grippo (Buenos Aires, 1936 - 2002), *Analogía I*, 1970-71, segunda versión realizada en 1977 y reconstruida en 2004 (las papas están unidas por electrodos de cobre y zinc y se mide la energía de la papa con voltímetro).

Grippo constantemente aludía a una energía contenida en la papa u otros productos alimenticios y originarios de América Latina, como los frijoles, para revelar una energía perdida y posible de rescatar de manera positiva. Para este artista, esta energía operaba como metáfora del conocimiento propio, como ímpetu para actuar y, a la vez, como testimonio de esa historia local negada por la cultura moderna oficial.

Para evidenciar la energía contenida en los elementos elegidos, Grippo los sometía constantemente a diferentes pruebas. Por ejemplo, en la serie *Vida-Muerte-Resurrección* colocó los frijoles en un ambiente húmedo para que aumentaran su tamaño, hasta romper los contenedores de plomo que los encerraban.

⁷³ Víctor Grippo en Guy Brett, «Víctor Grippo», *Quinta Bienal de La Habana* (catálogo), Centro Wifredo Lam, La Habana, mayo de 1994, p. 194.

En general, las obras de Grippo, efímeras, orgánicas y procesuales, ponen en entredicho los estatutos del arte moderno y el coleccionismo, y a la vez apuntan hacia el reconocimiento del valor simbólico de la historia latinoamericana, por medio de metáforas sutiles y materiales precarios.

La tradición del arte contemporáneo en Argentina ha estimulado que en los años 80, luego de la dictadura de Videla y de sus sucesores inmediatos, algunos artistas trabajen el rescate de la memoria política, como Marcelo Brodsky, quien recurre al uso de imágenes y textos, de manera similar a Antonio Caro y Cildo Meireles, para otorgarle nuevos sentidos a los registros visuales personales (fotografías y videos), o de sitios gubernamentales. Estimulado por la desaparición de su hermano y el asesinato de su mejor amigo durante la dictadura, en su trabajo *Buena memoria* (fig. 36), realizado desde fines de los años 80, Brodsky apela a su historia personal como pretexto para llamar la atención sobre la deuda que tiene el Estado argentino en materia de justicia con toda la colectividad que fue víctima de la represión militar.



Fig. 36

Marcelo Brodsky (Buenos Aires, 1954), *1er. Año. 6ta. División, 1967*, de la serie *Los compañeros, Buena memoria*, 1996. Gigantografía intervenida, 121 x 177 cm.

Con estos ejemplos se observa que las prácticas artísticas en Argentina han asumido diversas vías expresivas, sin dejar de lado el sentido crítico inherente a la noción de arte contemporáneo.

RUPTURA: MILITANCIA POLÍTICA Y ARTÍSTICA EN MÉXICO

A José Luis Cuevas se le considera el iniciador de la ruptura del arte mexicano marcado por la retórica del muralismo. Comenzó a exponer a mediados de los años 50, en un estilo muy próximo al expresionismo dramático de José Clemente Orozco pero orientado hacia la representación del hombre urbano. Y aunque actuaba como un solitario, se preocupaba por los acontecimientos sociopolíticos.

En 1960 participó como «ilustrador», junto a Pedro Friedeberg, «arquitecto», Jesús Reyes Ferreira, «hiembarrador», Kati Horna «hobjetivista», y Mathias Goertitz, «hintelectual», en la exposición del grupo Los Hartos, presentada en la galería Antonio Souza. Este grupo, liderado por Goertitz (fig. 37), rechazaba las categorías vigentes para abordar las prácticas artísticas de la época, que colocaban en polaridad las propuestas figurativas y abstractas como posiciones encontradas entre lo racional y lo irracional. Los Hartos declararon:

Estamos hartos de la pretenciosa imposición de la lógica y la razón, del funcionalismo, del cálculo decorativo y, desde luego, de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día [...] de los conceptos fatuos, de la aburridísima propaganda de los *ismos* y de los *istas*, figurativos o abstractos⁷⁴.

⁷⁴ «Los Hartos», en Marta Traba, *Arte de América Latina 1900-1980*, Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, 1994, p. 133.

En estas palabras se observa un rechazo hacia la frivolidad ejercida en el ambiente cultural del momento, el cual es compartido por Cuevas, quien comenzó a experimentar posibilidades figurativas menos estereotipadas que la tradición de la pintura mexicanista. Sus representaciones gráficas y pictóricas sintetizan distintas inquietudes, entre las cuales se encuentran la marginalidad social urbana y los dramas planteados por las novelas de Dostoievski y Kafka. Con escasos recursos gráficos, deformaba los personajes exaltando sus rasgos hasta convertirlos en verdaderos monstruos, dentro de las estrategias de la tendencia pictórica denominada «nueva figuración».

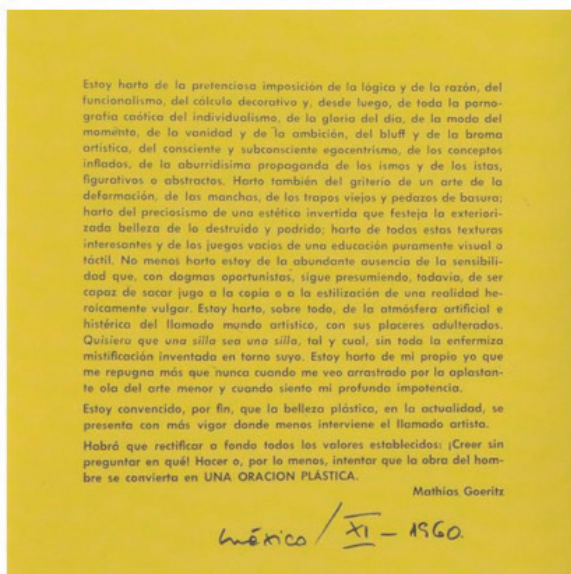


Fig. 37

Mathías Goeritz (Polonia, 1915-México D.F. 1900). *Manifiesto de Los Hartos*, 1960. En esa época Goeritz llevaba consigo papelitos con la frase «Estamos hartos» y se los entregaba a la gente en cualquier acto público.

Otro de los artistas del grupo, Pedro Friedeberg, comenzó a trabajar en propuestas de diseño contemporáneo para luego orientar su trabajo hacia propuestas gráficas que hibridaban la herencia del surrealismo y del pop. Y aunque su trabajo ha circulado en México de manera fragmentaria, es reconocido por su famosa *Silla mano* (fig. 38), que se ha convertido en un ícono del mobiliario de vanguardia.

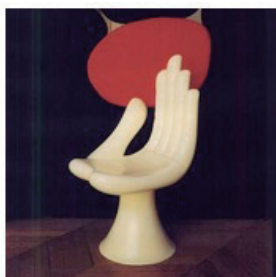


Fig. 38

Pedro Friedeberg (Florencia, 1937), *Sin título (silla mano)*, 1961.
Técnica mixta, 100 x 60 x 70.

En este período las prácticas artísticas en México orientaron sus expectativas hacia el gusto de la clase media. Se redujeron los formatos, se desarrolló el dibujo y los temas asumieron formalmente soluciones menos directas. A mediados de la década del 60 se comenzó a visibilizar la llamada generación de «ruptura»⁷⁵. Se presentó la exposición colectiva *Confrontación 66*, que contrapuso a toda una generación frente a los sobrevivientes de la escuela mexicana. En esta muestra se agruparon obras diversas pero dentro del espíritu de la abstracción, aunque sin llegar a soluciones meramente geométricas. El escenario se

⁷⁵ Como «ruptura» se ha denominado a la generación que rechazó la tradición mexicanista derivada de la experiencia del muralismo, cuyo mayor representante fue Rufino Tamayo.

movía entre el impulso de renovación de las formas y las soluciones epigonales de la escuela mexicana. Aunque la generación de «ruptura» representaba un descentramiento de la tradición, el investigador José Luis Barrios advierte que:

[...] también es cierto que no se separó en nada de las dinámicas de ideologización, normatividad y legitimación del arte como mediador «moral» del poder y reproductor de las formas de arraigo cultural de la burguesía: culto al objeto y construcción de la imagen pública de estatus de clase⁷⁶.

A fines de los años 60 se produjo una crisis en el campo artístico, relacionada con el movimiento estudiantil de 1968 (fig. 39) y la Matanza de Tlatelolco, que replanteó la función artística para revisar las relaciones entre arte y sociedad que preocupaban al campo de la crítica, según se ha comentado. Esta reacción se observa en el desarrollo de las artes gráficas en formatos de fluida circulación y menos enmarcados en la noción de «obra», como boletines, pancartas, carteles y grabados. Este movimiento, llamado retrospectivamente Gráfica 68⁷⁷ (fig. 40),

⁷⁶ José Luis Barrios, «Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales», en Issa M^a. Benítez (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México DF, 2001, p. 148.

⁷⁷ En 1982 el grupo Mira, conformado por ocho artistas: Jorge Pérez Vega, Eduardo Garduño, Silvia Paz Paredes, Salvador Paleo, Saúl Martínez, Melecio Galván, Rebeca Hidalgo y Arnulfo Aquino, fue el responsable de la edición del libro titulado *La gráfica del 60. Homenaje al Movimiento estudiantil*, publicado por la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En octubre de 2006 se presentó en el Museo de la Ciudad de México la exposición *La gráfica del '68*. Un testimonio permanente, como una forma de dar a conocer la producción artística política asociada al movimiento

fue impulsado por los estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (la vieja Academia San Carlos). El recinto de la escuela de artes fue asumido como un gran taller donde trabajaban los integrantes del Consejo Nacional de Huelga (CNH), creado en julio de ese año, y conformado por alumnos, profesores y grupos de otras escuelas como el Instituto Politécnico Nacional, la Escuela Nacional de Pintura y Escultura, la Escuela Normal, la Escuela Chapingo, además de trabajadores de imprenta y personal administrativo: «La Escuela Nacional de Artes Plásticas se convirtió en un organismo vivo que supo asumir su responsabilidad social»⁷⁸. Los integrantes del Grupo Mira comentan el carácter urbano y popular de este movimiento artístico y político, que se distanciaba de la tradición iconográfica del Taller de Gráfica Popular (TGP), centrada en las representaciones campesinas:

La bayoneta, el gorila, la paloma ensangrentada, el candado en la boca, la madre atemorizada y otros fueron los primeros símbolos de denuncia utilizados desde los primeros días de lucha, en contraposición con los símbolos oficiales de la paz, las olimpiadas y la imaginaria patrioter⁷⁹.

Según Barrios, esta experiencia representó un descentramiento en varios niveles del sistema moderno del arte. Se trastocaron los mecanismos de producción, pues se estimuló una discursividad que ponía a dialogar la imagen y el texto, más asociada a las estrategias del campo publicitario, con una

estudiantil de 1968 (Grupo Mira, *La gráfica del 60. Homenaje al Movimiento estudiantil*, publicado por la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, 1982; José Luis Barrios, «Los descentramientos del arte contemporáneo...», ob. cit.).

⁷⁸ Grupo Mira, *La gráfica del 60...*, ob. cit., p. 15.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 20.

función política que desplazaba la recepción contemplativa por la comunicacional, a la vez que se afectaba la autoría, pues activó el trabajo colectivo y organizativo. También se sustituyó el espacio de circulación tradicional (del museo o de la galería) por la calle. Finalmente, se descentró el receptor:

[...] ya no es el receptor construido por las categorías del imaginario posrevolucionario —donde este se entiende en términos de mitos y paradigma de la memoria épica de la acción y la vocación que estos mitos le asignan a sus receptores: el maestro, el obrero, el ama de casa, el indio, el maestro— ni el receptor confinado a la intimidad de la conciencia y del espacio privado de la galería y el museo para iniciados; el receptor que construye la gráfica del 68 es el transeúnte «oprimido» por el sistema, es el estudiante y el obrero, estos son la fuerza de resistencia al sistema⁸⁰.



Fig. 39
Manifestación, México DF, 1968.



Fig. 40
Prensa corrupta, México DF, 1968.
Volante, 35 x 24 cm. Imagen firmada por el Centro Nacional de Huelga que formó parte de *Gráfica 68*.

⁸⁰ José Luis Barrios, «Los descentramientos del arte contemporáneo...», ob. cit., p. 151.

En los años 70 también actuaron algunos grupos como Tepito Arte Acá (1973), Taller de Arte e Ideología (TAI, 1974), Taller de Investigación Plástica (TIP, 1974), Taller de Arte y Comunicación Plástica (TACO, 1974), Proceso Pentágono (1976), No-Grupo (1977), Mira (1978), Suma (1977) y Germinal (1978), que planteaban interrogantes sobre las relaciones del sistema moderno del arte, sobre todo acerca de la figura del artista y la noción de arte. Aunque todavía sus propuestas resultaban más apegadas a la objetualidad (no prescindían del todo de la obra de arte como un resultado concreto), debido a que el fenómeno del cosmopolitismo no se había arraigado de manera significativa.

Desde principios de los años 80 emerge otra militancia en el horizonte artístico mexicano que es necesario señalar: el arte feminista. En 1983, Maris Bustamante, Mónica Mayer y Herminia Dosal conformaron el grupo Polvo de Gallina Negra (PGN), el cual se mantuvo activo hasta 1993. Sus actividades han sido más reseñadas en el ámbito de las artes escénicas debido a la recurrencia de acciones corporales o *performances* en espacios públicos, radiales y televisivos. Sus objetivos eran

cambiar la imagen de la mujer en los medios masivos de comunicación; hacer exposiciones-rescate de mujeres artistas; hacer valer nuestras opiniones en nuestro medio de las artes contemporáneas. Los indirectos fueron: cambiar nuestras estructuras dominantes para facilitar la inserción de mujeres, quisieran hacerlo a través del arte o no⁸¹.

⁸¹ Maris Bustamante, «Grupo Polvo de Gallina Negra 1983-1993», Blog Arte e historia, página web Artes e historia de México, 2009. http://www.arts-history.mx/blogs/index.php?option=com_idoblog&task=viewpost&id=189&Itemid=57

Fecha de consulta: 9-9-2010.

En 1984, además de presentar varias acciones corporales, organizaron una gira bajo el título *Las mujeres artistas o Se solicita esposa* y dictaron treinta conferencias en diferentes organismos educativos del estado de México. Según Mónica Mayer:

analizábamos el empleo sexista de la imagen femenina en los medios y en el arte, mencionábamos algunas de las principales artistas a lo largo de la historia del arte, para llegar a México y centrarnos en las artistas jóvenes que en aquel momento éramos nosotras y nuestras cuatas⁸².

Otra acción a considerar fue *¡MADRES! Madre por un día*, de 1987 (fig. 41), que fue concebido como acto no discriminatorio, pues decidieron nombrar como «madres» a diez hombres famosos, entre ellos a Guillermo Ochoa, conductor del programa *Nuestro mundo*, a quien disfrazaron públicamente de mujer embarazada como pretexto para problematizar irónicamente y con humor, sobre los arquetipos femeninos de la maternidad. Sobre este trabajo, Mayer ha comentado:

Nos pusimos nuestras enormes panzas de unicel con mandil y llevamos una muñeca que tenía un parche sobre el ojo tal como el famoso personaje Catalina Creel, la mala madre interpretada por María Rubio en la telenovela *Cuna de lobos* que acababa de ser transmitida⁸³.

Más que promover el trabajo artístico como forma de reconocimiento, con estas actividades se promovía la reflexión

⁸² Mónica Mayer, *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, Conaculta y Pinto mi raya avjediciones, México DF, 2004, p. 39.

⁸³ *Ibidem*, p. 40.

sobre la violencia hacia las mujeres en el ámbito doméstico y público, la educación infantil y el erotismo, además de elaborar



Fig. 41

Polvo de Gallina Negra, conformado por Maris Bustamante (DF, 1949) y Mónica Mayer (DF, 1954), *¡MADRES! Madre por un día*, 1987. Acción realizada en el programa televisivo *Nuestro mundo*. Registro fotográfico de la pantalla del televisor.

una revisión crítica sobre la historia del arte. Es posible que esta experiencia de Polvo de Gallina Negra haya estimulado una mejor receptividad de la perspectiva de género en la producción artística, pues desde los años 90 son numerosas las artistas que en México cuestionan problemas de poder en lo social y en el arte desde los parámetros deconstructivos representados por la teoría feminista.

En su análisis retrospectivo, Barrios plantea que, además de los conflictos sociales que se le atribuyen a esta reacción de las prácticas artísticas, estos grupos también aspiraban estimular un cambio estructural del sistema artístico:

estas causalidades de orden social y político se relacionan con la necesidad aún más profunda de emanciparse del espacio de dominación de las políticas estética centralistas [...] el arte como comunicación y proyecto social⁸⁴.

⁸⁴ José Luis Barrios, «Los descentramientos del arte contemporáneo...», ob. cit., p.153.

Estas experiencias desarrolladas en México se relacionan con reacciones similares ocurridas en otros lugares del continente, ya sea individuales o colectivas, como la comentada *Tucumán arde* en Argentina, y las acciones sociales estimuladas por el Grupo CADA en Chile, que se describirán más adelante.

RESISTENCIA Y COMPENSACIÓN DE LA MEMORIA EN COLOMBIA

La apertura hacia la modernidad en Colombia ha estado marcada por el signo de la violencia desde 1948, cuando fue asesinado el líder político Jorge Eliécer Gaitán, lo cual generó una rebelión popular conocida como El Bogotazo, con un costo de miles de muertos. Desde entonces, el país ha experimentado la tensión entre la lucha armada confinada a las zonas campesinas y la imposición del orden por parte del Estado.

En el campo artístico esta situación influyó en que tardíamente se asumiera el proyecto modernista. A fines de los años 50 comenzó a desarrollarse un arte concreto con las obras escultóricas de Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar, que pronto asumieron dimensiones monumentales de orden urbano.

En la renovación de la tradición pictórica jugó un papel importante Fernando Botero, quien asumió a fines de los años 60 una representación gestual, asociada a la llamada nueva figuración. Paralelamente, la pintora Beatriz González recreaba las estrategias publicitarias de la sociedad de consumo, con un estilo próximo al pop, para desarrollar una obra figurativa de fuerte acento crítico (fig. 42). González se interesa en la mitología local, inspirándose en temas de la crónica policial

e incorporando colores y formas del gusto popular cercano al *kitsch*, que trabaja también en la intervención de objetos de uso doméstico y cotidiano, como muebles, bandejas, polveras, entre otros.

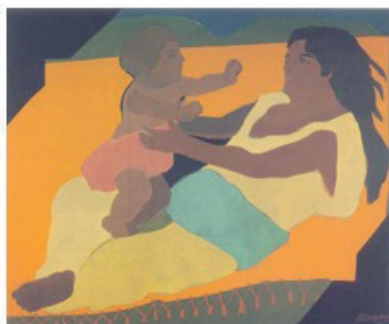


Fig. 42
Beatriz González (Bucaramanga, 1938), *Subdesarrollo 70*,
1968. Óleo sobre tela, 110 x 136 cm.

Desde los años 60, diferentes artistas han reflexionado sobre la realidad colombiana, con mayor énfasis o no en lo político. La permanencia de Marta Traba⁸⁵ en el país parece haber dejado su huella en la producción más contextualizada. Según Bernardo Salcedo:

Con la llegada de Marta Traba, la constreñida escena plástica nacional sufrió una enorme sacudida, puesto que fue esta la primera vez que la genuina crítica de arte se asomaba al cuarto oscuro de la creatividad colombiana. [...] Se pusieron

⁸⁵ Traba residió en Colombia entre 1954 y 1968, cuando fue expulsada por el gobierno de Carlos Lleras Restrepo. Además de trabajar como docente en varios organismos académicos, dirigía un programa televisivo en la Televisora Nacional sobre historia del arte, ejercía la crítica artística en el periódico *El Tiempo*, e impulsó la creación del Museo de Arte Moderno de Bogotá, el cual dirigió desde 1962 hasta su salida del país.

los puntos sobre las íes y se señaló al arte que se estaba produciendo en el país como integrante de un arte global. Desparroquializar fue la meta de Marta Traba y desde su MAM de Bogotá, ahora ridículamente llamado MamBo, comenzó una extraordinaria labor que solamente su trágico deceso evaporó del mapa. Fue su crítica fugaz y productiva. Corta y determinante. Futurista y acertada. 10 años en que el arte colombiano tomó vuelo y alcanzó su máxima aceptación en los círculos más importantes⁸⁶.

Durante la gestión de Traba en el Museo de Arte Moderno, creado en 1955, se estimuló la divulgación del arte contemporáneo más crítico. En 1967, por ejemplo, se presentó la exposición Espacios ambientales, que apoyó el trabajo experimental de cinco artistas, cediéndoles el espacio en el museo para que realizaran su obra *in situ*. Entre ellos destacaba Álvaro Barrios, quien tuvo que demoler una pared para sacar una gran maqueta que conformaba parte de la muestra. Esta permisividad institucional con las intervenciones espaciales expresa la paulatina asimilación de un modo de producción que resulta efímero, pues luego estas obras existen solamente como registro visual, en fotografía o video.

Desde fines de los años 60 y durante los 70, el panorama artístico colombiano estuvo constituido por diversas tendencias, aunque predominaba la tradición figurativa en pintura y dibujo. El cambio de sentido hacia la noción de arte contemporáneo se inició con las propuestas «objetuales» que

⁸⁶ Bernardo Salcedo, «¿Dónde está la crítica? Testamento inédito», *El arte en Colombia*, Bogotá, 2007, s/p:
<http://www.colarte.arts.co/ConsPintores.asp?Carpeta=SalcedoBernardo&NOMARTISTA=SalcedoBernardo&IDARTISTA=1225&subdir=o>.
 Fecha de consulta: 5/3/2008.

comenzaron a introducir referentes sociales, como las cajas con materiales diversos de Bernardo Salcedo⁸⁷ y las obras de Beatriz González, ya comentadas. Aunque Salcedo se orientó más hacia el ensamblaje, también experimentó con el sentido crítico de la relación entre imagen y texto. A partir de la semejanza entre los escudos de Panamá y Colombia, en 1973 creó una propuesta gráfica titulada *Primera lección (desaparición del escudo)* (fig. 43), en la cual va despojando paulatinamente los elementos significantes y simbólicos del emblema patrio, apuntando al vacío del modelo de Estado-nación en ambos países.



Fig. 43

Bernardo Salcedo (Bogotá, 1939-2007), *Primera lección (desaparición del escudo)*, 1973. Cinco vallas en serigrafía, duco y madera. Exhibida en la 11 Bial de Artes Gráficas, Museo de Arte La Tertulia, Cali, en 1973.

En este escenario se distingue el trabajo de Antonio Caro, quien desplaza al campo artístico las estrategias del universo publicitario para cuestionar la noción de arte moderno y, al mismo tiempo, elaborar una crítica a las representaciones sociales asociadas a la política nacional.

⁸⁷ Como *La caja agraria*, que incluía espigas de trigo, como ironía a las políticas del Estado en materia agrícola.

Según el investigador Miguel González, Caro es el «líder» de los años 70, puesto que consiguió persuadir a un grupo numeroso de artistas a asumir la vía conceptual:

Él solo abrió la brecha a su generación y fue convenciendo por la fuerza de sus ideas a fijar la atención a su discurso. Siendo aún estudiante de la Universidad Nacional, concurrió al XXI Salón Oficial con la obra *Cabeza de Lleras* 1970, que al decir del artista fue un «homenaje tardío de los amigos de Zipaquirá, Manaure y Galerazamba». El trabajo era un busto del presidente de la República hecho en sal y colocado en una urna de cristal, con gafas reales. La noche de la inauguración se le echó agua; la forma se destruyó, inundando el espacio de los espectadores. Esa entrada de Caro, sin ecos ni precedentes en la vida nacional, constituyó el punto de apoyo para la actividad ininterrumpida que ha llevado hasta hoy⁸⁸.

Desde el comienzo de su trayectoria, Caro ha empleado diferentes recursos para expresar sus ideas. Luego de la experiencia con la *Cabeza de Lleras* (fig. 44) usó fotocopias Xerox para reproducir textos y realizó postales para entregarlas al público en los eventos a los cuales lo invitaban a participar, estimulando otros mecanismos de apreciación y circulación de la obra de arte. Los temas recurrentes eran las políticas estatales asociadas al turismo.

88 Miguel González, «Todo está muy caro», *Todo está muy caro. Antonio Caro* (catálogo), Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, 2002 [1980], p. 7.



Fig. 44

Antonio Caro (Bogotá, 1950), *Cabeza de Lleras*, 1970.
Busto en sal, anteojos y vitrina de cristal. Presentada en el XXI.
Salón Oficial, Museo Nacional, Bogotá.

La obra de Antonio Caro ha reflexionado sobre América Latina como una construcción simbólica desde una mirada contextualizada en otras verdades, aquellas que los discursos oficiales han omitido —como es el caso de la historia de Manuel Quintín Lame—, o las que sobreviven en los imaginarios populares —como los saberes originarios asociados al valor medicinal y alimenticio de algunas plantas que han revitalizado las imágenes del maíz, del onoto, entre otras.

En la III Bienal de Medellín, en 1972, Caro presentó la *Documentación e información basada en Manuel Quintín Lame y su obra*, conformada por la reproducción de la firma de este héroe de las luchas indigenistas de principios del siglo XX en Colombia, y diferentes dispositivos con información documental histórica, como medida compensatoria al borrón histórico al cual había sido sometido este personaje por la historia oficial colombiana.

También en 1972 presentó otro trabajo paradigmático: *Aquí no cabe el arte*, en el XXIII Salón de Artistas Nacionales

(fig. 45). Recurriendo al uso del texto, empleó cartulinas de gran tamaño para escribir esta sentencia declarada en el título, en tipografía negra, empleando un pliego de papel para cada letra (la obra tenía once metros de largo). En cada una de las letras colocó en la parte inferior un nombre y una fecha, que identificaban a algunos estudiantes muertos, víctimas de la represión policial a principios de los años 70. Para un espectador advertido representaba una denuncia política, y para el campo artístico, apuntaba a la tautología del arte conceptual que, en el juego de negarse a sí mismo, estimula otros anclajes de sentido.



Fig. 45

Antonio Caro, *Aquí no cabe el arte*, 1972. Pintura sobre cartulina, 100 x 1120 cm (16 pliegos de 70 x 50 cm). Col. Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

Presentada en el XXIII Salón de Artistas Nacionales. Reposición 2006, en la exposición *Todo está muy caro*, Sala RG, Fundación Celarg, Caracas.

Fotografía: Sara Maneiro.

En 1973 presentó el proyecto *Marlboro*, en la Galería San Diego de Bogotá, con el cual creaba una relación entre esta marca y el país, pues a la imagen le agregó la palabra «Colombia». Esta misma estrategia la repitió en 1976 para relacionar a la transnacional Coca-Cola en la pieza *Colombia* (fig. 46). Esta obra, que luego se convirtió en un ícono del arte conceptual latinoamericano, presenta sobre un plano rojo la palabra «Colombia», escrita con la tipografía clásica de la

firma Coca-Cola. Con ambas obras estaba anunciando el desplazamiento que ha ido experimentando la figura del Estadonación por el poder político y económico de las corporaciones.



Fig. 46

Colombia, 1976. Esmalte sobre metal, 70 x 100 cm.
Col. Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Para Antonio Caro el arte cumple una función social como forma de conocimiento de orden comunicacional, y por ello la producción artística va más allá de la creación trascendente de un objeto «único». Con base en esta premisa ha realizado todos sus trabajos. Jaime Cerón ya ha advertido que en sus obras «persiste una actitud de resistencia o desobediencia a la implantación de modelos culturales, dominantes desde otros contextos sociopolíticos y económicos»⁸⁹. Esta resistencia coincide con la postura fomentada por Traba, que se revitaliza cuando en el campo del arte se reciclan los códigos foráneos para plantear problemáticas propias.

Caro cree que el arte puede actuar como una actividad liberadora. En una entrevista realizada por Víctor Manuel Rodríguez, en 2003, Caro comentaba: «Creo que la última utopía

⁸⁹ Jaime Cerón, «Dimensiones interpretativas», en Víctor Manuel Rodríguez (ed.), *Prácticas artísticas. Enfoques contemporáneos*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2003, p. 119.

que no se ha derrumbado totalmente es el arte»⁹⁰. Para este artista, considerado el fundador del arte conceptual en Colombia, la actitud de insubordinación se desplaza desde el campo institucional hacia lo social, alcanzando diferentes figuras metafóricas de lo nacional que transitan por la historia y los imaginarios colectivos, hasta los saberes cotidianos.

Entre los artistas que desde los años 80 están trabajando sobre problemas locales se encuentra Doris Salcedo, quien reflexiona sobre los efectos de la violencia sociopolítica de su país a través de instalaciones. En su obra se pone de manifiesto la necesidad de acusar una especial condición de la memoria y rescatar una identidad que se desdibuja hasta llegar al anonimato, por el constante enfrentamiento con la muerte, la destrucción y la incertidumbre que se sufre en Colombia con la actuación de la guerrilla y el narcotráfico.

Desde fines de los años 80 esta artista comenzó a intervenir armarios, cunas y diferentes muebles, así como algunos elementos pertenecientes a lugares habitables que han perdido su funcionalidad, como puertas o ventanas. Los muebles se encuentran despojados de cualquier funcionalidad contenedora, totalmente sellados con cemento, mientras las puertas o ventanas muestran huellas de antiguas telas o papel tapiz que se han adherido a la madera, de manera apenas perceptible.

En 1992 inició las series *Defiant* y *Atrabiliarios* (fig. 47 y 48), consistentes en hileras de nichos con zapatos femeninos sellados con fibra animal, que crean un efecto de transparente opacidad, para aludir a la memoria como una membrana femenina. Los zapatos se perciben como huellas en el interior.

⁹⁰ Antonio Caro, Víctor Manuel Rodríguez, «Entrevista pública», en Víctor Manuel Rodríguez (ed.), *Prácticas artísticas. Enfoques contemporáneos*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2003, p. 63.

Estos objetos, aislados y encerrados en huecos abiertos en la pared, cosidos con hilos y puntadas quirúrgicas, dejan en evidencia una herida y su cicatrización, pero también aluden a la atmósfera de la memoria o de otro tiempo por construir.



Fig. 47
Doris Salcedo (Bogotá, 1958), *Atrabiliarios*,
1992, instalación, fibra animal, zapatos e hilo.



Fig. 48
Detalle

En 2007 Salcedo fue invitada a exhibir su trabajo en el Turbina Hall de la Tate Modern, en Londres y allí realizó *in situ* la pieza *Shibboleth* (fig. 49), una grieta de 167 metros de largo y un metro de profundidad en el piso de la sala, que actúa como una metáfora hiriente de la separación entre la cultura occidental y el Tercer Mundo, sobre todo en una época en que se ejerce una condena explícita a las migraciones, que además de lo jurídico, afectan corporalmente a las personas debido a los prejuicios étnicos, políticos, religiosos y de género.

El título (que en hebreo significa «espiga» y se puede traducir del inglés al español como «santo y seña») se refiere a un pasaje del Antiguo Testamento en el cual se narra que esta palabra —*Shibboleth*— funcionaba fonéticamente como dispositivo para identificar a los galaaditas de sus enemigos, la tribu de Efraím. Hoy podríamos pensar que representa una



Fig. 49
Doris Salcedo (Bogotá, 1958), *Shibboleth*, 2007.
Intervención *in situ*, Turbina Hall, Tate Modern, Londres.

«palabra clave» o «contraseña» para poder tener acceso a la cultura hegemónica. En 2007 la artista comentó la concepción de esta pieza:

la obra lo que intenta es marcar la división profunda que existe entre la humanidad y los que no somos considerados exactamente ciudadanos o humanos, marcar que existe una diferencia profunda, literalmente sin fondo, entre estos dos mundos que jamás se tocan, que jamás se encuentran⁹¹.

Desde los años 80 el arte contemporáneo colombiano cuenta con más representantes preocupados por reflexionar sobre la realidad local, como Juan Manuel Echavarría, María Teresa Hincapié, Nadín Ospina, Oscar Muñoz, Rosenberg Sandoval y Wilson Díaz, entre otros, quienes recurren a diferentes medios para expresar la violencia colombiana o cuestionar las representaciones sociales hegemónicas en

⁹¹ Manuel Toledo, «Doris Salcedo: canto contra el racismo», *BBC Mundo* (sitio web), 9 de octubre de 2007: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7035000/7035694.stm. Fecha de consulta: 8/3/2008.

la sociedad de consumo, como los problemas de género (en video, acciones corporales, instalaciones, fotografía e intervenciones espaciales).

HACER MEMORIA Y DESENMASCARAR EL PODER POLÍTICO: LA ESCENA DE AVANZADA EN CHILE

En los años 60 el panorama artístico chileno está marcado por el signo de la vanguardia informalista y la abstracción geométrica. El Grupo Signo, conformado en 1961 por José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonatti, Alberto Pérez y Roser Brú, se dio a la tarea de trabajar en la capacidad expresiva del grafismo. Paralelamente se desarrollaban las propuestas geométricas, en las experimentaciones ópticas del grupo Forma y Espacio, constituido en 1965 por artistas que proclamaban la integración de las artes, basándose en los planteamientos de la Bauhaus. A esto se sumaban las tendencias con reminiscencias surrealistas de Nemesio Antúnez y Enrique Zañartu, los ensamblajes abstractos menos rígidos de Marta Colvin, los volúmenes metálicos de Juan Egenau, las primeras instalaciones de Francisco Brugnoli y Alberto Pérez, las experimentaciones pop de Guillermo Núñez y las intervenciones espaciales de «esculturas blandas» de Juan Pablo Langlois⁹² (fig. 50), entre otros⁹³. En estos años

⁹² En 1973 Langlois realizó una instalación «blanda» en el Museo Nacional de Bellas Artes, consistente en conectar por medio de largos cilindros elaborados con bolsas de polietileno rellenas de papel periódico, el espacio externo e interno de la institución, poniendo en entredicho la función del objeto artístico.

⁹³ En los años 50, Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky habían realizado algunos *happenings* asociados a monumentos públicos, como experiencias reflexivas sobre la función teatral.

las artes gráficas tuvieron un impulso importante, en parte por el trabajo del Taller 99, fundado por Antúnez en la Universidad Católica a fines de los años 50, y la Bienal del Grabado, de corte internacional, creada en 1963 por iniciativa del Museo de Arte Contemporáneo.



Fig. 50

Juan Pablo Langlois (Santiago, 1936), *Cuerpos blandos*, 1973.
Intervención de medidas variables, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Preocupaciones más orientadas hacia el arte como herramienta política van emergiendo a fines de los años 60 a partir de cambios sociopolíticos que, entre otros aspectos, se vinculaban al mundo académico. La reforma universitaria, que incluía el otorgamiento del estatus universitario a los estudios de arte, influyó en la redimensión del rol de los artistas. A esto se suma que a mediados de los años 60, entre 1964 y 1973, comenzó a activarse el trabajo colectivo y de calle de la Brigada Ramona Parra⁹⁴. La iniciativa debió mucho al

⁹⁴ Estos murales colectivos incluían consignas políticas e imágenes asociadas a símbolos libertarios derivados de la tradición del realismo social, como la paloma de la paz y otros, similares a los empleados por el Grupo Mira, en México.

impulso de Julio Escámez⁹⁵, quien promovía el uso de los muros como soporte desde su rol como educador. También fueron significativas las visitas de Roberto Matta a Chile, como la realizada en 1961 para realizar un mural en la Universidad Técnica del Estado (hoy Universidad de Santiago); y la de 1971, cuando participó con la Brigada Ramona Parra en la ejecución del mural *El primer gol del pueblo chileno* (fig. 51) en la Piscina Municipal de la comuna de La Granja. Su concepción del arte como mecanismo de cambio social probablemente haya influido en los artistas locales.



Fig. 51. Brigada Ramona Parra y Roberto Matta, *El primer gol del pueblo chileno*, 1971. Mural realizado en la piscina municipal de la comuna de La Granja, Santiago.

Milan Ivelic y Gaspar Galaz describen este período como un proceso de cambio:

Al recordar la actividad artística de ese tiempo, ya sea en los trabajos sobre la superficie del cuadro como en las

⁹⁵ Escámez fue profesor en la Universidad de Concepción. En esta ciudad comenzó su trayectoria como muralista, al trabajar con Gregorio de la Fuente en la realización de los frescos de la estación de ferrocarriles de esa ciudad, cuya operatoria visual expresa influencia de los muralistas mexicanos. A fines de los años 60 trabajó en la campaña electoral de Salvador Allende. Su identificación política lo llevó al exilio en 1974, residiéndose en Costa Rica, donde vive actualmente.

intervenciones urbanas, en las primeras exploraciones en torno al objeto, no cabe duda que el artista estaba modificando de manera radical su actitud frente al arte y la función que este debe tener en la sociedad⁹⁶.

En estos años las nuevas propuestas encontraron apoyo desde la Universidad de Chile: la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, el Instituto de Extensión, la Sala de Exposiciones en la sede central y la *Revista de Arte*. La actuación de Balmes como decano de la Facultad de Bellas Artes de esta universidad, influyó en el rol político que adquirieron las prácticas artísticas de los jóvenes estudiantes. Además del auge que adquirió el trabajo muralista de tipo colectivo, se organizaron eventos artísticos que revitalizaban las preocupaciones sobre lo latinoamericano, como la exposición América, no invoco tu nombre en vano (retomando un poema de Pablo Neruda), presentada en 1969 y organizada por el Instituto de Arte Latinoamericano, también recientemente creado en la Universidad de Chile. En 1973, Balmes describía el entusiasmo asociado a este evento:

Se realizó en la carpa de un circo, en un parque en pleno centro de Santiago. Bailarines, cantantes, poetas, actores participaban en el espectáculo. Pero sobre todo trabajadores, empleados y campesinos exponían al lado de artistas plásticos profesionales. La prensa de derecha atacó violentamente estas actividades, negándole todo carácter artístico. Pero fue un éxito. La exposición duró más de un mes. Un segundo espectáculo fue para los pintores el momento culminante de

⁹⁶ Milan Ivelic, Gaspar Galaz, *Chile arte actual*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1988, p. 91.

la campaña electoral El pueblo tiene arte con Allende. El mismo día, a la misma hora, en cien ciudades diferentes los artistas plásticos, apoyando a Allende, mostraron al pueblo su trabajo —serigrafías impresas en miles de ejemplares, vendidas a muy bajo precio, y que ilustraban los problemas del momento, la esperanza de otra sociedad—. Esa exposición duró tres semanas. El triunfo de la Unidad Popular hizo aumentar aún más la movilización de los artistas plásticos⁹⁷.

Estas experiencias, que adquirieron fuerza durante los primeros años de la década de los 70 con el ascenso al poder del presidente Salvador Allende, representan un esfuerzo por ampliar los límites del sistema moderno del arte, sobre todo en lo relativo a la autoría y a la capacidad de intervención del arte en lo social.

Sin embargo, no fue sino hasta los años 80, durante la dictadura del general Augusto Pinochet, cuando emergieron algunas prácticas artísticas asociadas a la noción de arte contemporáneo, con sentido crítico de sus posibilidades institucionales de existencia y de los modelos culturales imperantes en lo relativo al Estado-nación, la familia nuclear y la figura de la ciudadanía.

Hasta entonces, las prácticas que habían intentado ampliar los límites del campo artístico, ya sea por la supuesta democratización que representaban las acciones colectivas del muralismo de calle o las propuestas instalativas, los modos de producción y de circulación, no habían puesto todavía en cuestión el sistema del arte.

⁹⁷ José Balmes, «La historia de un pueblo en los muros de Chile», entrevista realizada por Catherine Humblot, *Le Monde*, Francia, 13 de junio de 1974, Traducido del francés por Fernando Orellana, reproducida en: <http://www.abacq.net/imaginaria/003.htm>. Fecha de consulta: 8/3/2008.

Nelly Richard y Justo Pastor Mellado han coincidido en fechar en 1977 el surgimiento de una nueva discursividad en el escenario artístico chileno, que hoy se conoce como Escena de Avanzada y que describe la actuación de varios creadores cuyas prácticas, sin responder a un impulso programático, mostraban signos en común: la utilización de recursos comunicacionales —como pancartas, panfletos, programas de radio— y artísticos derivados del conceptualismo —como la relación entre texto e imagen, las acciones corporales, las intervenciones espaciales— para crear situaciones y metáforas críticas de la institucionalidad en un amplio sentido, incluyendo los modelos culturales impuestos por el Estado dictatorial.

En la visibilidad de estas prácticas artísticas jugaron un rol importante las galerías *Época* y *Cromo*⁹⁸, donde expusieron en 1977 Catalina Parra, Francisco Smythe, Roser Bru, Carlos Altamirano, Carlos Leppe y Eugenio Dittborn, cuyas propuestas estaban estrechamente relacionadas con la denuncia política del autoritarismo político y cultural.

Pero frente a la censura que se aplicaba a las manifestaciones a las que tradicionalmente se les atribuía la capacidad movilizadora de lo social —como el teatro y la música de protesta—, los artistas de la Escena de Avanzada contaron con una mayor libertad de acción. Trabajaban al margen de los espacios institucionalizados y empleaban recursos asociados al conceptualismo internacional como un «camuflaje», eludiendo así las traducciones evidentemente políticas que los pudieran asociar al contexto inmediato.

Las políticas culturales oficiales favorecían las propuestas tecnológicas que representaban una imagen progresista. Es por

⁹⁸ Como espacio alternativo, la Galería *Cromo* funcionó entre 1977 y 1981, bajo la dirección de Nelly Richard.

ello que algunas artistas, como Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, recurrieron al video para cuestionar la situación política, como sucedió con la pieza *Traspaso cordillerano*⁹⁹, en 1981, que representaba un paisaje sonORIZADO con una intervención quirúrgica, como metáfora de la nación expuesta a un sometimiento de amnesia histórica.

En esos años, Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz elaboraron revisiones de la tradición histórica y artística a través de la confrontación de formas del campo de la cultura popular, y doméstico. También se originó una tendencia hacia la realización de instalaciones, acciones corporales, fotografía, vídeo e intervenciones muy variadas que afirmaban el valor del desecho y de la precariedad.

La intensa reflexión sobre el rol de la fotografía que se produjo en el interior de la Escena de Avanzada no estaba desconectada de las nuevas proposiciones que se insertaban en el ámbito internacional en esos momentos, como la amplia reinterpretación del fotomontaje¹⁰⁰ reconocida como fototexto, que adquirió particular fuerza en el arte conceptual y feminista en los años 60 y 70. La efectividad de esta operatoria se expresa cuando la palabra actúa como indicador de un mensaje implícito en la imagen, a modo de un detonante subversivo instalado en la tensión entre ambas formas. La palabra asume el rol de anclaje de nuevos significados. Eugenio Dittborn y Carlos Leppe recurrieron al fotomontaje para reflexionar sobre las representaciones sociales y personales, respectivamente. Recurriendo a su propio cuerpo como trabajo accional, Leppe se orientó hacia la reflexión de identidades travestidas y a la

⁹⁹ Esta obra fue interpretada formalmente y recompensada con el Primer Premio del Concurso de la Colocadora Nacional de Valores.

¹⁰⁰ El fotomontaje fue utilizado por los dadaístas y surrealistas, y por el arte político en las primeras décadas del siglo XX.

narración de su historia personal para acusar la discriminación hacia la homosexualidad (fig. 52).



Fig. 52

Carlos Leppe (Santiago, 1952), *Estrella*, 1979.
Acción de arte realizada en la Galería Cal, Santiago

A finales de los años 70 Dittborn dio inicio a su trabajo de «arte aerpostal», que reunía en un mismo plano imágenes de diverso origen para ponerlas a circular. Dialogan así dibujos infantiles, caricaturas, retratos hablados de delincuentes o de personas desaparecidas, fotografías de indígenas tomadas por antropólogos en los años 30, fragmentos de ilustraciones sobre los indígenas realizadas por los cronistas, y extractos de textos relacionados con recetas de toda índole (fig. 53). Dittborn recurría a esta estrategia discursiva para visibilizar las subjetividades discriminadas y los mecanismos de control identitarios empleados por la dictadura, bajo un enmascaramiento nacionalista que requería crear imágenes de «limpieza y orden». No debe olvidarse que entre 1973 y hasta mediados de los años 80 la paulatina condena a la disidencia política llevó a las autoridades a implementar un estricto control sobre todos los estratos de la población, al convertir en traidores y delincuentes comunes a todo individuo que no se ajustara a los principios éticos impuestos por el régimen militar.

En general, la obra de Dittborn se particulariza por el uso de elementos gráficos muy elementales que cuestionan la noción de «belleza» en el arte y en el orden social. El uso del papel plegado para ser enviado por correo a su vez, es un mecanismo que evita los procesos institucionalizados de circulación y mercantilización de las prácticas artísticas.



Fig. 53

Eugenio Dittborn (Santiago, 1943),
Pintura aerpostal 71 (fragmento). La VI Historia del rostro (el negro camino rojo),
 1989. Fotoserigrafía sobre diez fragmentos de entretela sintética, 210 x 1400 cm

Estas propuestas intentaban romper con los hábitos representacionales de cada uno de los medios, como parte de una revisión de los géneros artísticos y también sexuales.

Otras experiencias asociadas al cuestionamiento de las representaciones del arte y de lo social fueron las realizadas por el grupo CADA (Colectivo Acciones De Arte), constituido por Lotty Rosenfeld, Juan Castillo (artistas visuales), Raúl Zurita (poeta), Fernando Balcells (sociólogo) y Diamela Eltit (escritora). Este grupo realizó varias acciones entre 1979 y 1982.

Su primera acción: *Para no morir de hambre en el arte*, realizada el 26 de septiembre de 1979 (fig. 54), incorporó varias actividades asociadas a la representación de la leche como alimento básico y metáfora de una nueva sociedad, creada por su asociación a la página en blanco. Además de obsequiar leche en uno de los barrios más humildes de la ciudad, se organizaron

eventos comunicacionales con textos alusivos a la nación, y finalmente se cubrió la fachada del Museo Nacional de Bellas Artes con una sábana blanca y una fila de camiones repartidores de la empresa lechera Soprole. Este museo, que representaba la institución más tradicional de las artes visuales, se convertía en metáfora del sistema moderno del arte local, expuesto a la censura y autocensura. Los textos publicados en revistas o leídos, operaban como manifiestos orientados a intervenir en lo social:

Proponemos entonces el arte como una práctica teórica de intervención en la vida concreta de Chile, lo que significa hacer de los modos y de las exigencias propias de la producción de vida, el antecedente orgánico, el soporte material, el lugar de consumo final del trabajo de arte¹⁰¹.



Fig. 54. Grupo CADA, *Para no morir de hambre en el arte*, 1979.
Entrega de leche en la comuna de La Granja, Santiago.

En 1981 el grupo realizó su segunda acción pública, titulada *Ay, Sudamérica*, que consistió en el lanzamiento de 400 mil volantes sobre Santiago desde seis avionetas (fig. 55). Para lograr los permisos de las autoridades competentes, en

¹⁰¹ CADA (Colectivo Acciones De Arte), «Fundamentación», *Para no morir de hambre en el arte*, en Robert Neustadt, *CADA DÍA: la creación de un arte social*, Editorial Cuarto propio, Santiago de Chile, 2001 [1979], p. 113.

especial de la Fuerza Aérea de Chile, los integrantes del CADA simularon sus objetivos tras la máscara del arte «ecológico» y recurrieron a las ideas de «reconocimiento» y «prestigio», vigentes como valoración en el campo artístico y social local¹⁰². La selección del uso de aviones estaba asociada al deseo de «activar la memoria sobre el bombardeo a La Moneda en 1973»¹⁰³. El texto impreso en los volantes lanzados incitaba a la reflexión individual de posicionamiento político, por medio de la interpretación y recontextualización de la premisa de Joseph Beuys¹⁰⁴: «Cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios, de su vida, es un artista».

¹⁰² En las diferentes cartas a la Fuerza Aérea de Chile y a varias alcaldías se aludía a la proyección que el grupo CADA tenía entonces en el escenario internacional, como la participación en el Festival de Video-Art Portocopia 81, en Japón. Las cartas han sido reproducidas en Robert Neustadt, *CADA DÍA: la creación...*, ob. cit., pp. 146-149.

¹⁰³ Diamela Estit en Robert Neustadt, *CADA DÍA: la creación...*, ob. cit., p. 96.

¹⁰⁴ En 1979, en una entrevista realizada por Frans Haks, el artista alemán Beuys explicó su visión ampliada del arte, que tanto influyó en su generación: «Cuando yo digo que todos somos artistas, quiero decir que todo el mundo puede determinar el contenido de la vida en su esfera particular, ya sea pintando, haciendo música, diseñando, cuidando un enfermo, practicando la economía o cualquier cosa. Los principios sobre la vida deben ser reformulados. Pero nuestra idea de cultura se muestra restringida porque siempre la hemos aplicado al arte. El dilema de los museos y de otras instituciones se basa en que sostienen la cultura como un campo aislado, y que el arte es un segmento aún más aislado: una torre de marfil rodeada primero por el amplio sector de la cultura y la educación, y luego por los medios de comunicación, que también forman parte de lo cultural. Esta idea restringida de la cultura rebaja todas las cosas y es la responsable de la posición débil y aislada que actualmente presentan los museos. Nuestro concepto de arte debe ser universal y tener la naturaleza interdisciplinaria de una universidad, como un departamento universitario con un nuevo concepto de arte y ciencia» (Frans Haks, «Interview with Joseph Beuys», en *Joseph Beuys, Diverging Critiques*, Tate Gallery Liverpool y Liverpool University Press, Liverpool, 1995, p. 52) [La traducción es mía, C.H.].



Fig. 55
Grupo CADA, *Ay, Sudamérica*, 1981. Momento en que se lanzan los volantes sobre Santiago. Fragmento de video.

En 1983 el grupo presentó su tercera acción, titulada *No +* (fig. 56 y 57), que a pesar de haber sido realizada en lugares públicos sin una concurrencia masiva, alcanzó resonancia colectiva, porque se convirtió en una consigna empleada en diversas prácticas culturales como postura política de oposición. Esta imagen fue apropiada por diversos grupos que le fueron añadiendo diferentes frases, como «No + presos políticos», «No + tortura», «No + miedo» (fig. 58), entre otros, durante varios años. Esta consigna se relacionó estrechamente con la exitosa campaña publicitaria del «No» que organizó la oposición política por los medios de comunicación, con motivo del plebiscito organizado en 1988.

En 1985 el CADA presentó la acción *Viuda*, en alianza con el grupo Mujeres por la Vida, como una denuncia a la represión política. Se publicó en diferentes revistas la imagen de una mujer con un texto alusivo a la responsabilidad del Estado frente a la ruptura del orden familiar.



Fig. 56
Grupo CADA, *No +*, 1983. Río Mapocho, Santiago. Momento en que se despliega la imagen
Fotografía: Jorge Brantmayer.



Fig. 57
Grupo CADA, *No +*, 1983. Mapocho, Santiago. Momento en que los carabineros recogen la imagen.
Fotografía: Jorge Brantmayer.



Fig. 58
No + miedo, 1985. Protesta en Santiago.

Paralelamente a las acciones colectivas, los integrantes de CADA realizaban trabajos individuales o en conjunto con otros artistas. Así sucedía con Juan Castillo y sus intervenciones urbanas; Raúl Zurita con su obra poética personal; y los trabajos de acciones realizados entre Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld.

Desde 1979 Lotty Rosenfeld realiza el trabajo accional titulado inicialmente *Una milla de cruces sobre el pavimento* y luego como *Una herida americana* (fig. 59), con el cual alude a la memoria política y expresa la necesidad de subvertir ideológicamente el orden político chileno, de fuerte ascendencia patriarcal. Sus intervenciones sobre las líneas verticales usualmente utilizadas en el pavimento para errar canales de circulación (|) creaban cruces con líneas horizontales (-) que las

convertían en signos más (+). Este gesto ha sido realizado en muchos lugares públicos, incluidas las afueras de la Penitenciaría de Santiago y la Casa Blanca, en Washington¹⁰⁵. En los últimos años ha sido invitada a intervenir en espacios públicos por Documenta, en Kassel, 2007; y por la Tate Modern, en Londres, 2008.



Fig. 59

Lotty Rosenfeld (Santiago, 1943), *Una milla de cruces sobre el pavimento*, 1982. Registro en video.

La actuación de Escena de Avanzada asumió un carácter fundacional en el escenario artístico chileno, como una referencia ineludible a la superación de la noción de arte, por una conciencia crítica de los medios de producción del arte y de la conformación de las representaciones sociales en lo político. Su impacto se aprecia en el trabajo reflexivo de muchos artistas jóvenes, pues varios de sus integrantes han actuado por largo tiempo como docentes universitarios. Entre los artistas

¹⁰⁵ Según conversaciones informales sostenidas con la artista en Santiago, en julio de 1998, muchas de estas intervenciones fueron realizadas sin permisología previa debido a las dificultades que representaba esta tramitación. En estos casos ella se preparaba para realizar su intervención en pocos minutos, la registraba en fotografía o video y abandonaba rápidamente el lugar.

activos en los años 90 y en la actual década que asumen la revisión de los códigos del arte y de las políticas de representación asociadas a la sociedad de consumo se encuentran: Juan Céspedes, Claudio Correa, Arturo Duclos, Francisca García, Nury González, Voluspa Jarpa, Pablo Langlois, Cristóbal Lehyt, Carlos Navarrete, Iván Navarro, Mario Navarro, Pablo Rivera, Manuel Torres y Alicia Villarreal. Por ejemplo, Voluspa Jarpa, en sus piezas de la serie *Historia privada / Histeria pública*, de 2002 (fig. 60), reflexiona sobre la nación como modelo corporativo sujeto a los vaivenes de la sociedad de consumo a través de la deconstrucción del emblema nacional, continuando así la línea investigativa de algunos artistas de la Escena de Avanzada, como Gonzalo Díaz.



Fig. 60

Voluspa Jarpa (Rancagua, 1971), de la serie *Historia privada / Histeria pública*, 2002. Óleo sobre bandera chilena, 300 x 300 cm.
Galería Gabriela Mistral, Santiago.

LO CONTEMPORÁNEO Y LO POPULAR: ARTE CUBANO EN LOS AÑOS 80

Desde fines de los años 50, con el advenimiento del proceso revolucionario liderado por Fidel Castro, la cultura cubana experimentó un proceso de redefiniciones que afectó al

campo del arte por varias décadas. En una primera fase de la Revolución, las actividades culturales formaban parte del proceso de cambio político. Se crearon instituciones educativas y de promoción¹⁰⁶, y se estimuló el trabajo artístico.

Este panorama se transformó, debido a un proceso de institucionalización que permeó la comprensión del arte desde fines de los años 60. Esta etapa, denominada «período oscuro» o «quinquenio gris»¹⁰⁷, que Mosquera describe como «la pérdida de las ilusiones», se ubica entre fines de los años 70 y 1981, cuando por influencia de las políticas emanadas de la Unión Soviética se asumió el arte como herramienta política de la revolución. Mosquera ha evaluado este momento: «Prevaleció una interpretación simplista de su papel ideológico, estimulándose lo propagandístico y la expresión superficial de una identidad cultural casi estereotipada»¹⁰⁸.

Durante el primer período de la Revolución se puede registrar a un grupo de artistas relacionados con los lenguajes vanguardistas que no fueron apoyados plenamente, como Ángel Acosta León, Chago Armada, Servando Cabrera Moreno, Raúl Martínez, Antonia Eiriz y Umberto Peña. Los más favorecidos

¹⁰⁶ Como la Casa de las Américas (1959), la Escuela Nacional de Arte (1962) y la Editorial Nacional (1962) dirigida por Alejo Carpentier, que en su primera etapa se dedicó a la publicación de textos clásicos de la literatura más progresista, como Joyce y Proust.

¹⁰⁷ Este término fue acuñado por el escritor cubano Ambrosio Fornet para designar el período en que Luis Pavón Tamayo dirigió el Consejo Nacional de Cultura (CNC) e implementó una política cultural controladora de la discursividad, que terminó persiguiendo a muchos intelectuales por sus orientaciones sexuales o por no adecuarse a los lineamientos ideológicos establecidos.

¹⁰⁸ Gerardo Mosquera, *Contracandela. Ensayos sobre kitsch, identidad, arte abstracto y otros temas calientes*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1993, p. 140.

en los años 60 y 70 fueron aquellos que se aclimataron más fácilmente a las narrativas nacionalistas que promovía la ideología revolucionaria, con influencia del realismo socialista¹⁰⁹. Se hizo énfasis en la función divulgativa que representaban las artes gráficas, sobre todo el cartel, considerando las posibilidades que ofrecían como recurso para promover la nueva situación política.

Durante los años 70 muchos artistas jóvenes se orientaron a reflexionar sobre los códigos artísticos en proyectos experimentales y de poca visibilidad, de los cuales hay pocos registros. Las prácticas artísticas asociadas a la noción de arte contemporáneo emergieron en los años 80, en los trabajos de Juan Francisco Elso Padilla, José Bedia, Ricardo Rodríguez Brey, Gustavo Pérez Monzón y Flavio Garcíandía, integrantes de la muestra Volumen I¹¹⁰ (fig. 61 y 62) que, según Gerardo Mosquera¹¹¹, fue un evento que expresó el sentimiento de cambios y sentido crítico sobre el escenario artístico local, que compartían un grupo de artistas de diferentes generaciones y planteamientos:

¹⁰⁹ «El realismo socialista —la literatura como pedagogía y hagiografía, orientada metodológicamente hacia la creación de “héroes positivos” y la estratégica ausencia de conflictos antagónicos en el “seno del pueblo”» (Ambrosio Fornet, «El quinquenio gris: revisitando el término», *Revista Criterios*, La Habana, 2007, p. 5. (web): <http://www.criterios.es/pdf/fornetquinqueniogris.pdf>. Fecha de consulta: 5/3/2008.

¹¹⁰ Gerardo Mosquera ha reconocido dos hitos en el desarrollo de las artes en Cuba: la Exposición de Arte Nuevo, en 1927, y Volumen I, en 1981 (Gerardo Mosquera, *Contracandela...*, ob. cit., pp. 135-136). En esta exposición fundacional de la nueva plástica cubana participaron también: Tomás Sánchez, José Manuel Fors, Leandro Soto, Israel León, Rubén Torres Llorca y Gory (Rogelio López Marín).

¹¹¹ Este crítico de arte fungió en esa época como ideólogo de estos jóvenes artistas cubanos y luego actuó como curador de las tres primeras ediciones de la Bienal de La Habana.

Querían que el arte defendiera sus búsquedas y valores artísticos propios y no marchara al redoble de las consignas del momento y la conveniencia de los funcionarios. [...] La polémica artística ideológica que se desató, las posibilidades de renovación que se avizoraron en concreto, la vitalidad de un trabajo libre, alegre, desalmidonado, el poder inspirador de la obra de varios de los participantes —quienes experimentaron un desarrollo vertiginoso— fueron los principales detonantes de una explosión en la plástica cubana¹¹².



Fig. 61
Inauguración de la muestra Volumen I,
1981. Instalación de Gustavo Pérez Monzón
Fotografía: José Manuel Fors



Fig. 62
Inauguración de la muestra Volumen I,
1981. Instalación de Leandro Soto
Fotografía: José Manuel Fors

Los trabajos de varios de estos artistas investigaban las representaciones etnológicas latinoamericanas, desde un sentido arqueológico que reinterpretaba mitologías locales asociadas a la santería, utilizando materiales precarios y estrategias del arte contemporáneo. Esta particular manera de operar en la producción artística muy pronto influyó en la apreciación de algunos artistas de manera internacional, con exposiciones y reconocimientos, sobre todo en los años 90. Por ejemplo, el ensamblaje *La mano creadora* (1987-1988)

¹¹² Gerardo Mosquera, ob. cit., pp. 136-137.

(fig. 63), de Juan Francisco Elso Padilla, fue la imagen que se eligió para identificar la exposición de arte latinoamericano contemporáneo Ante América, organizada por el Banco de la República de Colombia y presentada en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, en 1992.

La producción de Elso Padilla se caracterizó por la creación de formas constructivas con elementos naturales, como ramas, papel amate y sangre, que recreaban figuras simbólicas sintéticas y alusivas al sincretismo religioso local y al imaginario simbólico e histórico latinoamericano. Las connotaciones rituales —su propia sangre y otros elementos asociados a sus prácticas religiosas—, sumadas a la fragilidad material de sus piezas y su operatoria «manual», que aludía a la cultura popular, contribuyeron a que su recepción se tiñera de apreciaciones míticas¹¹³.



Fig. 63

Juan Francisco Elso Padilla (La Habana, 1956-1988), *La mano creadora*, 1987-88.
Papel amate, yute, arena volcánica y vidrios, 120 x 120 cm.

¹¹³ Elso Padilla falleció en 1988, a la edad de 32 años, luego de haber sufrido leucemia. Su muerte se convirtió en un mito pues se relacionó esta enfermedad con la advertencia que su padrino en la santería le había hecho sobre no continuar incorporando su propia sangre en sus ensamblajes.

Pero este tipo de prácticas, que interrelacionan la tradición popular con la noción de arte contemporáneo, deben mucho a la trayectoria de Ana Mendieta, una artista cubana residente en Estados Unidos desde los años 60, quien viajó a Cuba en 1980 y en 1981.

La trayectoria de Mendieta fue sumamente breve pero de gran fuerza expresiva. En 1961, a la edad de trece años se fue a Estados Unidos junto a su hermana mayor, como parte del programa religioso estadounidense Operation Peter Pan, dirigido a «rescatar» unos 14 000 niños cubanos del adoctrinamiento político socialista¹¹⁴. Desde entonces, y alejada de sus padres, vivió en Iowa, en diferentes hogares y orfanatos. Este sentimiento de pérdida territorial, no elegida, va a ser significativo en su trabajo artístico.

Para Mendieta fue decisiva su experiencia estudiantil en el programa Arte de Medios Múltiples y Video —fundado en 1971 en la Universidad de Iowa—, porque pudo experimentar con diversas acciones corporales. En 1972 realizó un trabajo experimental sobre la identidad «femenina», *Untitled (Facial Cosmetics Variations)* y *Glass on Body* (fig. 64), conformado por el registro fotográfico del enfrentamiento de su rostro a un vidrio, para deformar sus rasgos, lo cual acompañó con el uso de pelucas y medias, que también la constreñían.

Desde 1973, a raíz de la violación y asesinato de una de sus compañeras de universidad, comenzó a realizar acciones corporales provocativas que ponían de manifiesto un particular interés en evidenciar la violencia experimentada por las mujeres en las sociedades urbanas. Entre 1973 y 1975

¹¹⁴ Kaira M. Cabañas, «Ana Mendieta: Pain of Cuba, Body I Am», *Woman's Art Journal*, Vol. 20, N° 1 (Spring-Summer 1999), p. 12. Reproducido en: [http://links.jstor.org/sici?sici=0270-7993\(199921%2F22\)20%3A1%3C12%3AAM%22OCB%3E2.0.CO%3B2-9](http://links.jstor.org/sici?sici=0270-7993(199921%2F22)20%3A1%3C12%3AAM%22OCB%3E2.0.CO%3B2-9). Fecha de consulta: 5/3/2008.

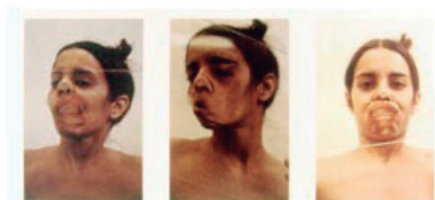


Fig. 64
Ana Mendieta (La Habana, 1948-Nueva York, 1985, *Glass on Body*, Iowa, 1972).



Fig. 65
Ana Mendieta, *Body Tracks* (*Huellas corporales*). 1982.
Fotografía en color, 25 x 20 cm.

empleó sangre mezclada con témpera en acciones de carácter ritual, con las cuales dibuj  su silueta en un papel colocado sobre una pared. Este experimento lo desarrolló luego de manera más amplia en la serie *Huellas corporales* (fig. 65), realizada en 1982 en el Franklin Furnace de Nueva York. Usaba sus manos como pincel para imprimir el gesto de sus dedos y continuar dibujando su silueta, dejando el vacío de su cuerpo, deserotizado. Con este gesto redimensionaba las estrategias de algunos *performances* realizados en los años 60, como las *Antropometrías en azul*, de Yves Klein, que usaban el desnudo femenino como «objeto»¹¹⁵.

¹¹⁵ Yves Klein aspiraba ampliar el campo pictórico hacia lo inmaterial y, entre sus experimentaciones, utilizó en 1960 mujeres desnudas que cubrieron sus cuerpos con pintura azul (el IKB, Internacional Klein Blue, que él patentó), y luego los estamparon sobre telas, dejando las huellas de sus pechos y sus abdómenes. Estas acciones, donde la obra pictórica se lograba sin la intervención directa del artista, eran acompañadas de música en vivo y de un amplio público asistente acomodado en sillas para que pudieran apreciar todo el proceso (Rose Lee Goldberg, *Performance Art, From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London, 1993 [1979]: pp. 145-147).

Mendieta también se interesó por los aspectos curativos de la santería cubana e indagó en las tradiciones religiosas vinculadas con la naturaleza. Desde 1976, paralelamente con sus acciones corporales, comenzó a trabajar con su silueta trazada en el suelo o en diferentes elementos naturales, como agua, barro, matorrales y árboles (fig. 66). También les otorgaba corporeidad, tipo «fetiches», acostados en la tierra y adornados con flores o atravesados por estacas, a los cuales llamó «esculturas de tierra-cuerpo». Según John Perreault, «el acto de trazar el contorno de su propio cuerpo, “su silueta, su sombra”, sobre la tierra en su perdurable serie *Siluetas* era importante para ella como arte, como magia y como acto político»¹¹⁶.



Fig. 66

Ana Mendieta, *Sin título. Serie Siluetas* (México, 1976).
Silueta de pigmento rojo sobre arena.

Después de este período Mendieta se volcó hacia la expresión escultórica en madera, piedra y arcilla, siguiendo el mismo impulso temático. Su trabajo se inscribe en la búsqueda de la identidad territorial y femenina, desde una comprensión ampliada del arte que aborda aspectos sociales,

¹¹⁶ John Perreault, «Tierra y fuego, la obra de Mendieta», en *Ana Mendieta: A Retrospective*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1987, p. 20.

individuales y colectivos, en oposición a la tautología del arte moderno. Aunque en diferentes oportunidades Mendieta describió el sentido de su trabajo como un relato personal¹¹⁷, se le puede atribuir una lectura sobre los flujos migratorios latinoamericanos, derivados de conflictos sociopolíticos. Como se afirmó anteriormente, ella vivió desde la adolescencia fuera de su país natal y esta especial condición de exilio marcó su obra. Su preocupación por ahondar en las relaciones con lo territorial, como elemento significativo de identidad, la llevó a emplear la tierra como metáfora femenina y geográfica.

Petra Barreras del Río, curadora de la primera exposición retrospectiva de Mendieta, en 1987, ya señalaba que a fines de los años 70 esta artista realizó alrededor de doscientas *Siluetas*, las cuales se encuentran documentadas en películas y fotografías. La artista viajó a Cuba unas tres veces a principios de los años 80 y allí realizó algunas de sus huellas en rocas naturales, con ayuda de dinamita, en la zona montañosa de Las Escaleras de Jaruco¹¹⁸. En estas ocasiones se interrelacionó con los jóvenes artistas cubanos, influyendo en ellos con sus mecanismos discursivos.

Las acciones corporales, realizadas con elementos naturales, fuera de los circuitos artísticos, privilegiaban el arte como proceso efímero, comunicacional y anticomercial. El recurso de la autorrepresentación, el aspecto ritual de su trabajo y las alusiones a la desterritorialización influyeron en algunas jóvenes artistas cubanas a trabajar sobre problemas de género

¹¹⁷ «He estado conduciendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto ha sido el resultado directo de haber sido arrancada de mi tierra natal (Cuba) durante mi adolescencia» (Mendieta citada por John Perreault en *Ibidem*, 17).

¹¹⁸ Este trabajo, que le llevó casi un mes, fue financiado por el Ministerio de Cultura cubano.

desde una perspectiva más social que individual, como Tania Bruguera (fig. 67) y María Magdalena Campos, entre otras.

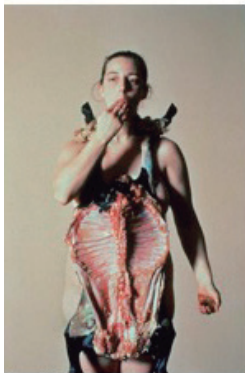


Fig. 67

Tania Bruguera (La Habana, 1968), *El peso de la culpa*, 1998. Performance. Museo de Bellas Artes. Caracas.

Fotografía: Daniel Skoczopole

Desde fines de los años 80 Mendieta es un ícono para las prácticas artísticas feministas, asociadas a las reflexiones identitarias. Su muerte prematura¹¹⁹, en 1985, la ha convertido también en un mito, pues su cuerpo cayó al vacío desde lo alto de un apartamento, dibujando una silueta similar a las que tanto trabajó.

Desde la segunda mitad de los ochenta, comenzó a producirse una agitación en el ámbito intelectual cubano como respuesta a las contradicciones sociopolíticas. El proyecto de la Revolución dejó de representar una respuesta social coherente y algunos artistas se rebelaron por medio de acciones diversas (y sobre todo exposiciones colectivas), que intentaron poner

¹¹⁹ Las investigaciones oficiales determinaron que Mendieta se suicidó, aunque inicialmente se acusó de asesinato a su esposo, el artista estadounidense Carl André, quien finalmente fue liberado por falta de pruebas.

al descubierto las incongruencias entre el discurso político dominante y los requerimientos de la realidad cultural. Todo ello trajo como consecuencia la revisión del papel cultural oficial, el cual fue abriéndose a las nuevas propuestas, aunque no sin posturas encontradas. Alexis Somoza ha comentado que

[...] las incoherencias ideológicas y socioeconómicas que introducen los ochenta por causa de las contingencias históricas que configuran estos años, han condicionado los desplazamientos de la sensibilidad política, así como el carácter de las interpretaciones políticas respecto a la cultura¹²⁰.

Una generación menos involucrada ideológicamente con el espíritu político de la Revolución se abocó a la reflexión de otros aspectos de la realidad. El impulso artístico cubano de los años 80 descrito por Mosquera, que luego se conoció como «la década prodigiosa»¹²¹, contó con el apoyo de varios factores, como la fundación de algunas instituciones: el Instituto Superior de Arte (ISA, 1976), el Ministerio de Cultura (1977) y el Centro Wifredo Lam (1983), orientado a investigar y difundir las artes visuales contemporáneas de América Latina y el Caribe, en diálogo con los países llamados del Tercer Mundo (África, Medio Oriente y Asia). Luego, en 1984 se creó la Bienal de La Habana, que abrió un amplio panorama de intercambio entre los artistas locales y artistas, curadores y promotores de diferentes países.

¹²⁰ Alexis Somoza, *La obra no basta. Ensayos y comentarios sobre arte, cultura y sociedad cubana*, Universidad de Carabobo, Ediciones del Rectorado, Valencia (Carabobo), 1991, p. 45.

¹²¹ Este término fue acuñado en los años 90, sobre todo luego de la exposición *La década prodigiosa*. Plástica cubana de los 80, presentada en el Museo Universitario del Chopo, en México D.F.

Luego de Volumen I se llevaron a cabo otras experiencias expositivas que fueron determinando grupos artísticos como Sano y sabroso (1981), 4 x 4 (1982)¹²², Hexágono (1982)¹²³, Pintura fresca (1982), Puré (1986)¹²⁴, Arte Calle (1986)¹²⁵ (fig. 68), Grupo Provisional (1987)¹²⁶.



Fig. 68
Grupo Arte Calle, *Mural*, La Habana, 1986.

Para mediados de los años 80 el movimiento artístico descrito por Mosquera había expandido su radio de acción y había adquirido visibilidad internacional. En 1985 fueron becados por la Universidad Estatal de Nueva York, en Old Westbury, a hacer una residencia de cuatro meses en Estados

¹²² Que conformó al grupo con este nombre: Moisés Finalé, José Franco, Gustavo Acosta, José Franco y Carlos Alberto García.

¹²³ Conformado por Consuelo Castañeda, Ángel Sebastián Elizondo, Tonel (Antonio Eligio Fernández), Abigail García y María Elena Morera.

¹²⁴ Este grupo quedó constituido por Ana Bertina Delgado, Adriano Buergo, María Magdalena Campos, Sandra Ceballos, Tomás Esson, Rocío García, Luis Gómez, Abdel Hernández, Segundo Planes, Ciro Quintana, Robaldo Rodríguez, Lázaro Saavedra, Diana del Sol y Ermy Taño, que luego asumieron la agrupación con este nombre.

¹²⁵ Aldo Damián Menéndez, Pedro Vizcaíno, Eric Gómez, Ofill Echeverría, Ernesto Leal, Ariel Serrano, Iván Álvarez, Hugo Azcuy. Este grupo realizaba acciones de calle que incluían murales. Estuvo activo hasta 1988.

¹²⁶ Integrado por Glexis Novoa, Carlos Rodríguez Cárdenas y Segundo Planes, estuvo activo hasta 1988.



Fig. 69

Flavio Garciandía (Villa Clara, 1954), *El síndrome de Marco Polo*, 1986. Instalación en la II Bienal de La Habana. Fotografía: Luis Camnitzer.

Unidos, José Bedia, Ricardo Rodríguez Brey y Flavio Garciandía (fig. 69). Desde esta fecha se presentaron una serie de exposiciones internacionales de arte cubano contemporáneo, comenzando por la exhibición de los trabajos de la residencia de estos artistas en *New Art from Cuba*, en Amelie Wallace Gallery, SUNY/Collage, Old Westbury¹²⁷.

De estos tres artistas, Bedia alcanzó un prestigio internacional significativo, tal vez porque su trabajo representaba el giro que asumió el arte cubano en los años 80, con la hibridación entre los significados de la cultura popular y las estrategias del arte contemporáneo, planteando nuevas posibilidades expresivas para la tan debatida problemática sobre la identidad latinoamericana. Este artista se interesaba por los

¹²⁷ Entre las exposiciones internacionales de arte cubano se deben señalar: *Arte Contemporáneo de Cuba*, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1990; *Kuba O.K.*, Stadtliche Kunsthalle, Dusseldorf, 1990; *Renacimiento cubano*, Maatschappij Artiet Amicitiae, Art Foundation, Ámsterdam, 1991; *La década prodigiosa: Plástica cubana de los 80*, Museo del Chopo, México D.F., *Los Hijos de Guillermo Tell*, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas, y *Banco de la República de Colombia*, Bogotá, 1992; y *Cuba: La isla posible*, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, España, 1995.

aspectos simbólicos de la espiritualidad indígena. Estudió la cultura maya, luego el arte africano durante un viaje a Angola, y la cultura sioux de Norteamérica, durante su residencia en Estados Unidos. A medida que profundizaba sus investigaciones, despojaba de imágenes su estilo pictórico y desplazaba su interés hacia formas dibujísticas muy sintéticas.

La teórica y crítica de arte estadounidense Lucy Lippard describe el trabajo de 1981 de este artista, acotando que parodiaba las representaciones científicas sobre las culturas prehispánicas: «Con falsos tiestos, flechas, plumas, cuentas, transferencias fotográficas en cajas de cristal y mapas de excavaciones arqueológicas, Bedia comentó a su modo sobre la destrucción y reconstrucción cultural»¹²⁸.

A mediados de los 80 Bedia comenzó a realizar instalaciones de carácter efímero, conformadas por dibujos pintados directamente en las paredes (fig. 70). Rechazaba el color, porque su interés se dirigía a expresar algunos signos de los valores primitivos ya perdidos. En Cuba estudió la santería y sobre todo el culto kongo, que presenta ciertas diferencias con el culto yoruba y que está muy conectado con la naturaleza. Su obra comenzó a actuar como un sustituto de los objetos religiosos y se convirtió en un símbolo más que en una interpretación. Según Gerardo Mosquera: «Con el esbozo de una figura masculina rodeada por todos los lados de cuchillos que se acercan pero no penetran la piel, Bedia transmitió la idea de un hombre capaz de soportar la adversidad»¹²⁹.

¹²⁸ Lucy Lippard, «Intercambio cultural hecho en los Estados Unidos», en Margarita González, Tania Parson, José Veigas: *Déjame que te cuente. Antología de la crítica en los 80*, Artecubano Ediciones, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, La Habana, 2002 [1986], p. 84.

¹²⁹ Leslie Judd Ahlander, «José Bedia, Maestro de cuchillos y meteoros», *Arte en Colombia Internacional*, N° 46, Bogotá, enero de 1991, pp. 46-51.

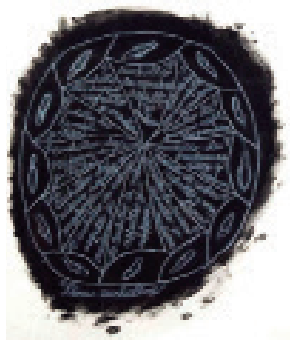


Fig. 70

José Bedia (La Habana, 1959), *Doce cuchillos*, 1983. Dibujo sobre pared.

A pesar de la evidente referencialidad a la santería y sus atributos, los trabajos de Bedia son susceptibles de interpretaciones políticas, como advertencia para que los sujetos actúen con cautela, tal como señalan los preceptos de la santería, frente a los regímenes totalitarios, ya sean capitalistas o socialistas.

El éxito internacional de Bedia, quien reside en Estados Unidos desde 1993, ha influido en que algunos artistas de esa generación, como otros más jóvenes, hayan asumido una actitud nómada para poder desplazarse cómodamente en los circuitos internacionales, como Tania Bruguera, María Magdalena Campos, Carlos Garaicoa, Kcho, Los Carpinteros, Sandra Ramos, Fernando Rodríguez, Asterio Segura, entre otros.

En general, las prácticas artísticas desarrolladas en Cuba en los años 80 y 90 manifiestan preocupación por la identidad cultural desde un posicionamiento político contextualizado, distanciándose de la operatoria tautológica representada por la noción de arte moderno:

El nuevo arte cubano ha puesto además en primer plano la cuestión de la identidad cultural, tan acuciante para el orbe

postcolonial, y en especial para América Latina en virtud de los mareos de su propia duplicidad ontológica, que la hacen tambalear entre el mimetismo europeizante y el folclorismo. Pero se la replantea como una actitud interior, sin caminos programáticos, a manera de la «tigritud» que Wole Soyinka oponía a la «negritud»: no se busca mostrar las raíces, sino ponerlas a trabajar. Identidad como acción desde dentro, no para proclamarla en calidad de pasaporte contra el cosmopolitismo, en una enfermedad infantil de la lucha contra el colonialismo cultural¹³⁰.

Las prácticas artísticas cubanas, desde los años 80 han estado redimensionando la noción de identidad latinoamericana desde posiciones más flexibles que la polarización representada por el binomio centro/periferia que denunciaba Marta Traba como condicionante. Desde entonces, los artistas se sienten con derecho a ser parte de la cultura occidental, desde el reconocimiento de sus diferencias históricas y culturales.

Un ejemplo de la reorientación que han asumido las prácticas artísticas inscritas en el sentido crítico del arte contemporáneo en Cuba lo representa el trabajo de Carlos Garaicoa (fig. 71), quien redimensionó el espíritu inconformista de la generación de los ochenta para reflexionar sobre su entorno de una manera más onírica, tanto en sus instalaciones como en las intervenciones arquitectónicas. El deseo de recuperar una memoria contextual que se pierde por el efecto del tiempo, ha llevado al artista a plantearse proyectos de reconstrucción urbana. Por ejemplo, sobre la obra *Carta*

¹³⁰ Gerardo Mosquera, «Los catorce hijos de Guillermo Tell», en Margarita González, Tania Parson, José Veigas, *Déjame que te cuente...*, ob. cit., p. 275.

a los censores, de 2003, perteneciente a la colección de la Tate Museum Liverpool, el artista ha comentado:

Este es un proyecto que está tratando de detener la destrucción de los cines de barrio [...] que en los años 30, 40, 50 y 60 habían sido abandonados a la ruina y al olvido. El trabajo constará de varias fotografías [...] de algunas de estas fachadas antiguas de La Habana. Estas fotografías son una documentación de la situación real de estos cines, así como de una referencia nostálgica a la importancia que tenían una vez en nuestra vida cotidiana¹³¹.



Fig. 71

Carlos Garaicoa (La Habana, 1967), *Sin salida*, de la serie *Nuevas arquitecturas o una rara insistencia en entender la noche*, 2002. Instalación con mesa de madera, alambre, papel de arroz y luz.

La mayor parte de los trabajos comentados como prácticas artísticas relacionadas con su contexto político se han concentrado en desvelar las contradicciones de la noción de arte moderno como representación social que ha privilegiado —y sigue privilegiando— un modelo cultural discriminador. Estos productores, en sus estrategias y a veces también por medio de

¹³¹ Carlos Garaicoa, «Comunicado de prensa», en *Carlos Garaicoa Case Study*, «Introduction», Tate Museum Liverpool (sitio web), 2003: http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/garaicoa/home_1.htm. Fecha de consulta: 15/3/2008.

manifiestos, han cuestionado el arte como institución moderna, cuya trayectoria a lo largo del siglo XX fue estrechando sus lazos con los valores dominantes del mercado de intercambio simbólico. Esta crítica apunta al privilegio que han alcanzado las discursividades formalistas, más proclives a adecuarse a los viejos estatutos de «prestigio», condenando en la periferia aquellos atributos más orientados a la producción de sentido.

Asimismo, la mayor parte de las prácticas artísticas comenzaron a ser estudiadas y valoradas por la crítica de arte desde los años 80, y recientemente han comenzado a ser incorporadas en el coleccionismo en algunas instituciones museísticas, en un proceso de canonización que afecta su condición problematizadora. Es por ello que constantemente se observa en algunos artistas de las generaciones más jóvenes, la insistencia en privilegiar la noción de proceso.

En general, estos productores que asumieron la posición crítica de la noción de arte contemporáneo han establecido un constante diálogo con el sistema de transacciones simbólicas transnacionales y, cuando en el campo artístico internacional se asumen determinadas categorías, ellos prefieren emplear otras más ajustadas a sus propios programas, como Cildo Meireles, quien prefiere usar el término «descentramiento» para denominar sus estrategias, que la categoría de «desmaterialización» empleada por la crítica de arte estadounidense Lucy Lippard. Aunque es posible reconocer una «cultura de la resistencia», estos productores asumen su derecho a formar parte de la cultura occidental, según ha reconocido Gerardo Mosquera:

Esto constituye un acto de hegemonía, pero también de necesidad pues, en su dimensión general, es la cultura de la vida contemporánea, que no puede echarse atrás. Para el

Tercer Mundo la respuesta no está en copiarla, adaptarla o aun nacionalizarla —soluciones de tránsito—, ni tampoco en enterrar la cabeza en la tradición precapitalista. La solución es *hacer* la «cultura universal» a su manera y según sus propios valores e intereses. Cuando esto ocurra, los términos *occidental* y *contemporáneo* dejarán de coincidir, y se irá alcanzando una cultura verdaderamente universal, no homogeneizadora, que afirmará las especificidades locales¹³².

La distancia entre estos trabajos y el conceptualismo internacional es su constante alusión a problemáticas sociales específicas, ya sea sobre el autoritarismo como práctica institucionalizada en lo político, la discriminación de género, la asimilación de modelos culturales exógenos, la recuperación de saberes tradicionales o de aspectos históricos omitidos por los relatos oficiales, o incluso sobre el desarraigo personal.

Las prácticas artísticas concebidas como «resistencia cultural» o «insubordinación cultural» se rebelan ante los modelos hegemónicos normalizadores (con su actual tendencia a la banalidad y la teatralidad), rechazan la reducción de la obra de arte a objeto mercadeable y museable, descontextualizado y reducido a su puro valor de cambio dentro del mercado de bienes culturales, y cuestionan el rol de los artistas como «productores de objetos».

Esta actitud de insubordinación subvierte estas condiciones que despolitizan el arte y la cultura como construcción de sentido y privilegian el proceso creativo como una experiencia compartida, vital, con la finalidad de vivir en sociedades más equitativas.

¹³² Gerardo Mosquera, «Los catorce hijos ...», en ob. cit., pp. 275-276.

POSICIONES CRÍTICAS EN AMÉRICA LATINA
DESDE LOS AÑOS 80

Desde los años 80 se visibiliza el trabajo de varios intelectuales que se han ocupado de reflexionar de manera sistemática sobre la producción simbólica en el contexto latinoamericano, y en especial acerca del intercambio entre lo local y lo transnacional, a partir de la circulación y valoración de las prácticas artísticas latinoamericanas en los circuitos internacionales. En este sentido destacan los aportes de Luis Camnitzer, Néstor García Canclini, Gerardo Mosquera, Mari Carmen Ramírez, Nelly Richard y Beatriz Sarlo¹³³. Desde diferentes escenarios¹³⁴, estos investigadores han insistido de manera sistemática en visibilizar las diferentes tensiones a las cuales se ven expuestas las producciones culturales y artísticas relativas a América Latina. Aunque Camnitzer, Mosquera y Ramírez forman parte del campo institucional estadounidense, promueven reflexiones asociadas a esta línea investigativa.

Estos autores estudian de manera crítica la producción, valoración y circulación del arte contemporáneo en América

¹³³ Los mencionados son solo los más habitualmente reconocidos respecto de este foco de análisis, pero existen otros autores con trabajos de interés en el tema, como por ejemplo Andrea Giunta en Argentina; Justo Pastor Mellado y Jorge Sepúlveda en Chile; Miguel González y María Iovino en Colombia; Nelson Herrera Ysla y Corina Matamoros en Cuba; Guadalupe Álvarez y Rodolfo Kronfle en Ecuador; Mónica Amor, Carlos Basualdo y Rina Carvajal en Estados Unidos; Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina en México, José Antonio Navarrete y Félix Suazo en Venezuela, entre otros.

¹³⁴ Luis Camnitzer en Nueva York, Néstor García Canclini en México, Gerardo Mosquera en La Habana y Nueva York, Mari Carmen Ramírez en Austin y Houston, Nelly Richard en Santiago de Chile, y Beatriz Sarlo en Buenos Aires.

Latina, sobre todo luego del *boom* experimentado por la valoración del arte latinoamericano contemporáneo en los circuitos internacionales desde los años 80. Ellos manifiestan coincidencias en sus perspectivas transdisciplinarias y orientadas contextualmente a reconocer las producciones culturales y artísticas latinoamericanas, como respuestas sociohistóricas específicas que requieren de un entramado crítico y teórico coherente con sus propios estatutos de producción y circulación. Cada uno de ellos reconoce, en mayor o menor medida, la importancia que han ejercido diversas perspectivas multiculturalistas en América Latina; sin embargo, hay diferentes preocupaciones que emergen de sus propias prácticas intelectuales.

Richard reclama a la producción artística e intelectual, mayor conciencia de las políticas del lenguaje y, en especial, promueve la crítica cultural como una dimensión capaz de ampliar el ejercicio cognoscitivo académico. Camnitzer, por su doble condición de artista político y teórico, solicita estimular las características antidisciplinarias del arte. Sarlo se interesa más por los problemas relativos a la valoración estética desde una perspectiva multicultural. Mosquera, en cambio, se preocupa por el sistema de circulación de las obras de arte latinoamericano en la esfera internacional y plantea la necesidad de teorizar sus diferencias contextualmente. De manera similar, García Canclini se ha preocupado por advertir los mecanismos de neutralización de la diversidad cultural en los intercambios transnacionales. Mari Carmen Ramírez, por su experiencia curatorial inscrita en instituciones estadounidenses, aboga por la inscripción de las prácticas artísticas latinoamericanas en la historia del arte occidental.

Desde finales de los 80 han proliferado las exposiciones internacionales de arte latinoamericano: *Art of the Fantastic:*

Latin America 1920-1987 (1987)¹³⁵, Arte en Iberoamérica 1820-1980 (1989)¹³⁶, Magiciens de la Terre (1989)¹³⁷, Mexico: Splendor of Thirty Centuries (1990)¹³⁸, El corazón sangrante (1991)¹³⁹, Mito y magia de las Américas: los ochenta (1991)¹⁴⁰, Artistas latinoamericanos del siglo XX (1992)¹⁴¹, America Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries (1992)¹⁴² y Ante América (1992)¹⁴³. Esta promoción de

¹³⁵ Organizada por el Indianapolis Museum Of Art.

¹³⁶ Esta muestra fue organizada por la Hayward Gallery, perteneciente al South Bank de Londres. Fue curada por la profesora Dawn Ades, con colaboración de Guy Brett, Stanton Loomis Catlin y Rosemary O'Neill. Luego de presentarse en Londres, se exhibió en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, en 1990.

¹³⁷ Esta exposición, presentada en el Centro Georges Pompidou, París, fue curada por Jean-Hubert Martin como mecanismo incluyente para los artistas asociados a circuitos no europeos y no anglosajones. Pero finalmente se reprodujo el tradicional esquema centro-periferia, pues se incluyeron trabajos artesanales ajenos a la noción de arte contemporáneo, reproduciendo así el estereotipo de una cultura «fallida».

¹³⁸ Fue organizada por el curador John McDonald, del Metropolitan Museum de Nueva York, bajo la óptica de una posible continuidad de lo «arcaico». Luego de su exhibición en Nueva York, se presentó en San Antonio y en Los Ángeles.

¹³⁹ Esta muestra fue concebida como proyecto itinerante. Se exhibió en el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston, en el MBA, Caracas, y en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México.

¹⁴⁰ Esta muestra fue organizada como proyecto inaugural por el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México. La curaduría estuvo a cargo del estadounidense Charles Merewether y el mexicano Miguel Cervantes.

¹⁴¹ Organizada por Waldo Rasmussen, del MoMA, esta muestra fue inicialmente exhibida en la Expo Sevilla, como parte de la celebración de los 500 años del descubrimiento de América, y posteriormente se presentó en el Centro Georges Pompidou, París, y en el MoMA, Nueva York.

¹⁴² Curada por la belga Catherine de Zegher y presentada en el Museo de Bellas Artes de Amberes.

¹⁴³ Esta exposición fue organizada por la Biblioteca Luis-Ángel Arango de Bogotá, y curada por Gerardo Mosquera (cubano), Carolina Ponce

las prácticas artísticas latinoamericanas ha impulsado nuevas reflexiones sobre la valoración de lo latinoamericano en el mercado transnacional de transacciones simbólicas, sobre todo porque buena parte de estas exposiciones han enfatizado el tradicional signo de la diferencia étnica. Por ejemplo, Néstor García Canclini ha destacado que para algunos políticos y técnicos latinoamericanos resulta un «éxito» no ser modernos, en la medida en que la idea de una supuesta identidad «continua» aseguraría la permanencia de esa imagen de exotismo que atrae la mirada internacional hacia nosotros. Este autor reconoce que la división entre lo «culto» y lo «popular» ha mostrado alcances diferentes en Europa y en América Latina, porque mientras allí contribuyó a configurar esferas estéticas diferentes con sus propios mecanismos de estimación, en nuestro continente esa diferenciación estuvo teñida de «escisiones ideológicas y políticas culturales separadas»¹⁴⁴. García Canclini considera entonces que se debe hacer un esfuerzo por superar la dicotomía entre tradición y modernidad, porque «esa disyuntiva no toma en cuenta la heterogeneidad multi-temporal constitutiva de las sociedades latinoamericanas, ni la consiguiente hibridación social y cultural»¹⁴⁵.

Se observan también otras reacciones, aunque de manera menos sistemática, como la del mexicano Olivier Debrouse, quien ha cuestionado este tipo de perspectiva en relación a la muestra Mito y magia de las Américas: los ochenta (1991):

de León (colombiana) y Rachel Weiss (estadounidense). Se exhibió en Bogotá y luego itineró por EE.UU. y Costa Rica

¹⁴⁴ Néstor García Canclini, «La historia del arte latinoamericano. Hacia un debate no evolucionista», *Quinta Bienal de La Habana*, Centro Wifredo Lam, La Habana, 1994, p. 39.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 40.

Resurge aquí, como en *Art of the Fantastic*, la idea de que los países del sur del continente americano solo pueden inscribirse en el mundo del arte occidental por sus «extravagancias», pero no permiten entender a qué se remiten, qué significan las imágenes saturadas de religiosidad o misticismo producidas menos para complacer a un eventual espectador como para convocar fuerzas anímicas [...] Reafirman, en fin, que el arte de los países del tercer mundo es, simple y sencillamente exótico, y que la única manera de abordarlo desde el punto de vista del arte occidental es a través de una «sensibilidad hacia el *kitsch*» (una teoría discutible que Charles Merewether ha estado proponiendo en varias ocasiones)¹⁴⁶.

También Mosquera ha mostrado una constante preocupación por el sistema valorativo imperante en los circuitos internacionales, advirtiendo que los procesos de globalización relativos a la esfera del arte internacional no contribuyen a estimular una participación más generalizada sino más bien a activar una «construcción hegemónica de lo global». Para él, las definiciones de lo contemporáneo o lo internacional responden a un pensamiento hegemónico que sigue atribuyéndose el derecho de circulación. Sobre estas categorías de lo internacional y lo contemporáneo, Mosquera plantea que

Forman parte del aparato conceptual de un sistema de poder. Este autolegitima determinadas prácticas, sin concebir lo internacional o lo contemporáneo como un tablero plural de interacciones múltiples y relativas. Incluso, ambas categorías

¹⁴⁶ Olivier Debrouse, *Mito y magia en América*, s/f. En: <http://www.arte-mexico.com/critica/od64.htm>. Fecha de consulta: 8/3/2008.

llegan a superponerse en la práctica, mostrando que no se concibe una actualidad que no sea «universal», ni viceversa¹⁴⁷.

Mosquera reconoce que el sistema moderno del arte, tal como se ha caracterizado en este trabajo, continúa distribuyendo lugares de poder que afectan las prácticas no occidentales:

El sistema se ha ido montando históricamente, de acuerdo con la evolución de los diferentes elementos en juego. Se apoya en saberes sobre el arte y sus escalas de valor, contruidos desde perspectivas eurocéntricas y exportadas colonialmente. En sus discursos se ha ninguneado —como dirían en México— de manera escandalosa la producción estético-simbólica del Tercer Mundo. Estas construcciones revisten de valor cultural universal los procesos de la *mainstream*, que llegan casi a identificarse con la historia del arte, sin que apenas actúe la relativización¹⁴⁸.

En su artículo «Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural», publicado en *Horizontes del arte latinoamericano* (1999), Mosquera analiza de manera crítica los procesos de globalización como un relato que exalta la expansión del capitalismo industrial y favorece una occidentalización del mundo, sosteniendo las desigualdades históricas del colonialismo. Esta generalización de la cultura occidental, que denomina «metacultura operativa del

¹⁴⁷ Gerardo Mosquera, 1998b, «Islas infinitas. Sobre arte, globalización y culturas (I parte)», *Art Nexus*, N° 29, Bogotá, julio-septiembre de 1998, p. 67.

¹⁴⁸ Gerardo Mosquera, «Cambiar para que todo siga igual», *Lápiz*, N° 111, abril, Madrid, 1995b, p. 14.

mundo actual»¹⁴⁹, se ha convertido en un medio paradójico para afirmar las diferencias, porque estas son domesticadas como ganancias cuando son asumidas por el centro como una nueva herramienta para continuar ejerciendo el dominio del «otro». Este investigador cuestiona los cánones y la autoridad de los paradigmas centrales y reconoce que actualmente el campo cultural se ha convertido en un espacio de lucha de poderes entre fuerzas hegemónicas y otras subalternas, frente a lo cual, desde América Latina se debe activar una conciencia contextualizada en la administración de la diferencia. Mosquera enfatiza en la necesidad de «invertir la corriente», lo cual implica no solo invertir el esquema de dominación por medio de una réplica, sino intervenir en la acción: «contribuir a pluralizar para enriquecer la circulación en un sentido verdaderamente global»¹⁵⁰.

Richard también ha reflexionado sobre las diferencias existentes entre el desarrollo de las artes visuales en América Latina y la esfera internacional, sobre todo a partir de la Escena de Avanzada chilena, donde ella jugó un importante rol como ideóloga. Richard manifiesta interés por la producción teórica relativa a la crítica cultural y a la teoría feminista y, por ello, en sus reflexiones constantemente advierte sobre las transacciones internacionales de las prácticas artísticas latinoamericanas, que sistemáticamente se ven signadas con una tradicional mirada «primitivista». En su libro *La estratificación de los márgenes* (1989) rechaza la condescendencia aparentemente solidaria de algunos mecanismos de intercambio

¹⁴⁹ Gerardo Mosquera, «Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural», en José Jiménez y Fernando Castro (Editores), *Horizontes del arte latinoamericano*, Editorial Tecnos, Madrid, 1999, p. 58.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 65.

internacionales que anulan las condiciones contestatarias de muchas propuestas:

Ni siquiera el giro postmodernista que inflexiona la escena internacional logra caducar los remanentes de esta sensibilidad viciada, ya que su reivindicación de lo «descentrado» suele amanerarse en mero tic retórico y que el nuevo brillo de la «otredad» (o diferencia) le sirve más bien de cosmética para disfrazar su centrismo¹⁵¹.

Para Richard, la diferencia sustancial del arte latinoamericano, y en especial el caso mencionado de la Escena de Avanzada, radica en que estas prácticas han respondido a problemas históricos específicos. Los artistas que configuraron este grupo trabajaron fuera de los marcos institucionales, a partir de una clara conciencia del lenguaje como herramienta contra la «desmemoria» instaurada por el régimen dictatorial chileno en los años 80.

Mosquera y Richard coinciden en reconocer las desigualdades valorativas que recaen sobre las prácticas artísticas latinoamericanas, a pesar de que su circulación en los circuitos internacionales se justifica con una posible superación de las diferencias entre centro y periferia.

También Camnitzer, en su artículo «La definición restringida del arte», observa flujos desiguales en el reconocimiento de las diversas prácticas artísticas en las bienales internacionales, que a pesar de proponerse ampliar los márgenes de diálogo por su posible condición de plataformas de visibilidad, terminan por sostener visiones de subalternización.

¹⁵¹ Nelly Richard, *La estratificación de los márgenes*, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1989, p. 25.

Esta condición de desigualdad también se observa en los modelos locales, como la Bienal de La Habana, cuando comienzan a ser aplicados criterios excluyentes que siguen favoreciendo una visión restringida del arte. Esto está asociado a que la noción de talento o de *buen arte* todavía vigente «se ha convertido en una atribución del mercado»¹⁵².

Sarlo, por su parte, rechaza la definición instrumental del arte que lo ha reducido a la búsqueda de legitimidad y prestigio, derivada de la fuerte ascendencia del mercado en su sistema de valores. En su libro *Escenas de la vida posmoderna* (1994) reconoce que uno de los méritos del proceso de desacralización del arte ha sido la relativización estética, pero a la vez considera que este fenómeno es una de sus consecuencias más perturbadoras, porque se ha fomentado un vaciamiento de *valores* en complicidad con el mercado y sus subterfugios: «El mercado, experto en equivalentes abstractos, recibe a este pluralismo estético como la ideología más afín a sus necesidades»¹⁵³. Sarlo advierte la desconfianza que despierta la actual configuración del campo de las artes visuales entre los estudiosos de la cultura en general, puesto que el rol del arte como dispositivo de cambio social ha sido sustituido por relatos ficcionales. Sin embargo, ella lo rescata como valor cultural y responsabiliza al mercado del «relativismo tolerante», marcado por la incidencia del pensamiento posmoderno con sus estrategias desenmascaradoras de la modernidad.

Para Sarlo, el cuestionamiento del poder del mercado tiene que ver con una puesta en escena desigual de los consumidores y los productores. La distancia social pasa por una

¹⁵² Luis Camnitzer, «La definición restringida del arte», *Art Nexus*, N° 13, Bogotá, julio-septiembre 1994, p. 56.

¹⁵³ Beatriz Sarlo, «El lugar del arte», *Escenas de la vida posmoderna*, Ariel, Buenos Aires, 1994, p. 158.

trama de mediaciones que se hace más visible en las industrias audiovisuales. Es así como el gusto o la valoración de las obras artísticas se forma en la alianza entre factores en tensión, como son los criterios de legitimación derivados de privilegios, rechazos y reinserciones de los productos culturales, constituyendo una «cartografía cambiante».

Sarlo ha observado que muchas prácticas artísticas son cada vez más dependientes de los mecanismos difusivos y valorativos del mercado, aunque se mantienen dentro de la esfera de alta cultura, modelando subjetividades a partir de su desenvolvimiento privilegiado por una élite que, en el caso de América Latina, además de asociarse al sistema de mercado, muchas veces está estrechamente ligada al diseño de políticas culturales.

Mari Carmen Ramírez¹⁵⁴ también aborda la diferencia valorativa del arte latinoamericano y ha realizado esfuerzos teóricos por describir especificidades de óptica en las prácticas artísticas regionales. Durante su gestión como curadora de arte latinoamericano en el Jack S. Blanton Museum of Art, de la Universidad de Texas, Austin (entre 1989 y 2001), realizó varios proyectos que revisaron la historia del arte de la región.

¹⁵⁴ Actualmente Ramírez es curadora Wortham de Arte Latinoamericano y directora del Centro Internacional para las Artes del Continente, del Museum of Fine Arts de Houston, que cuenta con una importante colección de arte latinoamericano en Estados Unidos. En este organismo Ramírez lidera, desde 2007, el proyecto Documentos del siglo XX de arte latinoamericano y de origen latino en los Estados Unidos. Archivo digital y proyecto editorial del Museum of Fine Arts, para lo cual está creando una red de investigadores a lo largo del continente, involucrando instituciones públicas y privadas. Al mismo tiempo, Ramírez contribuye a ampliar la colección institucional de arte latinoamericano. Por ejemplo, recientemente este organismo adquirió 98 obras de la colección de arte constructivo brasileño, del coleccionista paulista Adolpho Leirner.

Entre ellos la exposición *Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawings* (1997)¹⁵⁵ ofreció una mirada sobre la producción dibujística desde 1960, a partir de una perspectiva que superaba la tradicional reflexión de índole técnica. En el catálogo de la muestra se reprodujeron varios textos de Marta Traba como pivote analítico del concepto curatorial, así como textos históricos del escritor brasileño Mário de Andrade, del artista y crítico venezolano Juan Calzadilla, del crítico argentino Damián Bayón y de la coleccionista y curadora Barbara Duncan¹⁵⁶. Este esfuerzo curatorial contribuyó a revisar las categorías con las cuales se ha estudiado el arte latinoamericano en los circuitos internacionales:

[...] el arte de estos países es todavía ampliamente ignorado, y los artistas de esta región continúan sin estar representados en exhibiciones internacionales y en las colecciones de los museos. Es en este sentido que esta propuesta curatorial representa un intento de *desdibujar* las falsas ideas que se tienen de los artistas del *borde* de las sociedades ex-céntricas, tales como los representados por América Latina: desde los bordes institucionalizados del mundo del arte ejemplificado por el escrutinio de la exposición, a los compartimientos geográficos que definen y soportan los intereses de los centros hegemónicos¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Esta muestra, que reunía el trabajo de 46 artistas, fue realizada con obras de la colección institucional y préstamos de coleccionistas privados.

¹⁵⁶ De Duncan y Bayón se reprodujeron los textos de una exposición realizada por este mismo organismo en 1977, titulada *Lines of Vision*, que actuó como inspiración de esta muestra.

¹⁵⁷ Mari Carmen Ramírez, «Un-Drawing Boundaries: A Curatorial Proposal», *Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawings*, Archer M. Huntington Art Gallery, The University of Texas, Austin, 1997, p. 25 [La traducción es mía, C.H.].

Ramírez, de manera similar a Mosquera y Richard, reclama una valoración del arte latinoamericano como parte de la historia del arte occidental contemporáneo. Esto se observa en el balance del conceptualismo latinoamericano que realizó para la muestra *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, organizada por el Queens Museum de Nueva York (1999), en el que describe las especificidades y contribuciones de esta tendencia local al escenario internacional.

La definición que elabora Ramírez sobre el conceptualismo se ajusta, en términos generales, a la descripción que se ha hecho de la noción de arte contemporáneo, en la medida en que las prácticas artísticas comenzaron a tener conciencia de las relaciones de poder que permeaban los factores que condicionan su existencia, su circulación y su valoración:

Al socavar el estatuto de la autonomía y la originalidad del objeto artístico, instaurada desde el Renacimiento, y desplazando la función estética hacia el más flexible campo lingüístico, el conceptualismo no puede ser visto como un estilo o movimiento. Es más que eso, es una estrategia de antidiscurso cuyas tácticas evasivas se interrogan sobre la fetichización del arte y su sistema de producción y distribución en la sociedad capitalista tardía. Como tal, el conceptualismo no está limitado a un medio particular sino que puede aparecer en una variedad de «manifestaciones» (in) formales, (in) materiales, o incluso objetuales. Sobre todo en muchos casos, el énfasis no está puesto en «lo artístico» sino sobre el específico proceso «estructural» o «ideático» que se extiende más allá de consideraciones meramente perceptuales y /o formales. Por lo tanto, en sus formas más radicales el conceptualismo puede ser interpretado como

una «vía de pensamiento» (para recordar a Jacoby) acerca del arte y su relación con la sociedad¹⁵⁸.

En este texto Ramírez señala que definir las especificidades del conceptualismo en América Latina permite confrontar las convenciones metropolitanas, así como superar las comunes dicotomías del modelo centro y periferia:

Este objetivo, entonces, implica ir más allá de los (sincrónicos) reclamos ingenuos sobre la verdad de las premisas historicistas en el orden (diacrónicamente) de comprender la naturaleza de las contribuciones latinoamericanas según los logros en conjunto del conceptualismo global¹⁵⁹.

La perspectiva de análisis de Ramírez se ha sustentado en desmontar dos prejuicios. En primer lugar, superar el reduccionismo y autorreferencialismo de la historia del arte occidental que, a pesar de sus revisiones en los años 90, ha continuado privilegiando a los artistas estadounidenses e ingleses como iniciadores de esta tendencia crítica del sistema moderno del arte. En segundo lugar, Ramírez propone superar el prejuicio hacia las prácticas conceptualistas en el propio contexto regional, debido a la asimilación formalista de la tesis de la «resistencia» formulada por Traba, quien acusó a las prácticas conceptuales de «moda pasajera importada» que revelaba el grado en el cual los artistas se habían «rendido» al imperialismo cultural estadounidense.

¹⁵⁸ Mari Carmen Ramírez, «Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980», *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Queens Museum, New York, 1999, p. 53.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 54.

Ramírez revierte esta acusación pues plantea que, contrariamente, estas prácticas enfrentaron el fracaso de los proyectos de modernización impulsados luego de la II Guerra Mundial, incluidos los modelos artísticos que se promovieron en la región. Ella cree entonces que después del fin de la Guerra Fría y con la perspectiva ampliada de las últimas tres décadas, «se requiere que nosotros también asumamos los reclamos apasionados sobre la autonomía continental bajo el escrutinio crítico»¹⁶⁰.

Para ella, el proceso que llevó a la emergencia del conceptualismo no fue exclusivo de Gran Bretaña y Estados Unidos, sino que involucró a otros productores relacionados con la crisis ontológica del arte europeo luego de 1945. En América Latina, tradicionalmente se ha experimentado una relación dialógica con el escenario internacional que no se traduce en mera asimilación, pues las reformulaciones responden a situaciones sociopolíticas muy particulares:

Como con cualquier otra tendencia que se origina en áreas no hegemónicas, sin embargo, el trabajo de estos artistas participó en un patrón de asimilación/conversión largamente orientado por las dinámicas y contradicciones internas del contexto local. Este intercambio dialéctico derivó en una versión autónoma —o incluso inversión— de importantes dogmas del modernismo europeo y estadounidense. Desde esta perspectiva, la emergencia del conceptualismo en América Latina no solo actuó de manera paralela sino que, en muchos casos, incluso anticipó importantes desarrollos del arte conceptual del centro¹⁶¹.

¹⁶⁰ Idem.

¹⁶¹ Idem.

En este esfuerzo por redimensionar la tradición de la «cultura de la resistencia» desde una superación de sus aspectos «metafísicos» comentados anteriormente, Ramírez describe diferencias significativas entre las propuestas conceptualistas latinoamericanas y las europeas y norteamericanas.

En primer lugar, el conceptualismo no fue homogéneo y, a diferencia de las prácticas europeas y estadounidenses más concentradas en el cuestionamiento de la institucionalidad del arte y su sistema de circulación, en América Latina se asumió una visión crítica, relacionada con el contexto sociopolítico inmediato. De allí que Ramírez haya interpretado la frase de Oiticica «Da adversidade vivemos» («De la adversidad vivimos») ¹⁶², para titular su texto y apuntar a esta constante alusión política que las prácticas artísticas latinoamericanas ejercen desde principios del siglo XX. Ramírez también aclara que en la región los artistas asumieron tardíamente la noción de «arte conceptual» y más bien elaboraron términos particulares para identificar sus propuestas —como «nova objetividade» para Oiticica, «inserciones» para Meireles y «arte de los medios» en la experiencia de *Tucumán arde*—. Y aunque la crítica al sistema moderno del arte, como una postura de antiarte, formaba parte de los intereses iniciales de estas prácticas, los resultados no se concentraron en este aspecto y sus objetivos estaban más orientados a intervenir en lo social

¹⁶² Con esta frase Oiticica cierra su manifiesto «Esquema geral da Nova Objetividade», publicado originalmente en 1967 en el catálogo de la exposición Nova Objetividade Brasileira, Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro, y reproducido en 2006 en el libro *Escritos de artistas. Anos 60/70*, coordinado por Glória Ferreira y Cecilia Cotrim. Cfr. Helio Oiticica, «Esquema geral da Nova Objetividade», en Glória Ferreira y Cecilia Cotrim (Orgs.), *Escritos de artistas. Anos 60/70*, Jorge Zahar Editor, Río de Janeiro, 2006 [1967], p. 168.

y ampliar las audiencias: «los artistas latinoamericanos, en su mayoría, hacían de la esfera pública su meta»¹⁶³. Tal vez por ello fue común la redimensión de las propuestas duchampianas, especialmente el *ready-made*, más que las estrategias de la «desmaterialización de la obra de arte» de los conceptualistas concentrados en el «arte como idea» (al estilo Kosuth).

Esta reflexión de Ramírez contribuye a comprender el uso constante de «objetos» en muchas de las prácticas de arte contemporáneo latinoamericano, pero desde estrategias de resemantización que redimensionan su objetualidad tradicional como «fetiche». Es por ello que la noción de arte «no-objetual», promovida desde 1981 en Colombia¹⁶⁴ para caracterizar al arte más «conceptual», y en contraposición al «objetualismo», no aplica como categoría para caracterizar las prácticas latinoamericanas más críticas.

Los factores identificados por Ramírez como detonantes del conceptualismo latinoamericano en los años 60 y 70 son: el fracaso de las expectativas creadas por el proyecto hegemónico del «desarrollismo», la aparición simultánea de regímenes militares autoritarios en varios países de la región y un cambio importante en la comprensión del rol de la vanguardia en el contexto latinoamericano. Ramírez termina su texto preguntándose si el conceptualismo en América Latina¹⁶⁵ habría tenido la misma fuerza creativa en otras circunstancias políticas, ya que luego que se restituyó la democracia, las obras perdieron esa fuerza inicial:

¹⁶³ Mari Carmen Ramírez, «Tactics for Thriving on Adversity: ...», ob. cit., p. 55.

¹⁶⁴ En 1981 se organizó el Primer Coloquio de Arte No-Objetual, en el Museo de Arte Moderno de Medellín.

¹⁶⁵ Argentina, Brasil, Colombia, México y Venezuela básicamente son los países que ella aborda.

En América Latina el paso del autoritarismo a la democracia imprimió un particular destino a estas prácticas, cortando significativamente las radicales investigaciones las cuales ellas habían abierto. Pero a pesar de estos defectos y limitaciones, la etapa de los orígenes del conceptualismo en América Latina se distingue como uno de los más brillantes capítulos del arte del continente. El paradigma fue nada menos que la lucha para crear significado en un mundo autoabsorbido¹⁶⁶.

Al parecer, esta interrogante de Ramírez no toma en cuenta los procesos de canonización que afectan a todas las producciones artísticas, con el consecuente desgaste que representa la asimilación, circulación y valoración de sus propuestas por los diferentes agentes que conforman el vigente sistema moderno del arte. Si realmente los artistas latinoamericanos más críticos, como los comentados, se propusieron intervenir en lo social, la consecuencia de su alcance era previsible en el propio campo artístico y más allá de él. Desde la perspectiva de su rol como curadora en una institución estadounidense que circula y valora el arte latinoamericano como patrimonio, es razonable que Ramírez perciba esa «pérdida» en un sentido meramente representacional. Pero el destino de estos artistas y la proyección de sus trabajos responden a una lógica que va más allá de la experiencia meramente «artística», según se observó en algunos ejemplos comentados, como la campaña política de apertura a la democracia en Chile que usó el eslogan «No +», del grupo CADA.

En mayor o menor medida, todos estos investigadores latinoamericanos —o interesados en reflexionar sobre el

¹⁶⁶ Mari Carmen Ramírez, «Tactics for Thriving on Adversity: ...», ob. cit., p. 68.

contexto latinoamericano— han problematizado la esfera del arte como segmento cultural profundamente institucionalizado; de manera especial, han hecho énfasis en la necesidad de redimensionar la labor intelectual latinoamericana a partir de una perspectiva consciente de su condición compleja, expuesta a fuertes tensiones políticas.

El campo del arte como institución especializada ha diversificado sus mecanismos de mercado —entendidos aquí más como modalidades de reconocimiento, asociadas o no a su valoración en lo económico—, y por ello se puede afirmar que es un excelente instrumento de producción y afirmación de representaciones sociales. Su estudio, entonces, debería formar parte de una agenda orientada a redimensionar sus posibilidades desde una perspectiva contextualizada en beneficio de una acción social más amplia.

La idea del arte como expresión «universal» ha sido cuestionada a lo largo del siglo XX en el interior de las disciplinas asociadas al estudio del arte, pero continúa vigente en las operaciones valorativas con que se organizan exposiciones y se otorgan premiaciones en el ámbito nacional, lo cual se relaciona con el mercado internacional de transacciones simbólicas.

En los trabajos de Camnitzer, García Canclini, Mosquera, Ramírez, Richard y Sarlo constantemente se reconoce que uno de los mayores problemas que afecta a la producción artística latinoamericana radica en la aplicación de un sistema valorativo que no se ajusta a su propia realidad y que, por el contrario, el propio contexto sostiene una «dependencia» ideológica de una autoridad reconocida como eurocéntrica.

A partir de las reflexiones de estos autores, se desprende que existen relaciones direccionales poco satisfactorias entre la producción artística y el abordaje crítico de *los estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder*. Por su

tendencia a representar un sector elitesco de la cultura, con sus propios códigos y estatutos, la esfera artística —asociada a la alta cultura— representa poco interés para los estudios sociales y se privilegia el estudio de otro tipo de producciones más próximas al consumo masivo o popular.

Parece evidente que el arte, y específicamente las artes visuales más relacionadas con la noción de monumento —o de objeto a ser apreciado como fetiche— han ido perdiendo espectadores, convirtiéndose en un campo de poco alcance social. Se podría reclamar que se han promovido valores estéticos asociados a un consumo hedonista o sustentado en estrategias discursivas que favorecen la apreciación visual en superficie, como describe García Canclini, cuando plantea que la estética dominante privilegia

el predominio de la acción espectacular sobre formas más reflexivas e íntimas de narración, la fascinación por un presente sin memoria y la reducción de las diferencias entre sociedades a una multiculturalidad estandarizada donde los conflictos, cuando son admitidos, se *resuelven* con maneras demasiado occidentales y pragmáticas¹⁶⁷.

Sin embargo, la esfera del arte debe ser atendida con mayor rigurosidad, pues con sus jerarquizaciones continúa estableciendo desigualdades sociales porque todavía se mantienen vigentes muchas categorías que representan signos de poder.

Del debate establecido por estos intelectuales se desprende que, a pesar de la tendencia hegemónica del mercado,

¹⁶⁷ Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos*, Editorial Grijalbo, México, 1995, p. 35.

las producciones artísticas latinoamericanas no pueden tratarse como un gran conjunto homogéneo que atiende los mismos problemas. Las prácticas artísticas críticas de su propio sistema —y contextualizadas políticamente en su condición latinoamericana— no son fácilmente reductibles a las categorías homogeneizadoras del mercado de intercambios simbólicos. Una de sus mayores características es su comportamiento, constantemente en tensión entre los saberes institucionalizados y el deseo de reorientar las líneas de producción, los modos de circulación y la recepción hacia una relación más dinámica con lo social.

Muchas de las preocupaciones de los *estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* aquí abordados no se insertan ampliamente en la teoría y práctica museística regional, por lo menos en los casos de los tres grandes museos nacionales que serán abordados en los capítulos siguientes. El sistema moderno del arte se mantiene vigente en lo relativo a las estrategias de promoción y coleccionismo, en la medida en que se conservan los criterios de valoración asociados a la obra de arte como producción «trascendente», «única» y de «prestigio», según se verá en los capítulos correspondientes a la segunda parte de este trabajo.

Segunda parte

**Los grandes museos nacionales
en la conformación
del campo y el canon
en Venezuela**

Introducción

LUEGO DE ABORDAR el panorama teórico sobre la emergencia de la noción de «arte contemporáneo» y de haber incursionado en su asimilación e interpretación en la producción teórica y artística latinoamericana, en capítulos de esta segunda parte se abordará el papel de los tres grandes museos de arte en Venezuela en la conformación del campo y el canon del arte contemporáneo, como estudio de casos que posibilitan observar la labor institucional en la lucha por la producción de sentido.

Estudiar los parámetros valorativos con los cuales se han constituido las colecciones de los grandes museos de arte de Venezuela —Museo de Bellas Artes (inaugurado en 1938), Museo de Arte Contemporáneo (inaugurado en 1973) y Galería de Arte Nacional (inaugurada en 1976)¹— va a contribuir a identificar y analizar las reglas con las cuales estas instituciones ejercen su rol de «autoridad» en relación con las transacciones de valor entre el mercado local y el mercado in-

¹ En adelante va a ser común que se empleen las abreviaturas con que se conocen estos museos, las cuales se usan en muchos textos críticos y de estudio de los mismos: MBA para el Museo de Bellas Artes, GAN para la Galería de Arte Nacional y MAC para el Museo de Arte Contemporáneo.

ternacional, debido a que estas actúan como mediadoras entre las categorías formuladas por el sistema moderno del arte y las fuerzas sociales y económicas.

Por ser estos tres los museos de arte primeramente fundados en el país según los modelos museológicos europeos relativos a la organización expositiva y de coleccionismo, su accionar teórico y práctico está estrechamente orientado por el canon del llamado «arte contemporáneo», que se gesta en estrecha relación con los modelos privilegiados por el mercado transnacional de prácticas artísticas. Esta dialogicidad con los circuitos internacionales de intercambio simbólico en materia de arte se activa sobre todo a partir de los años 70 del siglo XX, cuando se crean diversos organismos culturales —además de los museos a estudiar— a partir de políticas estatales dirigidas a estimular la proyección de las prácticas culturales nacionales en el exterior. Por ello, en esta investigación se hará énfasis en las tres décadas finales del siglo XX, cuando el canon del llamado «arte contemporáneo» se establece sobre los principios de la abstracción², y fijando sus características hacia el interior del sistema institucional, hasta principios del siglo XXI. Luego de esta fase emergen nuevas tensiones, asociadas a la etapa sociopolítica representada por el gobierno de Hugo Chávez (desde 1999), pero esto no queda comprendido dentro del período de análisis de esta investigación.

Aunque este estudio se concentra en los museos con mayor tradición en el coleccionismo y en su apertura hacia

² Aunque el inicio del canon del arte contemporáneo está marcado por el arte abstracto más concreto, también se incorpora la llamada «nueva figuración», que denomina a las tendencias figurativas expresionistas que diluyen las formas; el llamado informalismo o abstracción lírica, que trabaja con amplias superficies abstractas, incorporando signos o figuraciones difusas.

el campo internacional, parece conveniente ofrecer un breve panorama de los museos de arte en el país.

En Venezuela se registran actualmente como «museos» unos 134 organismos, entre los cuales hay un grupo numeroso dedicado a las artes visuales. Resulta importante describir las características generales de aquellos que resultan significativos para nuestro estudio, porque están asociados a figuras «reconocidas» de la historia del arte nacional o a las categorías de arte «moderno» o arte «contemporáneo», lo cual va a permitir ejemplificar algunos aspectos relativos al canon del arte contemporáneo en el desarrollo del trabajo.

En Caracas se encuentran varios museos dedicados a coleccionar arte moderno y contemporáneo. El Museo Arturo Michelena fue abierto en 1963, luego que la viuda de este reconocido pintor del siglo XIX donara toda la producción que se encontraba en su casa natal, en La Pastora. Además de la obra de Michelena, esta institución se dedica a coleccionar y exhibir arte contemporáneo nacional.

El Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz-Diez, cuyo perfil está orientado a coleccionar y exhibir el diseño y las artes gráficas, fue creado en 1989 y abierto al público en 1997.

El actual Museo Alejandro Otero³ (MAO) fue creado en 1990, cuando pasó a depender del Consejo Nacional de la Cultura (Conac), luego de siete años de actividad como Museo de Arte La Rinconada, edificado en 1983 y dependiente entonces del Instituto Nacional de Hipódromos. Además de coleccionar la obra artística de Alejandro Otero, el MAO cuenta con una amplia representación de la producción artística contemporánea nacional e internacional.

³ Cuyo nombre original, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero (Mavao) se mantuvo hasta 1994, cuando el Conac decretó su nombre actual.

El Museo Jacobo Borges fue creado en 1993 como Museo del Oeste. Desde 1995 pasó a llamarse Museo Jacobo Borges (Mujabo), cuando comenzó a depender del Conac, y su perfil se orientó a estimular la transformación cultural de la comunidad de Catia, donde se encuentra su sede, identificándose con el nombre de este artista venezolano asociado a un arte figurativo de orden político. Su colección incluye arte contemporáneo nacional e internacional.

En el interior del país se encuentran varios museos de arte que fueron creados desde fines de la década del 60. El Museo de Arte Moderno de Mérida Juan Astorga Anta fue creado en 1969 y lleva el nombre de su fundador. Su perfil está orientado al arte moderno y contemporáneo nacional. Desde 1995 pasa a ser fundación y funciona en el Centro Cultural Tulio Febres Cordero, ubicado en el centro de la ciudad de Mérida, estado Mérida.

El Museo de Arte Moderno Jesús Soto fue creado en 1973 con apoyo del Estado, por expreso deseo del artista Jesús Soto, quien cedió su colección de arte moderno nacional e internacional para estimular el interés por las artes visuales en Ciudad Bolívar, su región de origen.

El Museo Armando Reverón fue creado en Macuto, en 1974, en un edificio aledaño al Castillete, la casa-taller que este pintor se construyó en La Guaira. Además de resguardar y exhibir la obra de Reverón, este museo organizaba exposiciones asociadas al trabajo de este artista, hasta que El Castillete fue destruido en 1999, con la inundación que sufrió el estado Vargas.

El Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez fue creado en 1978, en Porlamar, estado Nueva Esparta. Además de coleccionar obras del escultor margariteño Francisco Narváez, promueve el arte contemporáneo nacional y regional.

El Museo Carmelo Fernández fue creado en San Felipe, estado Yaracuy, en 1983. En 2001 se convirtió en fundación y en 2004 fue trasladado a su sede propia. Su objetivo es coleccionar y difundir el arte regional contemporáneo.

El Museo de Arte Contemporáneo del Zulia fue creado en 1989 y fue abierto al público en 1998, y su objetivo es promover el estudio del arte contemporáneo. Su colección incluye arte nacional e internacional.

El Museo de Arte Contemporáneo de Cumaná fue creado en 1998, en la ciudad de Cumaná, estado Sucre. Se ocupa de exhibir arte contemporáneo y en su colección se incluyen obras realizadas *in situ*, con motivo de las diferentes ediciones de la Bienal de Cumaná.

La mayoría de estos museos pasaron a ser fundaciones de Estado adscritas al Conac, como «entes tutelados», en 1989. Llama la atención que aquellos artistas que van a formar parte del canon del arte moderno y del arte contemporáneo van a contar con una institución museística que se identifica con su nombre y va a promover el coleccionismo y conocimiento de sus obras.

En general, entre los museos antes mencionados, los más receptivos a las prácticas artísticas contemporáneas han sido el Museo Alejandro Otero y el Museo Jacobo Borges. Esto posiblemente se deba a que son instituciones de reciente creación (años 90), lo cual les ha permitido lidiar de manera más flexible con la tradición del arte moderno, evitando así las tensiones experimentadas por las entidades museísticas que constituyen el foco de análisis de esta investigación.

EL ROL DE LAS EXPOSICIONES Y DEL MUSEO
EN LA CONFORMACIÓN DEL ARTE NACIONAL

En Venezuela, las primeras exposiciones asociadas a las ferias internacionales están asociadas con la construcción simbólica de una cultura nacional gestada a fines del siglo XIX como una disputa entre lo culto y lo popular, que terminó por diseñar posiciones hegemónicas encargadas de definir los signos de lo local, pero dentro de los parámetros de la modernidad.

El modelo del Estado-nación a fundar requería una compleja división del trabajo y una cultura compartida, acuñada más allá del orden familiar y de los espacios destinados a la educación. Además de la labor de lo escriturario, el campo visual de las estrategias expositivas configura representaciones sociales porque distribuye lugares de poder por medio de mecanismos selectivos que visibilizan ciertos rasgos, mientras ocultan otros. Las exposiciones forman parte del proyecto moderno de «invención de la tradición» (Hobsbawn), tal como se comentó antes, debido a que los procesos de modernización estimulaban el deseo de contar con nuevos modelos relativos a la idea de progreso.

En el proceso de negociaciones simbólicas que han ido constituyendo históricamente la llamada «cultura nacional» en diversos países, la creación de los museos de arte y las exposiciones, con sus estrategias de selección, trazaron un camino que conducía a la definición de valores culturales diferenciados —como el coleccionismo— que han contribuido a la consolidación de «comunidades imaginadas» (Anderson). Estas instituciones, propias del campo del arte, han actuado como mediadoras entre las fuerzas económicas y sociales que posibilitaron la definición de una élite capaz de ofrecer los signos identitarios de una conciencia nacional y moderna.

El modelo expositivo de las grandes ferias internacionales, instaurado sobre todo en 1851 con la primera Exposición Universal de Londres y la creación del Palacio de Cristal, fue forjándose de manera paralela al campo museológico y su procedimiento narrativo de recontextualización permitió construir narrativas fundacionales en la medida en que organizaba sentidos en una discursividad «nueva», por medio de la visibilización de algunos registros por sobre otros. Como un abanico de las potencialidades de la nación, las exposiciones representaban el escenario propicio para agrupar aquellos elementos culturales —relacionados con la producción económica y artística— que debían definir la nueva nación. En América Latina como en Venezuela, los artistas participaron activamente en estos primeros eventos que asumieron características de espectáculos multitudinarios y que tuvieron su coronación en la celebración del Centenario. Las exposiciones fueron asumidas como «vitrinas» para exhibir los avances de la sociedad, porque formaban parte de «El principio de la reproducción material de la sociedad capitalista»⁴ que sustenta las bases de la cultura moderna del espectáculo, que hoy resulta dominante.

La exposición, como mecanismo cultural que organiza y jerarquiza discursividades, fue uno de los instrumentos idóneos para articular materialidades simbólicas capaces de perfilar la nueva nación orientada hacia el progreso material y espiritual, e ir creando campos de sentido específicos, entre ellos el arte, que a principios del siglo XX ha adquirido una

⁴ Beatriz González-Stephan, «El ordenamiento de la cultura nacional: una vitrina para la exportación (la Exposición Venezolana de 1883)», en Friedhelm Schmidt-Welle (ed.), *Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (siglo XIX)*, Iberoamericana, Madrid, 2003, p. 467.

visible autonomía. Por ello, como antecedente de la creación de los museos se debe considerar esta trayectoria expositiva.

El gobierno de Antonio Guzmán Blanco organizó en 1883 la Exposición Nacional que conmemoraba el Centenario del Natalicio de Simón Bolívar, la cual era la tercera exposición nacional en América Latina⁵. Previamente el país había participado en las exposiciones internacionales de Londres (1862), París (1867), Viena (1873), Bremen (1874), Santiago de Chile (1875), Filadelfia (1876), París (1878) y Buenos Aires (1882), lo que posiblemente había estimulado el deseo de adquirir un aire cosmopolita al convertir a Caracas en sede de un evento similar:

Una Exposición, como las realizadas en Santiago de Chile (1875) y Buenos Aires (1882), podría desmentir contundentemente estas representaciones y mostrar cómo Caracas, puerto de entrada a la América del Sur, reunía los suficientes hoteles, plazas, fuentes, boulevards, cafés, teatros, hipódromos, estatuas, y hasta arcos de triunfo, para que cualquier vecino se sintiese en casa. Sin descontar que un evento de esta magnitud terminaría por consolidar el aparato estatal venezolano en una doble dirección: internamente, viablezaría una mayor articulación de las regiones alrededor de un centro imantador de sentido, que sería la producción del patrimonio nacional, capitalizando recursos que garantizarían el archivo consagrado del país; y, externamente,

⁵ La primera exposición latinoamericana se realizó en Santiago de Chile en 1875; la segunda se celebró en Buenos Aires, en 1881; y la tercera en Caracas. En el itinerario expositivo internacional, Venezuela ocupaba el décimo lugar como sede, después de la Exposición Universal realizada en Londres en 1851.

era poner en circulación una imagen más mercadeable de la identidad nacional⁶.

Para esa primera gran exposición nacional se ideó un edificio neogótico frente al Capitolio, siguiendo el estilo internacional de moda en la época. Este Palacio de la Exposición fue concebido como una ampliación de la sede del Museo Nacional, realizado por el ingeniero Jesús Muñoz Tébar en 1875, adyacente al edificio de la Universidad de Caracas⁷. La obra estuvo a cargo del arquitecto Juan Hurtado Manrique, quien proyectó además la remodelación de la fachada de ambos edificios y lateralmente edificó una Santa Capilla (bajo inspiración de la Santa Capilla de París). También construyó el Paraninfo de la Universidad⁸ y una segunda planta, sustituyendo el estilo colonial por las elevadas torres del neogótico, creando así un conjunto urbanístico de amplia proyección espacial en el centro de la ciudad.

En algunos salones principales se exhibían elementos asociados a la Independencia y objetos del Libertador, y a la vez se podía apreciar maquinaria de la época, tanto para el trabajo agrícola como para comunicaciones y adelantos ópticos. También se incluían fotografías de Londres, lo cual introducía técnicas novedosas en la reproducción visual. La exposición fue visitada por delegaciones de numerosos países y estuvo abierta durante quince días. Se incluyó un Salón de Bellas

⁶ Beatriz González-Stephan, «El ordenamiento de la cultura nacional: ...», *ob. cit.*, p. 472.

⁷ La Universidad de Caracas se trasladó en 1856 al edificio remodelado del antiguo Convento de San Francisco (creado entre 1684 y 1687, y activo hasta 1821).

⁸ Desde 1952 este edificio se conoce como el Palacio de las Academias, luego que la Universidad Central de Venezuela se trasladara a los espacios de la Ciudad Universitaria.

Artes donde exponían sus trabajos los artistas locales más prestigiosos del momento, como Martín Tovar y Tovar, con *Firma del Acta de Independencia*; Cristóbal Rojas, con *La muerte de Girardot*; Antonio Herrera Toro, con *La muerte del Libertador*, entre otros, junto a invitados extranjeros. Dominaba la narrativa de la historia heroica reciente, haciendo énfasis en la relación Bolívar-Guzmán Blanco⁹ que se apreciaba en diferentes documentos, como en el Diploma del Primer Premio (Medalla de Plata) otorgado a la obra de Arturo Michelena *Entrega de la bandera vencedora de Numancia* (fig. 72). No es coincidencia que en ese momento se imprimiera una segunda edición de *Venezuela heroica* de Eduardo Blanco. Las mujeres quedaron excluidas de participar en este salón y exhibieron productos artesanales en otros espacios.



Fig. 72

Diploma del Primer Premio (Medalla de Plata) a Arturo Michelena por la obra *Entrega de la bandera vencedora de Numancia*, 1883. En la imagen de la derecha se observa el detalle ubicado en la parte superior izquierda del diploma.

La mirada hacia Europa no era azarosa y, por ello, algunos artistas venezolanos fueron posteriormente becados

⁹ Beatriz González-Stephan, «El ordenamiento de la cultura nacional:», ob. cit., pp. 359-410.

para continuar estudios en París y así asimilar el tratamiento pictórico y escultórico de las obras de arte europeas que para entonces se consideraban representativas de los procesos de modernización¹⁰. Estas primeras experiencias expositivas, anteriores a la activación de los museos de arte, contribuyeron a «deshistorizar» la historia local, seleccionando los pasajes heroicos dignos de celebrar para la posteridad. En muy pocos casos fueron representados los sujetos de las masas populares, como sucedió con la obra *La muerte de Guaicaipuro*, de Manuel Cruz. El énfasis en la labor heroica de la arenga militar preparaba el camino a la modernización, advierte González Stephan:

Así, estos ejércitos y estas batallas se distanciaban cada vez más de las guerras de Independencia; preparaban las sensibilidades de la muchedumbre moderna para otras batallas: eran los ejércitos de obreros para el trabajo industrial, la mano de obra barata, «carne de cañón» para la gran explotación que se avecinaba de los recursos naturales a escala mundial¹¹.

El primer museo creado en el país fue el Museo Nacional, en 1874, durante el guzmanato, y fue abierto al público en 1875, en un edificio adyacente a la antigua Universidad de Caracas. Este museo fue fundado por iniciativa del científico alemán Adolf Ernst, como complemento de la Cátedra de Historia Natural creada por él en 1874, también en esta

¹⁰ La asignación de becas para los artistas venezolanos será continuada a lo largo del siglo XX, pues de esta manera se les aseguraba la adquisición de una «correcta» formación técnica y temática, en manos de famosos «maestros» europeos, franceses e italianos.

¹¹ Beatriz González-Stephan, «El ordenamiento de la cultura nacional: ...», ob. cit., p. 486.

Universidad. Ernst, impulsado por sus ideas positivistas, consideró oportuno retomar el proyecto de crear un museo dedicado a la historia y a las ciencias naturales¹², presentado al Congreso Nacional por Juan Manuel Cagigal, Jacinto Rodríguez y José Rafael Revenga en 1844, el cual no había prosperado hasta entonces.

Al igual que en otros países latinoamericanos, en sus comienzos no presentaba un perfil específico y reunía tanto la «historia natural» como la «historia patria»¹³, de la misma manera que se organizaban las exposiciones industriales. Su primer director fue Ernst, quien también actuó como cronista de la exposición nacional mencionada.

En 1911 se produjo una escisión y se constituyó el Museo Bolivariano, dedicado a la historia patria. En 1917 fue creado el Museo de Arqueología e Historia Natural, que albergó la colección naturalista y recién en 1936 tuvo una sede definitiva, el actual edificio que ocupa el Museo de Ciencias.

En 1917 también se decretó la creación del Museo de Bellas Artes, que funcionó desde entonces en el edificio de la antigua Universidad de Caracas, hasta 1938, cuando se inauguró su sede propia frente al actual Museo de Ciencias. El modelo

¹² Según José Francisco Juárez, además de los discursos emitidos por Rafael Villavicencio en la Universidad de Caracas en 1866, la labor de Adolf Ernst contribuyó a la asimilación del pensamiento positivista en el país: «Muy pronto la Cátedra de Historia Natural de la Universidad de Caracas se convirtió en un centro de difusión de las ideas positivistas acerca del método científico y de las teorías darwinianas de la evolución» (José Francisco Juárez, «La Modernidad como proyecto: Educación y democracia en Venezuela», en Tomás Straka (compilador), *La tradición de lo moderno. Venezuela en diez enfoques*, Fundación para la Cultura Urbana, Caracas, 2006, p. 71).

¹³ Felipe A. Massiani, *La política cultural en Venezuela*, Unesco, Caracas, 1977, p. 64.

arquitectónico del MBA siguió las pautas de los demás museos en América Latina (fig. 73), concebidos en espacios centrales de la ciudad, rodeados de parques o jardines y dentro del estilo arquitectónico ecléctico del siglo XIX, con fuerte tendencia al neoclasicismo.



Fig. 73

Vista de conjunto del MBA en su entorno geográfico (circa 1940).
Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

Capítulo IV

El Museo de Bellas Artes (MBA) y el arte contemporáneo en Venezuela

SE CONSIDERA que la historia museológica del Museo de Bellas Artes se inicia de manera efectiva en 1938, cuando este organismo cuenta con su propia edificación y se define su colección con el Nuevo Libro de Registro iniciado en ese año. De las 132 obras originalmente registradas en el libro antiguo, se reconocen solamente 86¹: 46 de ellas eran piezas extranjeras (pintura belga que había participado en la exposición del Centenario y una obra suiza) y 40 obras nacionales de artistas activos en el siglo XIX, como Arturo Michelena, Cristóbal Rojas, Antonio Herrera Toro, Martín Tovar y Tovar. También se tenían piezas de principios del siglo XX de artistas como Carlos Otero, Antonio Alcántara, Manuel Cabré y Federico Brandt. Luego, ese mismo año se registraron otras obras venezolanas, así como cuatro obras latinoamericanas. En total, el Museo contaba en 1938 con una colección inicial de 144 obras, de las cuales 98 eran venezolanas.

¹ Algunas obras pertenecían al Museo Bolivariano, otras esculturas que habían sido donadas fueron ahora rechazadas, y otras obras registradas ya no se encontraban físicamente en el Museo. Cfr. Iris Peruga, *Museo de Bellas Artes de Caracas. Cincuentenario. Una historia*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1988, p. 43.

Desde su fundación hasta la fecha el MBA ha sostenido su perfil «universalista»; incluso en 1977, cuando Felipe Massiani hace un recuento de las políticas culturales, lo reconoce:

El Museo de Bellas Artes es la institución que eleva al más alto nivel y jerarquía las manifestaciones del arte universal en Venezuela. Su objetivo principal es preservar, conservar, exponer, investigar y divulgar las artes plásticas, como manifestaciones de todas las épocas, en el contexto nacional y universal².

Massiani describe brevemente al Museo como el lugar donde se comenzaron a presentar exposiciones temporales de pintura europea antigua, venezolana y latinoamericana. Su acervo patrimonial fue constituyéndose con obras venezolanas de los siglos XIX y XX.

Sobre el perfil del MBA, en el decreto de 1917 solamente aparecen reseñadas las secciones de las modalidades técnicas³ y no se especifica su orientación temporal o cronológica, motivo por el cual se puede establecer que el perfil «universal» que adquiere a partir de su funcionamiento es asumido por la propia práctica, bajo la presión de la élite política, económica

² Felipe A. Massiani, *La política cultural en Venezuela*, Unesco, Caracas, 1977, p. 59.

³ En el artículo 1º se especifica: «Se establece en esta ciudad un Museo de Bellas Artes, constituido por las Secciones que a continuación se exponen: De Pintura. De Escultura. De Arquitectura». Y en un Artículo Único se agrega: «Además de las Secciones expresadas, podrán crearse otras análogas que sirvan para contribuir al desarrollo y perfeccionamiento de la cultura artística en general» (República de Venezuela, Presidencia de la República, «Decreto nº 12.553 del 24 de julio de 1917, por el cual se establece en Caracas un Museo de Bellas Artes», en *Museo de Bellas Artes de Caracas. Cincuentenario. Una historia. Anexo I*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1988 [1917], p. 200).

y cultural que conformaba su público «natural», y de la cual provenían sus directores, funcionarios y curadores.

En las primeras dos décadas de funcionamiento el MBA se convierte en una ventana para el canon del arte antiguo europeo, pues se organizan alrededor de unas veinte exposiciones de Antiguos Maestros, según comenta Iris Peruga⁴, «a razón de una o dos anuales»⁵. Muchas de estas muestras eran organizadas por galeristas activos en Nueva York, como Nicholas Karger y Nicholas Acquavella, quienes traían a Caracas pinturas para ser exhibidas en el Museo y a la vez, para incrementar las colecciones privadas. El Museo, como la institución «formadora» del gusto en materia artística, tenía que asumirse como «vitrina» hacia la historia del arte «universal» representada por el arte europeo, según reconocía Manuel Cabré durante su gestión al frente del MBA a mediados de los años 40: «No podría el público en Caracas, imposibilitado de viajar al extranjero, conocer de otra manera en sus originales a los grandes representantes del arte universal»⁶.

LA COLECCIÓN Y EL SALÓN OFICIAL

El MBA se constituyó en el primer museo orientado a resguardar el patrimonio artístico nacional e internacional,

⁴ Gran parte de la historia del coleccionismo expuesta en estas páginas se apoya en el balance realizado por la investigadora y curadora Iris Peruga sobre los cincuenta años del MBA, en su libro *Museo de Bellas Artes de Caracas. Cincuentenario. Una historia*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1988.

⁵ *Ibidem*, p. 29.

⁶ Este comentario de Manuel Cabré, director del MBA entre 1942 y 1946, forma parte de un resumen de gestión titulado «Actividades del Museo de Bellas Artes durante los años 1945 y 1946», que se encuentra en los archivos del MBA y que formó parte de las investigaciones de Iris Peruga (Manuel Cabré en Peruga, ob. cit., p. 30).

en principio con la conservación de las obras venezolanas y extranjeras que tenía el Estado en ese momento, aunque su perfil no estaba explícitamente definido todavía.

Debido a que nuestro interés se centra en la configuración del canon del arte contemporáneo, no nos detendremos en las colecciones de arte europeo antiguo sino en la dialogicidad entre el coleccionismo de arte nacional e internacional, sobre todo latinoamericano, dentro de estos parámetros. De esta manera se irán identificando los criterios de valoración con los cuales se van a seleccionar algunas propuestas por sobre otras, según las asimilaciones y reinterpretaciones de los modelos europeo y estadounidense relativos al llamado «arte contemporáneo».

Peruga define la colección del MBA en sus primeras décadas de existencia como muy apegada a las prácticas artísticas vigentes a fines del siglo XIX en Europa:

[...] hasta 1956 el acervo del MBA estaba constituido casi exclusivamente por pinturas. Por lo demás, cubría en especial el arte llamado entonces «clásico» de Europa y Venezuela, como también las tendencias figurativas tradicionales, entre las que los paisajes de la Escuela de Caracas eran las piezas más modernas⁷.

Poco después de la apertura del MBA, en 1939, y durante la dirección del pintor Luis Alfredo López-Méndez (1939-1942), se creó la Junta de Conservación y Fomento, que

⁷ Se ha denominado Escuela de Caracas al grupo de artistas que continuaron desarrollando, después de 1918, los postulados paisajistas derivados de la experiencia del Círculo de Bellas Artes (entre 1909 y 1916), sobre todo la pintura paisajística del Ávila. Cfr. Iris Peruga, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 44.

quedó constituida por reconocidas figuras de las artes visuales nacionales, quienes actuaban como un grupo especializado y capaz de tomar decisiones en relación al coleccionismo y a las pautas de programación. Esta figura «autorizada» suplía para entonces la carencia de especialistas dentro del Museo, ya que se contaba con un personal escaso (no más de siete personas hasta 1952) que, aparte del director, se ocupaba básicamente de ejercer labores operativas.

También la Junta de Conservación y Fomento se encargó de actuar como jurado de selección y premiación del Salón Oficial Anual de Arte Venezolano, creado en 1940. Desde 1952 quedó liberada de la tarea de premiación, manteniendo solamente la atribución de la selección de las obras participantes, hasta principios de los años 70, cuando el Salón fue eliminado.

Según el Reglamento de los Museos Nacionales aparecido en *Gaceta Oficial* en 1940, la Junta de Conservación y Fomento, junto al director general, representaba la autoridad especializada que determinaba las directrices en cada uno de los tres museos existentes en el país hasta esa fecha (Museo Bolivariano, Museo de Ciencias y Museo de Bellas Artes), y por lo tanto, tenía la responsabilidad de velar por el «mérito» de las obras. Esta primera Junta⁸ estuvo constituida por Luis Alfredo López-Méndez (director del MBA), Antonio Edmundo Monsanto (director de la nueva Escuela de Artes Plásticas), Elisa Elvira Zuloaga, Alfredo Machado Hernández⁹

⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁹ Inocente Palacios, Alfredo Machado Hernández y Arturo Uslar Pietri conformaban comisiones y/u ocupaban cargos en diferentes ámbitos de la vida nacional. Por ejemplo, Alfredo Machado Hernández, quien además fue fundador del Museo de Arte Colonial en 1942, llegó a ser ministro de Hacienda.

y Juan Röhl. Estas autoridades, relacionadas con las políticas culturales, estaban asociadas a las «personalidades» que dirigían la vida social, pertenecientes a la élite criolla —intelectual, económica y política.

Aunque la historia del Salón Oficial Anual de Arte Venezolano¹⁰ comienza efectivamente en 1940, con la inauguración de su primera edición en el Museo de Bellas Artes, el interés por estimular la competencia y difusión de las prácticas artísticas del momento se hacía sentir desde las actividades del Círculo de Bellas Artes¹¹ en 1913, con la organización de los primeros salones en el país¹².

La presencia, en su primera edición, del presidente de la república, Eleazar López Contreras, anuncia la importancia que adquiere este evento en el imaginario político como representación de los procesos de modernización asociados al campo de las artes. El Salón Oficial, además de incrementar el

¹⁰ Según se planteó en el capítulo, «El arte como construcción cultural: una reflexión teórica sobre la constitución del sistema moderno del arte», la historia de los salones como exposiciones competitivas surgió en 1737 en la Academia Real de Pintura y de Escultura de París.

¹¹ El Círculo de Bellas Artes surgió como respuesta a la enseñanza de la Academia de Bellas Artes en 1909, que conllevó a una huelga. En 1912, y por impulso del periodista Leoncio Martínez, se creó el Círculo de Bellas Artes con un grupo de artistas que abogaban por la pintura al aire libre, entre quienes se contaban Federico Brandt, Manuel Cabré, Antonio Edmundo Monsanto, Carlos Otero, César Prieto, Rafael Monasterios, Armando Reverón, Marcelo Vidal y Próspero Martínez.

¹² Se considera que el primer salón en el país fue una gran exposición colectiva que duró cuatro días, organizada por el caballero inglés James Spence, en el Café Ávila, que incluía más de 200 obras (esculturas, pinturas, dibujos grabados y fotografías) de artistas como Carmelo Fernández, Ramón Bolet, José Manuel Maucó, los hermanos Martínez, Manuel Otero, Martín Tovar y Tovar, Próspero Rey, Anton Goering y Manuel Cruz.

interés por estimular la producción artística nacional, se convertiría en una estrategia propicia para el coleccionismo del arte venezolano «actual», pues contaba con los mecanismos apropiados —un jurado— para la selección y premiación de las obras. En la cláusula N° 5 de sus bases se establecía que «...el Gobierno Nacional adquirirá para el Museo de Bellas Artes u otros establecimientos de la República las 3 mejores obras de artistas nacionales que se presenten en el Salón, según el dictamen del Jurado»¹³.

El primero de estos galardones, el Premio de Pintura John Boulton¹⁴ (vigente hasta 1965), fue muy importante para el MBA, porque estuvo concebido como premio de adquisición para este organismo. Los ganadores del I Salón Oficial —Marcos Castillo en pintura y Francisco Narváez en escultura— marcaron las pautas del canon del arte moderno nacional que estuvo vigente a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

Los premios, definidos de manera más precisa desde 1942, van a marcar las pautas de las modalidades técnicas privilegiadas: pintura, escultura y arte aplicado (cerámica, textiles, vitrales, entre otros). Un cuarto premio fue concebido para «trabajos de mérito especial presentados por Estudiantes de Artes Plásticas»¹⁵. La cantidad de galardones fue en aumento con el transcurso de los años, llegando a la suma de catorce en 1967.

En 1957 la Sección de Alumnos fue eliminada, aunque se agregaron otras modalidades por la incorporación de la empresa de publicidad Ars, que a principios de los años 50

¹³ Iris Peruga, «Bases del Salón Oficial», en *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 35 [Cursivas mías, C.H.].

¹⁴ Se observa que a muchos de los premios se les irán asignando los nombres de importantes personalidades de la vida social caraqueña, como reconocimiento y prestigio.

¹⁵ Iris Peruga, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p.36.

otorgaba premios a las artes gráficas (sobre todo trabajos de publicidad y afiches).

Peruga aclara que en 1947 se creó el Premio Nacional de Artes Plásticas, que incluía una estancia en Europa de por lo menos tres meses a los artistas galardonados, con el objetivo de estimular su formación en el exterior que, según se ha comentado, permitía la asimilación de los modelos técnicos y temáticos del arte europeo. Este premio fue diversificado en 1953 por los Premios Nacionales de Pintura, Escultura y Artes Aplicadas, para así ampliar el estímulo a los jóvenes artistas y contrarrestar la crítica que estaba experimentando el Salón Oficial, por su inclinación conservadora a premiar tendencias ya canonizadas, como el paisajismo de principios de siglo. Aunque los estudiantes constantemente enviaban sus obras, hasta avanzado el siglo se privilegiaba la figuración y, por ello, los primeros jóvenes premiados, en 1944, fueron aquellos relacionados con la tendencia realista social, como Héctor Poleo y Pedro León Castro¹⁶.

Los premios importantes favorecían a los artistas más conocidos para entonces, mientras aquellos que representaban las tendencias más innovadoras eran beneficiados con recompensas de estímulo, constituidas por los Premios de Mérito para los Alumnos y algunos galardones privados. Entre algunos de los jóvenes beneficiados, Peruga menciona a Alejandro Otero (1942), Pascual Navarro (1944), Luis Guevara Moreno (1947), Marius Sznajderman (1948), Ángel Hurtado (1949), Omar Carreño (1950), Mercedes Pardo (1944), Carlos González Bogen (1946) y Mateo Manaure (1947)¹⁷.

¹⁶ *Ibidem*, p. 39.

¹⁷ Algunas de estas figuras, todavía asociadas al arte moderno, van a ir constituyendo, alrededor de los años 70, el canon del arte contemporáneo más asociado con la abstracción, según se verá más adelante.

El descontento de muchos artistas jóvenes, sobre todo estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas recientemente creada, que se manifestó cuando dejaron de enviar sus obras al Salón, representa las tensiones que caracterizan al campo artístico en el país entre quienes favorecían la tradición —en este caso, el paisajismo— y aquellos que aspiran estimular cambios.

El Museo, aunque recientemente creado, ya comenzaba a hacer crisis como institución «autorizada», pues sus políticas velaban por los intereses de ciertos grupos y no hacían frente a los cambios que se estaban gestando dentro del propio campo de las prácticas artísticas. No es casual que los primeros directores del Museo fueran personas relacionadas con el Círculo de Bellas Artes¹⁸, que luego de la caída del general Juan Vicente Gómez, en 1935, aspiraban una renovación cultural, como lo expresaba Manuel Cabré en 1936:

Si reconstrucción, reorganización, reajuste, son el lema a la orden del día, el arte reclama con urgencia sus derechos a ser tomado en cuenta. ¿No surge él exangüe y en harapos del fondo de horrendo paréntesis que acaba de cerrarse?¹⁹

Según Iris Peruga:

Durante treinta años consecutivos, los Salones Oficiales son el evento artístico que mayores expectativas crea cada año,

¹⁸ El pintor Carlos Otero dirigió el MBA entre 1937 y 1938, y luego entre 1948 y 1956; Luis Alfredo López-Méndez también dirigió la institución en dos períodos: 1939-1942 y 1946-1948; y Manuel Cabré asumió la dirección entre 1942 y 1946.

¹⁹ Manuel Cabré en Juan Carlos Palenzuela, *Arte en Venezuela. 1938-1985*, Fundación Banco Industrial de Venezuela, Caracas, 2001, p. 129.

no solo entre los artistas, sino también entre todos los grupos interesados en el acontecer cultural de la Nación²⁰.

Sin embargo, solamente hacia mediados del siglo XX se produjo cierto interés hacia las nuevas posibilidades que representaba el arte contemporáneo. Esta apertura fue impulsada en parte por los artistas que comenzaron a viajar al exterior por el estímulo de las becas derivadas de los premios nacionales, que fueron concebidas como mecanismo formativo, según ya se ha comentado. Para Peruga, estas becas ofrecían

la oportunidad de conocer las tendencias plásticas vigentes por aquel entonces en Europa, y comenzarán a replantearse, ahora con mayor conocimiento de causa, el sentido mismo de su trabajo desde los conceptos fundamentales. Con ello, llegaron al cuestionamiento del medio artístico y social nacional, productor de tales conceptos²¹.

Justamente a mediados del siglo XX se sucedían en Europa cuestionamientos al interior del sistema del arte, y muchos de los artistas venezolanos recién llegados como becarios se contagiaban con esos impulsos de renovación, alejándose de la misión estrictamente canónica que se perseguía inicialmente con este estímulo oficial: la asimilación de los modelos ya establecidos, lo que aseguraría la continuidad de los valores ya prefijados del canon moderno que iba nutriendo las colecciones nacionales. Según Elizabeth Marín:

La conciencia de nuestra modernidad despertó súbitamente, sendos programas de becas para formación de artistas

²⁰ Iris Peruga, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 34.

²¹ *Ibidem*, p. 39.

fueron impulsados por los sucesivos gobiernos venezolanos, y nuestra posible expresión artística se apropió sin reparo de las distintas fuentes del arte de las vanguardias²².

EXPOSICIONES: RECONOCIMIENTO DEL MODERNISMO EN LOS AÑOS 50

En cuanto a las exposiciones, durante los años 40 se mantuvo una programación más o menos convencional, constituida por las dedicadas a los Grandes Maestros, algunas muestras de artistas venezolanos y la exhibición de la Colección.

Según comenta Peruga, en 1948, en el Museo de Bellas Artes se presentó la primera exhibición de arte moderno, titulada «Exposición panamericana de pintura moderna»²³, conformada por obras que en su mayor parte pertenecían al Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). Peruga aclara:

Esta fue, sin duda, la primera exposición de arte verdaderamente moderno presentada en nuestro país, porque lo que hasta entonces se había ofrecido como «moderno» en el MBA se refería, por lo general, a la transcripción del mundo objetivo realizada por artistas contemporáneos mediante una técnica más o menos derivada del impresionismo²⁴.

²² Elizabeth Marín, «La dama huidiza: arte y modernidad en Venezuela», en Tomás Straka (compilador), *La tradición de lo moderno. Venezuela en diez enfoques*, Fundación para la Cultura Urbana, Caracas, 2006, p. 320.

²³ Esta exposición fue organizada por la Oficina de Cooperación Intelectual de la Unión Panamericana, bajo la dirección de José Gómez Sicre. Paralelamente se exhibió la muestra «Tres siglos de pintura venezolana», con obras de colecciones nacionales, públicas y privadas. Ambas exposiciones celebraban la toma de posesión de Rómulo Gallegos como presidente de la República.

²⁴ Iris Peruga, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 32.

Debe recordarse que el MoMA fue fundado en 1929, y para mediados del siglo XX se consideraba la institución museística más importante a escala internacional dedicada a la difusión del arte moderno, prácticamente una autoridad en el tema, por sus colecciones y por sus exposiciones²⁵. Iris Peruga, investigadora del MBA desde 1961, y a la vez estudiosa de la modernidad, es capaz de reconocer en esta reflexión que por primera vez se exhibían en Venezuela obras de este tipo. Tal vez por este motivo enfatice que se está frente a un arte «verdaderamente» moderno, más si la exposición llegaba al país por medio de la gestión «autorizada» del MoMA.

En cambio, por «moderno» se entendía todavía en Venezuela el distanciamiento de la búsqueda representacional asociada a la imitación. Por ello, las técnicas más o menos gestuales derivadas del impresionismo y el posimpresionismo cumplían estos requisitos para la élite caraqueña relacionada con la definición de las políticas culturales en materia artística. Sin embargo, todavía en estas propuestas no se experimentaba un cambio de perspectiva sobre la propia codificación

²⁵ El Museum of Modern Art, más conocido como MoMA, fue fundado a fines de los años 20 por iniciativa de tres figuras reconocidas de la sociedad estadounidense, que apoyaban las artes y además eran coleccionistas de arte moderno: Lillie P. Bliss, Cornelius J. Sullivan y John D. Rockefeller (hijo). Ellos impulsaron la creación de un organismo que se dedicara a promover el arte moderno, como una manera de responder a las necesidades de cambiar las conservadoras políticas asociadas a los museos tradicionales estadounidenses. En la actual página web de esta institución se señala que «Cuando el Museo de Arte Moderno fue fundado en 1929, su primer director, Alfred H. Barr, quiso que el museo estuviera dedicado a contribuir a que las personas comprendieran y disfrutaran las artes visuales de nuestro tiempo, y que esto se podía lograr ofreciéndole a Nueva York “El museo más grande del arte moderno en el mundo entero”». Cfr. http://moma.org/about_moma/history/index.html. Fecha de consulta: 8/3/2008.

y descodificación del arte, labor inherente a las premisas del arte moderno.

En los circuitos artísticos internacionales de la época, sobre todo París y Nueva York, lo «moderno» en el arte ya era reconocido como el paulatino paso hacia otras condiciones representacionales, desde un desplazamiento semántico que permitía interpretar de manera significativa los propios significantes de las artes visuales, según se comentó anteriormente cuando se describió la noción de arte moderno.

Para esa época las propuestas representativas de lo «nuevo», o de «lo más reciente», eran aquellas asociadas a las tendencias abstraccionistas que, desde el cubismo, en las primeras décadas del siglo XX estaban mostrando muchas posibilidades expresivas.

La introducción al país de obras más relacionadas con la contemporaneidad se dio después de la II Guerra Mundial, con el apoyo de algunas figuras asociadas al escenario internacional como Gaston Diehl, quien organizó en 1950 la presentación de la muestra francesa «De Manet a nuestros días»²⁶, con 133 obras, de las cuales 19 eran de coleccionistas privados venezolanos. Según Peruga:

La muestra, en cuyo extenso catálogo (86 páginas) escriben René Huyghe y Gaston Diehl, causó gran impacto en el público de nuestro país, en especial entre los artistas, la mayoría de los cuales entraba por primera vez en contacto directo con los originales de tan famosos artistas²⁷.

²⁶ Esta muestra contaba con artistas de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, como Manet, Toulouse-Lautrec, Monet, Fantin-Latour, Renoir, Pissarro, Matisse, Derain, Dufy, Roualt, Picasso, Braque, Delaunay, Villon, Masson, Tal Coat, Pignon, Manessier, Buffet.

²⁷ Iris Peruga, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 48.

En este período el MBA, bajo la dirección del pintor paisajista Carlos Otero, presentó varias exposiciones internacionales que introducen diferentes aspectos de la modernidad en el arte, como las pinturas del cubano Wifredo Lam, el guatemalteco Carlos Mérida y los ensamblajes del estadounidense Alexander Calder. Aunque se va percibiendo un despertar del interés por «estar al día» en materia de arte, la programación sigue siendo bastante convencional y no presenta una orientación definida. Mientras se introducen algunas exposiciones modernas, al mismo tiempo se continúan presentando muestras de artistas nacionales apegados a la figuración tradicional, además de artistas europeos que representan tendencias menores y hasta anacrónicas. La programación expositiva no hacía diferencias entre todas estas propuestas, lo cual creaba confusiones valorativas de orden interpretativo, tal vez porque las decisiones no se enmarcaban dentro de las propias reflexiones del campo del arte.

En el análisis que realiza Peruga sobre esta etapa reclama la ausencia de criterios para comprender los niveles discursivos del arte del momento, pues para entonces la institución difundía tendencias artísticas ya canonizadas de principios de la modernidad, como el paisajismo asociado a la experiencia impresionista y la práctica de la pintura al aire libre o *plein air*.

Hasta ese momento el MBA era el museo del arte europeo y venezolano canonizado dentro de esquemas valorativos occidentalizados. En lo nacional, se privilegiaba a los artistas que en el siglo XIX se habían dado a conocer por las representaciones de la historia heroica. Los europeos privilegiados eran casi siempre artistas considerados menores. Por ejemplo, se llamaba «maestros²⁸ antiguos» no a grandes

²⁸ Tradicionalmente, la historia del arte identifica como «maestro» a aquel artista que ha activado una escuela o tendencia, estimulando así la creación

pintores, sino a los seguidores de las grandes figuras que representaban los estilos más representativos de la historia de la pintura occidental. Asimismo se consideraba erróneamente que los europeos más «modernos» eran aquellos que reproducían los estilos ya asimilados de las derivaciones del impresionismo y el postimpresionismo.

La producción del arte moderno en Venezuela se relacionó con los procesos de modernización iniciados luego de la muerte de Gómez, en 1935, con los gobiernos de Eleazar López Contreras e Isaías Medina Angarita. En esta etapa se modernizaron el aparato jurídico y las instituciones, y se crearon empresas asociadas a la economía petrolera²⁹. Este impulso constructivo, asociado a un auge económico en ascenso, adquirió especial énfasis con la modernización urbanística promovida en los años 50 por el gobierno del general Marcos Pérez Jiménez, durante el cual se construyeron autopistas, hoteles y paseos (como el de Los Próceres). Pero este deseo de renovación todavía no alcanza a generar cambios en las políticas del MBA.

La introducción de planteamientos contemporáneos se debe a la labor de algunos intelectuales locales que impulsan nuevos aires. Un ejemplo lo representa la exposición de Alejandro Otero en 1949, de su etapa temprana de las *Cafeteras*,

de una red de seguidores de un estilo. Las figuras de los «maestros» son justamente las que constituyen los diferentes cánones del arte occidental, por su condición hegemónica.

²⁹ En 1943 se promulgó la Ley de Hidrocarburos que le permitió al Estado venezolano gozar de una mayor participación económica en los beneficios que obtenían las empresas concesionarias que explotaban el petróleo en el país. Con la renta fiscal se invirtió en la creación de diferentes empresas, como la petroquímica y la siderurgia. También se orientó la inversión hacia plantas de electrificación y se construyeron carreteras. En pocos años aumentaron el ingreso nacional y las reservas internacionales.

que constituye un giro importante en la representación pictórica, pues descompone la imagen siguiendo una reinterpretación del cubismo, antes de irse becado a Europa. Pero este es un ejemplo casi aislado, ya que la mayor parte de los jóvenes venezolanos todavía se ajustan a estilos más bien conservadores. Por ejemplo, Pedro León Castro, más próximo al realismo social, ese mismo año, 1949, en el catálogo de su exposición en el Museo de Bellas Artes critica las tendencias más innovadoras:

He regresado de Europa trayendo a mis espaldas «el enorme pecado» de no haberme dejado tocar por una de estas tendencias de moda imperantes en cierto grupo de jóvenes decadentes y de una moral débil y corrompida, los cuales tratan de buscar el triunfo y el aplauso fáciles, haciéndose de tendencias e ‘ismos’ como si se tratase de imponer modas³⁰.



Fig. 74

Alejandro Otero (El Manteco, edo. Bolívar, 1921-Caracas, 1990),
Cafétera rosa, 1947. Óleo sobre tela, 79,6 x 64,5 cm.

³⁰ Pedro León Castro en Iris Peruga, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 51.

LOS DISIDENTES Y EL INICIO
DEL CANON DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

El descontento de los jóvenes artistas se hizo sentir en 1945, cuando un grupo de estudiantes fue expulsado de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas debido a su protesta por la enseñanza académica, y se agrupó alrededor de la Barraca de Maripérez y Guaicaipuro. Más tarde, en 1948, este grupo constituyó el Taller Libre de Arte, activo por varios años, en el que convergían numerosos artistas y algunos intelectuales de la época, como Alejo Carpentier, Guillermo Meneses, Oswaldo Trejo, Alfredo Armas Alfonzo, Juan Liscano y Edoardo Crema. En este espacio, además de organizar exposiciones individuales y colectivas muy diversas, se discutían problemas asociados al rol político del arte y al latinoamericanismo. Se presentaban exposiciones muy distintas, como las de los venezolanos Feliciano Carvallo, Armando Reverón y Mario Abreu, y la del grupo argentino Asociación Arte Concreto Invenición, que promovía un concretismo relacionado con Max Bill y Piet Mondrian. Sin embargo, el arte abstracto no se asimilaba todavía. Sergio Antillano comenta sobre este momento: «Se examinaban libros y revistas que llegaban de Europa. Los abstractos en general no lograban levantar entusiasmos»³¹. En 1950, Alirio Oramas y Oswaldo Vigas crearon la revista *Taller*, que en sus dos años de existencia registró las diferentes preocupaciones que en este lugar se generaban.

³¹ Sergio Antillano en Carlos Silva, *Historia de la pintura en Venezuela. Modernismo y contemporaneidad*, tomo III, Ernesto Armitano Editor, Caracas, s/f, p. 109. Sin embargo, en este espacio, abierto a amplios debates sobre la modernidad, también exhibió Alejandro Otero la serie *Las Cafeteras*, en 1949, luego de haberlas presentado ese mismo año en el MBA, a su regreso de su estancia en París.

Paralelamente, otro grupo creó el Salón de Artistas Plásticos Independientes alrededor de la Asociación de Artistas Plásticos Independientes, emulando el salón parisino de los «Rechazados». Este grupo recibió apoyo del Estado, a través del Ministerio de Educación, y presentó la primera edición de este evento en el MBA, en 1947. Este salón, que funcionó por catorce años consecutivos en el Museo, rechazaba las características organizativas del Salón Oficial y hacía énfasis en no otorgar premios y no tener jurado, por lo cual todas las obras eran aceptadas.

El descontento por las políticas académicas y las relativas a la promoción del arte también alcanzó a unos cuantos artistas venezolanos residenciados en París, que en 1950 formaron el grupo Los Disidentes: Aimée Battistini, Narciso Debourg, Perán Erminy, Carlos González Bogen, Luis Guevara Moreno, J. R. Guillent Pérez (estudiante de Filosofía), Dora Hersen, Mateo Manaure, Pascual Navarro, Rubén Núñez, Belén Núñez (bailarina) y Alejandro Otero. Luego, en Caracas se sumaron a esta iniciativa los pintores Miguel Arroyo, Armando Barrios, Genaro Moreno, Alirio Oramas, Régulo Pérez, Luis E. Chávez y Oswaldo Vigas, además de Bernardo Chataing (periodista), César Enríquez (cineasta) y Rafael Zapata (poeta). Durante su actuación, que duró alrededor de un año, publicaron la revista *Los Disidentes* (que alcanzó cinco números), donde explicaban sus orientaciones abiertas hacia el arte abstracto y cuestionaban la institucionalidad tradicional del campo del arte. Algunos de estos artículos eran reproducidos en la revista *Taller*, del Taller Libre de Arte, en Caracas. Estos artistas planteaban una ruptura total con la pintura desarrollada en el país, y sobre todo con el paisaje tradicional. Los comentarios de uno de ellos, Narciso Debourg, en el cuarto número de la revista *Los Disidentes*, así lo expresan:

El arte no-figurativo de hoy, al mismo tiempo que culminación de esa etapa individualista, se nos presenta como un nuevo período en el que el artista, despojándose de todo canon tradicional, y de la naturaleza como punto de partida, llega hasta comprender en ello los fundamentos de la propia existencia. Partiendo de lo inobjetivo, el artista contemporáneo tiene por tarea imponer un arte que lo señale intrínsecamente como creador de belleza, en reacción contra lo anecdótico y lo vano³².

Desde la creación del Círculo de Bellas Artes, esta es la primera vez que se plantea una revisión de la práctica artística orientada hacia los códigos visuales como posibilidades expresivas válidas en sí mismas, por medio de un estímulo a la abstracción. Es el impulso de la noción progresista que articula la idea de arte moderno, concebido como «vanguardia» y orientado hacia un cambio en la sociedad, por un acto de fe en el progreso social y cultural que, en el caso del arte, sostiene una posible evolución de las formas.

La actuación de este grupo va a ejercer presión, tanto por medio de escritos en diferentes revistas, incluidos manifiestos, como por la participación en salones y exposiciones diversas³³, para que desde mediados de los años 50 el arte abstracto fuese difundido y comenzara a formar parte del canon del «arte contemporáneo», no sin encontrar resistencias. En junio de 1950, a pocos meses de constituido Los Disidentes,

³² Narciso Debourg, en Carlos Silva, *Historia de la pintura en Venezuela...*, ob. cit., p. 115.

³³ Además del Taller Libre de Arte, en 1952, luego de regresar de Europa, Carlos González Bogen y Mateo Manaure abrieron la galería Cuatro Muros en El Silencio, destinada a exhibir arte abstracto.

aparece en *El Nacional* un artículo de José Francisco Sucre en el cual los acusa de estar a espaldas del país:

Los pintores que se agrupan bajo la tentadora denominación de “disidentes” se caracterizan por una fuga frente al mundo cultural de Venezuela... casi todos ellos forman filas dentro del abstraccionismo, y quizás de algún otro ismo de última moda³⁴.

En el campo de la producción artística se relacionaba la modernización con los avances tecnológicos; es así como la abstracción se fue privilegiando como «lo nuevo». Un hecho significativo en este sentido fue la construcción de la Ciudad Universitaria, diseñada por Carlos Raúl Villanueva e inaugurada en 1954. Este espacio fue asumido como una síntesis del arte moderno pues se invitó a reconocidos artistas internacionales, y a varios de los nacionales relacionados con Los Disidentes, a intervenir espacios y a crear obras en diferentes recintos del área³⁵. Mateo Manaure ha comentado esta experiencia:

Nosotros regresamos en plena dictadura de Pérez Jiménez y encontramos un gran aliado, el arquitecto Carlos Raúl Villanueva, quien se interesó por lo que traíamos y nos incorporó a su equipo [...] eso permitió trabajar intensamente en distintas

³⁴ «El caso de Los Disidentes», publicado en *El Nacional* (José Francisco Sucre en Bélgica Rodríguez, *La pintura abstracta en Venezuela*, Maraven, Caracas, 1980, p. 17).

³⁵ En la Ciudad Universitaria se encuentran obras de artistas internacionales como Jean Arp, Alexander Calder, André Bloc, Fernand Léger, Antoine Pevsner, Víctor Vasarely, Henri Laurens. Entre los venezolanos cabe mencionar a Harry Abend, Miguel Arroyo, Armando Barrios, Omar Carreño, Carlos González Bogen, Mateo Manaure, Francisco Narváez, Pascual Navarro, Alirio Oramas, Braulio Salazar, Jesús Soto, Oswaldo Vigas, entre otros.

actividades como diseño gráfico, en murales, en ideas que fueron pioneras de todo lo que después se desarrolló tanto en la decoración como en las áreas de artes plásticas y del diseño³⁶.

Probablemente dentro de este espíritu de renovación, como iniciativa privada se fundó en 1956 la Sala Mendoza³⁷, como espacio dedicado a apoyar a los jóvenes artistas venezolanos. Una de sus primeras actividades fue la Subasta de Arte, fundada en 1957, que ha sido una referencia en el campo del mercado artístico venezolano por cuanto ha estimulado la comercialización del arte «actual».

EL MUSEO SE MODERNIZA

El joven pintor Armando Barrios, quien había formado parte de Los Disidentes, asumió la dirección del MBA entre 1956 y 1958, un breve período que, sin embargo, representó una renovación significativa en el diseño de las políticas museísticas, y sobre todo experimentó un proceso de mayor profesionalización que también le imprimió al Museo un aire más renovador, orientado hacia las nuevas tendencias artísticas:

A pesar de haber exhibido con frecuencia en sus salas las exposiciones de Antiguos Maestros, de porcelana china y europea, e incluso de arte «moderno» europeo, hasta 1956 el MBA se había mantenido como una institución un tanto provinciana. Es preciso tener en cuenta que estas exposiciones

³⁶ Mateo Manauere en Carlos Silva, *Historia de la pintura en Venezuela...*, ob. cit., p. 130.

³⁷ La Sala Mendoza fue creada por iniciativa del empresario Eugenio Mendoza Goiticoa y su esposa, Luisa Rodríguez de Mendoza.

de arte antiguo respondían en primer lugar al deseo de fomentar el coleccionismo entre una élite de conocedores y privilegiados, que fueron los que mayores beneficios recabaron de tales muestras³⁸.

Barrios impulsó la publicación de un boletín titulado *Visual*³⁹, que registraba las actividades del Museo. Con relación al edificio, propuso una ampliación para contar con más salas expositivas (para atender las muestras permanentes de la Colección y las exposiciones temporales), un auditorio y una biblioteca. Este trabajo se inició en 1957, mientras acondicionaba los espacios expositivos con dispositivos más modernos (reemplazó el piso de madera por granito negro).

Como documento que sustenta los cambios propuestos por Barrios, se encuentra el Plan para la reforma del Museo, archivado en el MBA, que según Peruga es un «documento de moderna teoría museológica de importancia capital para la institución y el país»⁴⁰, porque representa la conversión del Museo en un centro cultural dinámico, que además de la exhibición permanente de la Colección aspira crear concursos bienales y trienales para estimular la producción y conocimiento del arte actual nacional, en constante diálogo con otros países. En este documento se propone la definición de tres colecciones: 1) venezolana, 2) latinoamericana y 3) universal, además de un plan educativo. Solicita autonomía presupuestaria para la compra de obras y plantea estrategias de coleccionismo de

³⁸ Iris Peruga, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 55.

³⁹ Llama la atención que su nombre introduce una ampliación del campo de las «artes plásticas» a lo «visual», lo cual va a permitir entender que dentro de este campo pueden ingresar prácticas más allá de la pintura y la escultura.

⁴⁰ Iris Peruga, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 59.

arte contemporáneo latinoamericano, por medio de relaciones con la Bienal de São Paulo (con la participación en premios de adquisición) y con la creación de comisiones que atiendan las subastas y las galerías internacionales.

También cabe destacar que Barrios creó la Sociedad de Amigos del MBA, una organización privada que se ocupó de apoyar las políticas institucionales relativas a la programación y al coleccionismo. Según Peruga, «habrá de convertirse de inmediato en la primera y más eficaz colaboradora de nuestra institución»⁴¹.

La Sociedad de Amigos del MBA, activa entre 1957 y 1975, comenzó su actividad con 180 integrantes —que luego aumentó a unos 189 aproximadamente—, divididos en miembros honorarios, protectores y adherentes (según la lista publicada en el catálogo *Colección de arte interamericano. Primera parte*, MBA, mayo de 1959), que representaban autoridades en el campo artístico e intelectual, así como figuras importantes en la vida social del país ligadas al «linaje» caraqueño, al mundo empresarial y al campo cultural⁴². Su labor

⁴¹ *Ibidem*, p. 56.

⁴² Por ejemplo, entre los miembros honorarios se encontraban personalidades como Alfredo Boulton (historiador, crítico de arte y fotógrafo), Catalina Pietri de Boulton (madre de Alfredo Boulton), Luis Roche (urbanista), Carlos Raúl Villanueva (arquitecto), Miguel Otero Silva (escritor y dueño del periódico *El Nacional*), Inocente Palacios (crítico de arte e historiador); entre los miembros protectores: Nicholas Acquavella (galerista), Hans Neumann (empresario), J.J. González Gorrondona (banquero), Marcel Roche (médico y científico), Margot Boulton de Bottome (dueña de la primera *boutique* internacional de Caracas, Cristian Dior, en los años 50), Elisa Elvira Zuloaga (artista), Carlos Guinand (arquitecto); entre los miembros adherentes: Pedro Ángel González (artista), Isaac Chocrón (dramaturgo), Oscar Machado Zuloaga (ingeniero y empresario), J. J. Mayz León (médico y crítico de arte), Alice P. de Gerstl (esposa del empresario Otto Gerstl), quien también se incluía en esta lista.

duró hasta 1975, cuando la junta directiva renunció en pleno debido al conflicto presupuestario que implicó la renuncia de Miguel Arroyo, tema que trataremos más adelante.

La Sociedad de Amigos se encargaba de adquirir obras de arte para la colección del MBA (a través de compras que posteriormente eran donadas), lo cual representaba una decisión «autorizada», sobre todo cuando se contaba con pocas posibilidades presupuestarias institucionales. Además de las donaciones directas de algunos de sus miembros, esta agrupación aportaba directamente para las actividades del Museo cuotas anuales diferenciadas de sus integrantes⁴³, y a la vez administraba los aportes realizados por otros entes privados ajenos a la Sociedad.

Esta organización también creó y organizó entre 1961 y 1967 la Bienal Armando Reverón, cuyo premio mayor fue financiado por Virgilio Corao, motivo por el cual llevó su nombre, y fue concebido como adquisición para el Museo. La convocatoria era por invitación: cinco artistas de tendencias afines participaban con cinco pinturas o tres esculturas inéditas. El premio se le otorgaba al conjunto y luego el director del MBA y la junta directiva de la Sociedad de Amigos escogían la pieza que ingresaría a la Colección. Los premiados en este evento fueron: Marcos Castillo (1961), Jesús Soto (1963),

⁴³ En 1957 a los miembros adherentes les correspondía una cuota anual de Bs. 100 (equivalente a US\$ 29,8), para los miembros protectores la cifra era de Bs. 400 (equivalente a US\$ 119,4) y para los miembros de honor la cuota debía ser superior a Bs. 1 000 (equivalente a US\$ 298,5). Estos cálculos se basan en la tasa cambiaria de 3,35, que en Venezuela se mantuvo constante entre 1940 y 1960. Cfr. Ernesto Peltzer, «Evaluación financiera y monetaria de la economía venezolana en 1958», *Revista BCV*, Suplemento, Vol. XVII, N° 2, julio-diciembre, Banco Central de Venezuela, Caracas, 2003, pp. 17-25. Disponible en la página web del Banco Central de Venezuela: <http://www.bcv.org.ve/Upload/Publicaciones/rbcvs022003.pdf>. Fecha de consulta: 8/3/2008.

Jacobo Borges (1965) y Víctor Valera (1967). En esta selección se aprecia la tendencia a favorecer algunas de las propuestas artísticas asociadas a la abstracción geométrica.

La Sociedad de Amigos actúa entonces en un campo «especializado» —aunque no necesariamente profesionalizado— que finalmente se comporta como una opinión autorizada. Los beneficios de sus integrantes se perciben en el reconocimiento público que concede el campo del arte como lugar de prestigio, como sucedía con los nombres de los premios mencionados. Peruga resume la labor de apoyo de esta agrupación:

Durante los diecinueve años de existencia de la Sociedad de Amigos, el patrimonio del MBA se enriqueció con aproximadamente trescientas cincuenta obras, entre ellas ciento setenta y seis dibujos y grabados de todas las épocas, adquiridos con los aportes conjuntos de la Sociedad y la Tabacalera Nacional. Cerca de cien pinturas, esculturas, dibujos y grabados de artistas venezolanos fueron donados gracias al Fondo Hans Neumann y señora⁴⁴.

La Sociedad de Amigos del MBA también patrocinó, entre 1957 y 1975, más de veinte exposiciones de artistas como Ruth Abrams, Eugène Atget, Emilio Boggio, Salvador Dalí, Víctor Chab, Edgar Negret, Camille Pissaro, Pablo Picasso, Rogelio Polesello, Fernando de Szyszlo y Antoni Tàpies. Pero estos artistas promovidos, aunque prestigiosos en ese momento, no representaban las prácticas más audaces y controversiales dentro del campo del arte actual de la época⁴⁵.

⁴⁴ Iris Peruga, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 106.

⁴⁵ En el arte internacional se perfilaban propuestas muy críticas, como por ejemplo las de Joseph Beuys, Louise Bourgeois, John Cage, Willen De Kooning, Marcel Duchamp, Eva Hesse, Jasper Johns, Nam June Paik, Yves

INICIO DE LA COLECCIÓN INTERAMERICANA:
 APERTURA HACIA LA CONTEMPORANEIDAD

Un mérito de Armando Barrios fue haber impulsado una colección de «arte interamericano» que incluía artistas contemporáneos de América Latina y de Estados Unidos. Este deseo se concretó en 1959, cuando la Sociedad de Amigos del MBA hizo entrega de 27 obras a la institución, en la exposición Colección de Arte Interamericano. Primera parte, que contó con una introducción de Marcel Roche:

[...] la Colección de arte interamericano que hoy se entrega a la nación representa el esfuerzo individual de apenas ciento ochenta miembros de la Sociedad de Amigos del Museo de Bellas Artes. Cuando se fundó esta sociedad, el 24 de enero de 1957, era evidente que con los escasos medios disponibles no iba a ser posible constituir la colección de pintura y escultura que una ciudad como Caracas merece. [...] El juicio estético que implica la decisión de comprar una obra de arte es infaliblemente individual. Por lo tanto, aunque se pueda disentir con el criterio que ha presidido la adquisición de las obras que hoy se presentan al público, los responsables de las decisiones aportadas han actuado con total sinceridad y consideran que, dentro de los límites económicos impuestos,

Klein, Roy Lichtenstein, Jackson Pollock, Man Ray, Nikki de Saint Phalle, Richard Serra, Nancy Spero, Jean Tinguely y Andy Warhol. Entre los latinoamericanos se puede mencionar a los argentinos Alberto Greco, Antonio Berni, Grupo Madí, Rómulo Macció; los brasileños Antonio Henrique Amaral, Hélio Oiticica y Lygia Clark; los chilenos José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonatti y Roser Brú; los mexicanos Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Gunther Gerzso, Alberto Gironella, Mathias Goeritz, María Izquierdo, Francisco Toledo, Remedios Varo; los cubanos Ángel Acosta León, Antonia Eiriz, Raúl Martínez, entre otros.

la colección es representativa del *arte contemporáneo* interamericano en sus mejores creadores⁴⁶.

Llama la atención que la mayor parte de las 27 obras donadas por este grupo son casi todas temporalmente «contemporáneas», pues están fechadas entre 1944 y 1958⁴⁷. En esa oportunidad ingresaron obras de la argentina Sarah Grilo; la boliviana Marina Núñez del Prado; los cubanos Cundo Bermúdez, Mario Carreño, Mariano, Raúl Milian, Amelia Peláez (fig. 75), Cándido Portinari y René Portocarrero; el chileno Roberto Matta; los ecuatorianos Camilo Egas y Manuel Rendón;



Fig. 75
Amelia Peláez (Yaguajay, Cuba, 1896-La Habana, 1968), *Composición*, 1954. Guache sobre cartulina, 102,2 x 76,7 cm. Col. Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas. Donación de la Sociedad de Amigos del Museo de Bellas Artes, 1959.

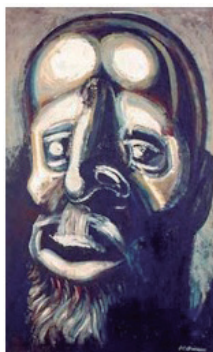


Fig. 76
José Clemente Orozco (Ciudad Guzmán, 1883-México D.F., 1949). *Español del siglo XVII*, 1947. Óleo sobre cartón piedra, 200,1 x 124 cm. Col. Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas. Donación de la Sociedad de Amigos del Museo de Bellas Artes, 1959.

⁴⁶ Marcel Roche, «La Colección de arte interamericano», *Colección de arte interamericano. Primera parte*, Museo de Bellas Artes (catálogo), Caracas, 1959, s/p [Cursivas mías, C.H.].

⁴⁷ Salvo la pintura del uruguayo Pedro Figari, titulada *Las vecinas*, fechada entre 1927-1932.

el español Jiménez Botey; los estadounidenses Harry Bertoia y Alexander Calder; el guatemalteco Carlos Mérida; los mexicanos José Luis Cuevas, José Clemente Orozco (fig. 76), Diego Rivera y Rufino Tamayo; el uruguayo Pedro Figari; y los venezolanos Francisco Narváez y Armando Reverón.

Esta acción le permitió al Museo introducir, en el texto de presentación de Marcel Roche, la noción de «arte contemporáneo» y de lo «interamericano» al dialogar con la producción continental del momento, aunque algunos de estos artistas ya eran consagrados, por lo cual sus obras representan momentos tardíos, como las piezas de Diego Rivera y José Clemente Orozco, activos desde principios del siglo XX.

La activación de la capacidad de riesgo valorativo que implica tomarle el pulso al momento, característico de la idea del arte moderno como «lo más reciente» o lo «nuevo», coleccionando obras que responden a prácticas artísticas emergentes y todavía no reconocidas por los mecanismos institucionales y de mercado, será continuada luego por la gestión de Miguel Arroyo.

Sin embargo, debe aclararse que el término «arte contemporáneo», usado aquí para identificar estas obras⁴⁸, expresa el deseo de ser «moderno», puesto que todavía no se identificaba lo «contemporáneo» con la abstracción, como procedimiento representacional que va a considerarse luego como el inicio del canon de esta nueva postura artística, según se irá viendo más adelante.

La Sociedad de Amigos también contribuyó a fortalecer el conocimiento del «arte contemporáneo» cuando invitó

⁴⁸ Por lo demás, son pocas las obras de este grupo que se identifican con las premisas de la abstracción. Como abstractos, se encuentran Alexander Calder, Harry Bertoia y Sarah Grilo.

a Damián Bayón y Jorge Romero Brest, críticos de arte de origen argentino, a dictar charlas sobre esta materia. A esta tarea se sumó que la Televisora Nacional le otorgó al MBA un espacio semanal para presentar programas sobre artes visuales. En general, se debe reconocer que gracias al apoyo de la Sociedad de Amigos el MBA cuenta con importantes representaciones de la pintura latinoamericana, como Roberto Matta, Amelia Peláez, Rufino Tamayo, José Clemente Orozco, Diego Rivera, que son completadas por los esfuerzos del propio museo con piezas de Wifredo Lam y Romulo Macció, entre otros.

UNA POLÉMICA: FIGURACIÓN *VERSUS* ABSTRACCIÓN

Según Peruga, durante la dirección de Armando Barrios el Museo se abrió a las nuevas tendencias que representaban algunos jóvenes venezolanos, como Luis Guevara Moreno, Régulo Pérez, Jacobo Borges, Omar Carreño, Jesús Soto; y también a algunos artistas latinoamericanos contemporáneos. También en este período se presentó por primera vez un artista «ingenuo» en la institución: la exposición de Bárbaro Rivas, organizada por el crítico de arte Francisco Da Antonio.

En esta etapa se favoreció la tendencia abstraccionista en general, ya sea relacionada con la geometrización (Carreño y Soto, por ejemplo) como con la disolución de las formas figurativas, que a su vez podían representar una crítica orientada hacia lo político (Guevara Moreno, Borges y Pérez, por ejemplo). Pero en la conformación del canon del arte contemporáneo terminó privilegiándose la abstracción geométrica, pues se asociaba a los procesos de modernización en lo urbanístico y lo tecnológico.

Pronto se visibilizó una confrontación entre dos maneras de abordar el arte, que ya tenía un tiempo de gestación en el escenario público. Alejandro Otero, defraudado porque el arte abstracto no fue premiado en el Salón Oficial de 1957, luego de varios años de ausencia explícita reclamó la parcialidad del jurado por haber premiado el figurativismo del escultor Eduardo Gregorio. Miguel Otero Silva respondió, manifestando su menosprecio a la tendencia abstraccionista, por considerarla una negación «al hombre y a la tierra»; y señaló:

Es explicable que en un país de cultura decadente o *faisandée*, agobiado por el escepticismo y la falta de fe en el hombre, se le otorgue el premio nacional de pintura a un cuadro abstracto. Pero nunca en estas naciones americanas que están levantando su destino con arcilla humana y que reclaman de sus artistas una obra que contribuya al logro cabal de ese destino⁴⁹.

Esta polémica, que fue publicada en *El Nacional* en quince entregas, entre el 20 de marzo y el 15 de abril de 1957, colocaba por un lado a Otero Silva, desde una postura política, abogando por un arte figurativo más «comprometido», mientras Alejandro Otero defendía las nuevas tendencias como una nueva concepción del mundo, más democrática y asociada a lo funcional.

Debido a las pugnas públicas entre figurativos y abstractos, el Salón Oficial de 1958 no pudo inaugurarse a tiempo,

⁴⁹ Miguel Otero Silva, «Sobre las declaraciones disidentes del pintor Alejandro Otero Rodríguez», *El Nacional*, Caracas, 20-3-1957, p. 12. Recopilado en Douglas Monroy, Luisa Pérez Gil (Comp.), *Alejandro Otero. Memoria crítica*, Monte Ávila Editores y Galería de Arte Nacional, Caracas, 1993 [1957], p. 145.

porque tuvo que cambiarse el jurado ya que los artistas lo reprobaron. El resultado favorable de la protesta de Alejandro Otero se hizo sentir cuando él ganó el Premio Nacional de Pintura y Víctor Valera se adjudicó el Premio Nacional de Escultura. Ambas obras, inscritas dentro de la llamada «abstracción geométrica», abren paso a las nuevas tendencias, que irán recibiendo reconocimientos durante los años venideros.

Esta disputa entre figuración y abstracción, concentrada en el aspecto estilístico, representaba un maniqueo enfrentamiento político entre lo «local» (considerado como lo figurativo, según las tradiciones del paisaje y del costumbrismo relativo al «realismo social») y lo «internacional» (considerado como la moda del abstraccionismo en los circuitos artísticos neoyorquinos y europeos), en momentos en que se recuperaba la confianza en la democracia y se revisaban —y disputaban— los signos de lo «nacional». Tal vez este sesgo político «formalista» impidió visibilizar el cuestionamiento al propio canon del arte moderno⁵⁰ que asomaban los desplazamientos de códigos de estas nuevas tendencias, en un proceso paradójico de consecutivas afirmaciones y negaciones que intentaba superar el propio desgaste de las premisas del arte moderno y afectaba tanto a la abstracción como a la figuración, la cual también expresaba una revisión de su campo representacional.

⁵⁰ El canon del arte moderno va afirmando la condición del arte como una tautología, ya que en el campo representacional requiere alejarse del gusto canónico del público burgués, con sus valores pomposos y gloriosos, para convertirse en un gesto progresivo que aspira a la unión entre lo cotidiano y la tecnología. El arte moderno enfatiza los propios códigos expresivos —línea, color, volumen, movimiento— como rechazo a los modelos establecidos, pero a la vez se va a convertir en cómplice del sistema valorativo del mercado, también burgués, que va a aprovechar este nuevo «aura».

José Antonio Navarrete, en el balance que realiza sobre este Salón Oficial de 1958, observa que en el propio montaje se separaron espacialmente los figurativos y los abstractos, creando así una atmósfera de posible contraposición. Según él, en ese momento la abstracción representaba una asepsia nacionalista para ciertos grupos dirigentes:

Aparentemente, la abstracción significaba el triunfo definitivo de la autonomía del discurso artístico por sobre los nacionalismos y la política concreta. Aparentemente, el arte quedaba desprovisto de toda huella localista al abordar los vericuetos insondables de la interioridad del ser (informalismo) mediante un *lenguaje expresivo* al investigar los elementos plásticos como un *lenguaje racional* (constructivismo), ambos bajo la advocación de la pureza del arte. Sin embargo, esas son solo conclusiones que pueden hacerse en la herencia de la historiografía formalista, con su menosprecio de los contextos particulares como significadores de la experiencia artística. En el caso de Venezuela, la abstracción constructivista y su afín el cinetismo se transformaron en un componente de la «identidad», al hacerse patrimonio de un amplio sector de peso en la sociedad, penetrar en la vida cotidiana y emblematicar —incluso internacionalmente— el arte profesional del país durante décadas⁵¹.

Navarrete describe el desplazamiento que experimenta el canon del arte moderno hacia el canon del arte contemporáneo, identificado con el abstraccionismo en general, para

⁵¹ José Antonio Navarrete, «Cuatro notas leves. XIX Salón Oficial Anual de Arte Venezolano: aproximaciones a su contexto artístico», *Arte en libertad. Salón 1958*, Museo Alejandro Otero, Caracas, 1998, p. 8.

privilegiar por varias décadas las tendencias más abstractas, sobre todo en lo concerniente a la modernización urbanística, que marcó con la atmósfera del cinetismo muchos espacios públicos. Desde fines de los años 50 Alejandro Otero comienza a realizar obras públicas. Jesús Soto y Carlos Cruz-Diez lo hacen desde mediados de los años 60. En pocos años, tanto en Caracas como en el interior del país se ve florecer el cinetismo en diferentes propuestas.

EL MUSEO LE TOMA EL PULSO A LA ACTUALIDAD:
LA GESTIÓN DE MIGUEL ARROYO

El MBA experimentó un acelerado proceso de modernización durante la gestión de Miguel Arroyo, quien dirigió la institución durante dieciocho años, desde 1959 a 1976. Este joven artista, y reconocido museógrafo para la época, se preocupó por acondicionar el inmueble y activar una serie de acciones asociadas con la programación y el coleccionismo.

Arroyo creó una línea editorial controlada por la institución, con el apoyo del diseñador Gerd Leufert. También convirtió el boletín *Visual* en una revista⁵² de crítica de arte (llegando a tener unas sesenta páginas con numerosas ilustraciones), donde escribían diferentes intelectuales de manera sistemática, como Alejandro Otero, Guillermo Meneses, Perán Erminy, Juan Calzadilla, Juan Liscano, Rafael Pineda y Manuel Quintana Castillo. Debido a su interés por las nuevas tendencias artísticas, abogó por la ampliación del edificio, la

⁵² Pero *Visual* tuvo corta vida, ya que en 1962 dejó de editarse por dificultades presupuestarias.

que se llevó a cabo durante los años 70⁵³; creó una cafetería y modernizó los dispositivos museográficos, llegando a convertirse en piezas de diseño.

Se puede coincidir con Peruga en que el MBA fue por veinte años el centro más importante para la comprensión del arte moderno o «contemporáneo» en sentido temporal o del arte «actual», desde mediados de los años 50 hasta mediados de los 70:

Puede afirmarse con toda justicia que, en el período 1959-1976, el MBA presentó por primera vez en Venezuela los más importantes desarrollos del arte internacional, dando a conocer al público, a veces en el mismo momento en que se estaba produciendo, la obra de muchos grandes artistas de nuestro siglo: Moore, Lipchitz, Nevelson, Hepworth, Chadwick, Pao-lozzi, Alberto Guzmán, Negret, entre los escultores; Tàpies, Polk Smith, De Szyszlo, Davie, Polesello, Pasmore, Le Parc, Armando Morales, Gorka, Motherwell, Steinberg, Adami, Matta, entre los pintores y dibujantes; también la obra de fotógrafos, grabadores y ceramistas de categoría⁵⁴.

Peruga aclara que, además de las muestras de arte venezolano tradicional, incluido el arte prehispánico, el Museo exhibía a los precursores del arte moderno, ofreciendo al público local la posibilidad de disfrutar piezas originales. El éxito de estas iniciativas se pudo medir de manera cuantitativa

⁵³ Llama la atención que desde la creación de su sede, en 1938, el MBA comienza a expandirse y sus directores reclaman constantemente nuevos espacios para talleres de restauración, oficinas, salas expositivas, depósitos, lo cual demuestra que el proyecto original no fue suficientemente estudiado por especialistas del área.

⁵⁴ Iris Peruga, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 84.

cuando en 1968 se presentó la muestra «De Cézanne a Miró», que fue visitada en 24 días por alrededor de 80.000 personas. Pero sobre todo, quienes salieron beneficiados fueron los jóvenes artistas venezolanos activos en ese momento:

Por cierto, son tal vez los artistas vivos quienes mayores oportunidades tienen durante el periodo 1959-1976, no solo porque, por primera vez, se les presentó la oportunidad de dejar oír sin restricción sus propuestas plásticas, sino también porque es precisamente entonces cuando el Museo manifiesta un interés genuino en promocionar sus obras más allá de nuestras fronteras. [...] En este período, junto al deseo de construir una visión global del arte venezolano, hay simultáneamente un serio intento de presentar muchos de los más importantes *logros del arte universal*⁵⁵.

En las palabras de Peruga se revela el deseo institucional de «avanzar» en la configuración de un archivo de la historia del arte «universal», es decir, se aspira a que la Colección sea representativa del canon occidental. Se asume al Museo como «reflejo» de la producción del arte en el mundo, pero teniendo en cuenta su visión eurocéntrica, de lo «mejor», sin que se produzca una autorreflexión sobre el origen del modelo a seguir, porque esta mirada evaluativa es una mirada occidentalizada.

En este período, según Peruga, se comienza a definir el perfil institucional, de manera explícita, hacia el estímulo de las propuestas más contemporáneas. En 1973, en un documento que definía las políticas expositivas, Arroyo planteaba que al contar en ese momento con mayor número de galerías en el país, el MBA debería organizar una retrospectiva de un artista

⁵⁵ *Ibidem*, p. 88 [Cursivas mías, C.H.].

venezolano al año y «cuando menos una exhibición que revele algún aspecto desconocido de la producción artística venezolana»⁵⁶. Esto refleja la conciencia sobre el rol del museo como ente configurador de sensibilidades y, a la vez, sobre el papel del mercado en la difusión de los artistas; y por ello, se trata de generar una diferenciación entre la labor museológica y la explícitamente comercial, representada por las galerías. Sin embargo, todavía no se produce el reconocimiento de la dialogicidad entre las valoraciones ejercidas por ambas instituciones: el juicio crítico museológico es aprovechado por las galerías como un *plus* para poder negociar en mejores condiciones la obra de arte.

En esta etapa, además de los exponentes mencionados por Peruga, se deben añadir las muestras del inglés Patrick Heron (1967), las de los argentinos Luis Felipe Noé (1968) y Ernesto Deira (1969); y la del búlgaro Christo (1975). Otra exhibición de interés en el MBA asociada con la difusión del arte contemporáneo en Venezuela, fue la presentación del New York Graphic Workshop, en 1969. Este grupo estaba conformado desde 1965 por tres latinoamericanos residentes en Nueva York: el uruguayo Luis Camnitzer, la argentina Liliana Porter y el venezolano José Guillermo Castillo. A partir de sus propias experiencias en las artes gráficas, estos artistas cuestionaban la circulación del grabado y el sistema del mercado de arte en general. Cada uno experimentaba con variantes técnicas derivadas de las artes gráficas para adentrarse en una reflexión conceptual. Retrospectivamente, Camnitzer ha acotado esta experiencia:

En 1968 (antes de leer *Cien años de soledad*) decidí hacer un *living-comedor* solamente utilizando palabras. La instalación

⁵⁶ *Ibid.*, p. 95.

fue hecha al año siguiente en el Museo de Caracas y funcionó muy bien. Tanto la alfombra como la mesa había sido descrita en el suelo, y el público pisó la primera y caminó alrededor de la segunda. Descubrí que la lógica llevada al extremo de lo posible conduce a algo parecido a la magia. Habitar un plano arquitectónico resultó algo mucho más conmovedor que habitar una arquitectura. El ambiente de Caracas se transformó en una recreación de la masacre de Puerto Montt⁵⁷.

La importancia de esta exposición del New York Graphic Workshop radica en que fue tal vez la primera vez que en Caracas se asistía a propuestas conceptuales donde el texto y el plano ejercían una función visual de fuerte contenido simbólico en el espacio. Lourdes Blanco describe brevemente las obras de estos tres artistas:

Aunque los textos escritos por Camnitzer para el catálogo ahora resuenen como el decálogo para un artista de nuevo cuño, el aspecto más importante era la exposición. Utilizando cientos de fotocopias de un papel arrugado, Porter había empapelado una sala de Bellas Artes, recubriendo hasta un objeto abandonado después de algún Salón Oficial, un busto bastante tradicional y su base; mientras que Camnitzer ponía a flotar en el estanque del Museo, cartelitos portando los nombres de las cosas: ola, agua, horizonte, etc.; y José Guillermo Castillo, mediante la presencia de su línea blanca tridimensional, se abstenía de poéticas para ofrecer una afrenta directa al concepto tradicional del grabado al tiempo que demostraba que el estampado constituía un concepto en sí mismo⁵⁸.

⁵⁷ Luis Camnitzer, «Cronología», *Luis Camnitzer: Retrospective Exhibition 1966-1990*, Lehman Collage Art Gallery, Nueva York, 1991, pp. 53-54.

⁵⁸ Lourdes Blanco, «Recordando sin iras», *Poliéster*, Vol. 4, N° 14, México,

Es probable que esta muestra haya sido realizada por iniciativa de Leufert, quien en 1968 había asumido el cargo de Curador de Dibujo, Artes Gráficas y Diseño Gráfico⁵⁹. Paralelamente a sus labores como diseñador gráfico, Leufert tenía la responsabilidad del estudio y conservación de las obras sobre papel, así como la organización de exposiciones temáticas del área.

Llama la atención que en la documentación histórica del MBA⁶⁰ no se menciona esta exposición. Incluso, cuando María Elena Ramos invitó a Luis Camnitzer, en 1995, a participar en la exposición «Intervenciones en el espacio», el artista recreó la pieza que presentó en 1969 (figs. 77 y 78), en la antigua sede del MBA, pero la exposición original no apareció reseñada críticamente en el catálogo respectivo. Es decir, desde la propia perspectiva museológica esta muestra no tuvo mayor alcance interpretativo.

1996, pp. 12-13.

⁵⁹ En 1968 también se proyecta la creación de un Gabinete de Dibujo y Estampas que se concretará en los años 90, durante la gestión de María Elena Ramos. Al renunciar Leufert en 1974, se separa el Departamento de Diseño Gráfico, quedando encargado Álvaro Sotillo, quien había sido asistente de Leufert. El Departamento de Dibujos y Estampas queda a cargo de Prisca Moleiro (Iris Peruga, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 86).

⁶⁰ Esta exposición no aparece mencionada en el libro escrito por Iris Peruga y José María Salvador en 1988: *Museo de Bellas Artes de Caracas. Cincuentenario. Una historia*; y tampoco en el libro escrito por Corina Michelena y José Luis Blondet en 1999: *Museo de Bellas Artes. Obra reciente. 1989-1998*.



Fig. 77
Luis Camnitzer (Lübeck, Alemania, 1937), *Olas*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1969. Instalación formada por 12 tablillas de madera sobre las cuales está grabada la palabra «ola». Archivo Fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA.



Fig. 78
Luis Camnitzer, *Olas*, 1969 (reconstrucción 1995). Instalación con doce tablillas de madera plastificada. Col. Fundación Museos Nacionales-MBA.

La configuración del canon del arte contemporáneo le debe mucho a la proyección internacional de los artistas venezolanos impulsada desde fines de los años 50, como parte de las nuevas políticas en materia cultural que derivaban del entusiasmo representado por la restitución de la democracia, con la ascensión de Rómulo Betancourt a la presidencia en 1959. Uno de los hechos más relevantes es la creación —decretada por ley el 12 de abril de 1960— del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (Inciba) como ente autónomo adscrito al Ministerio de Educación, cuyo objetivo era unificar y coordinar la acción estatal en materia de políticas culturales⁶¹. Según Yolanda Segnini:

⁶¹ La creación del Inciba fue promovida por el senador Miguel Otero Silva, además de Luis Beltrán Prieto Figueroa, Mauro Páez Pumar, José Luis Salcedo Bastardo, Arturo Uslar Pietri y José Manuel Siso Martínez;

El desarrollo en todos los órdenes que para el momento ha alcanzado el país, signado por el millonario ingreso petrolero que refuerza la «cultura del petróleo», impone, de igual forma, la creación de un organismo que se encargue de manera exclusiva del quehacer cultural del Estado⁶².

En esta fase del MBA, el canon del arte contemporáneo comienza a establecerse con la selección de los artistas abstractos en las exposiciones individuales y en los envíos a las bienales internacionales.

A fines de los años 50 Venezuela comenzó a participar en la Bienal de São Paulo, y con Arroyo también se incorporó la participación a la Bienal de Venecia, la Bienal de Jóvenes Artistas de París, la Bienal Americana de Arte, en Córdoba, Argentina; y la Bienal Americana de Grabado, en Chile. La Junta de Conservación y Fomento, constituida por personalidades a veces también asociadas a la Sociedad de Amigos, seleccionaba los artistas que iban a representar el país.

Para la VII Bienal de São Paulo (1963) fueron seleccionados Héctor Poleo, Alejandro Otero, Mercedes Pardo, Carlos Cruz-Diez, Jacobo Borges, y especialmente Jesús Soto, representado por un grupo significativo de sus obras. Soto ganó el Premio Wolf. Este artista fue privilegiado en estos años: fue seleccionado para la XXXII Bienal de Venecia (1964), donde ganó el Premio David Bright; formó parte de la selección

reconocidas figuras intelectuales y políticas de la época. Además de incorporar como parte de su estructura a los diferentes organismos culturales existentes en la época, como el Museo de Bellas Artes y el Museo de Ciencias, entre sus atribuciones contaba con la potestad de adquirir bienes culturales como patrimonio propio.

⁶² Yolanda Segnini, *Historia de la cultura en Venezuela*, Alfadil Ediciones, Caracas, 1995, p. 69.

para la II Bienal Americana de Arte (Córdoba, Argentina, en 1964), donde ganó el Gran Premio y el Premio de la Ciudad de Córdoba; también recibió el I Premio en el Salón Interamericano de Pintura (Cali, 1965); y el III Premio Festival Internacional de la Pintura (Cagnes-sur-Mer, 1969).

Aunque el Inciba, activo desde 1964, se ocupaba de estas tareas⁶³, el MBA todavía tuvo a su cargo la organización de varias participaciones, como el envío a la Bienal Americana de Arte, en Córdoba. Para la edición de 1965 se seleccionaron ocho artistas, entre los cuales se encontraba Carlos Cruz-Diez, quien ganó el Premio Aseguradores Industriales S.A. Este artista también fue privilegiado en esa época, pues en pocos años recibió varios reconocimientos, como el Premio Internacional de Pintura en la IX Bienal de São Paulo (1967) y el II Premio en el Festival Internacional de la Pintura (Cagnes-sur-Mer, 1969).

La proyección de los artistas nacionales en el exterior, que también se llevó a cabo con el apoyo privado⁶⁴, comenzó a sentirse desde comienzos de los años 60 con la organización de algunas exposiciones de artistas nacionales en el exterior. En la II Anual de Barranquilla participaron Humberto Jaimes Sánchez, Alejandro Otero, Mercedes Pardo y Jesús Soto (1960). Se organizó una exposición para el Dallas Museum of Fine Arts, en Dallas, Texas; y otra para la Casa de las Américas, en La Habana (ambas en 1960). Con el apoyo de la Fundación

⁶³ Según Massiani, «la creación de este instituto implica un importante paso tanto en el fomento, la difusión, el estímulo y la preservación de bienes culturales como en la centralización de la actividad cultural del Estado y la dinamización de las relaciones sectoriales con el interior y el exterior del país» (Felipe A. Massiani, *La política cultural en Venezuela*, Unesco, Caracas, 1977, p. 35).

⁶⁴ Además de la Fundación Neumann, se contaba con el apoyo de Esso Colombiana, Editorial Antares y Creole Petroleum Corporation.

Neumann se presentó la muestra «Venezolanische Malerei von Heute» (Pintores venezolanos de hoy), que fue exhibida en varias ciudades alemanas (1965). Se enviaron obras de Soto y Reverón para formar parte de la Exposición de obras maestras del arte mundial, presentada en el Museo de Arte Moderno de México (1968). Entre los nombres recurrentes en la década de los 60 se encuentran: Jesús Soto, Mercedes Pardo y Carlos Cruz-Diez. En general, es posible apreciar que en la selección de los artistas se privilegiaba la tendencia abstraccionista, aunque alternando dentro de ella a los geométricos y los informalistas, o abstractos «líricos».

El MBA también organizaba exposiciones internacionales de las llamadas «artes menores», como la cerámica y la orfebrería, que no encontraban apoyo del Inciba, y entre 1962 y 1975 se organizaron dieciséis envíos al exterior⁶⁵.

Luego de varias décadas, en el canon del arte contemporáneo fueron ingresando los artistas más representativos de la tendencia abstracta vinculada al cinetismo: Alejandro Otero, Jesús Soto y Carlos Cruz-Diez. Esto se confirmó en 1994, en la exposición presentada en la Galería de Arte Nacional: «Otero, Soto, Cruz-Diez. Tres maestros del abstraccionismo en Venezuela y su proyección internacional», que estuvo acompañada de un extenso catálogo con textos de reconocidos críticos de arte de la época. Entre ellos, Ariel Jiménez hizo un balance del trabajo de estos tres artistas:

[...] justamente por esta «universalidad» querida, conscientemente buscada por ellos, son obras que adquieren aquí, para nosotros, un significado adicional. No creo, como ellos parecen pensarlo, que esa carga suplementaria de sentido se

⁶⁵ Iris Peruga, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 104.

oponga o invalide su «universalidad», como tampoco comparto la idea de que en ella resida una «falta de autenticidad» que las hace «importadas» o «impuestas» desde un utópico afuera. Creo, por el contrario, que por esa misma «universalidad», la obra de estos artistas expresa uno de nuestros más profundos deseos colectivos y que por eso mismo son unas de nuestras más auténticas manifestaciones artísticas e incluso, nuestra primera verdadera expresión artística⁶⁶.

Se podría señalar que en los años 70 se consolidó el arte moderno, y que se establecieron las bases del canon del arte contemporáneo, a partir del desarrollo de la orientación cinética que representaban estos tres artistas. El cinetismo, sustentado en representar el movimiento físico y perceptual en la obra de arte y promover la participación activa del espectador —sobre todo en los *Penetrables* de Soto—, fue asumido como una renovación de los códigos artísticos hacia lo social. La asimilación de esta tendencia permitió la aceptación paulatina de las nuevas propuestas artísticas más críticas de la tradición moderna, asociadas al minimalismo⁶⁷ y a las ambientaciones sensoriales, que se desarrollaban sobre todo en el ámbito privado.

Uno de los primeros hechos significativos en este proceso de canonización fue la beca Guggenheim que ganó Otero, en 1971, para continuar sus investigaciones plásticas en el Instituto Tecnológico de Massachussets, y su exposición retrospectiva organizada por la Universidad de Texas, en Austin, en 1975.

⁶⁶ Ariel Jiménez, «A la altura de los tiempos», *Otero, Soto, Cruz-Diez. Tres maestros del abstraccionismo en Venezuela y su proyección internacional*, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1994, p. 21.

⁶⁷ Como minimalismo se ha designado a una tendencia abstracta, emergente en los años 60, sobre todo en Estados Unidos, y que se preocupó especialmente por trabajar problemas de percepción visual.

Ese mismo año Soto también presentó una exposición retrospectiva en el Museum Solomon R. Guggenheim de Nueva York, con una amplia cobertura en prensa, lo cual le confirió un carácter consagratorio que se hizo sentir en Venezuela: «Como era de esperarse, la prensa venezolana sobre todo aclama triunfalmente a Soto y habla de consagración. La revista *Resumen* le dedica un *dossier* importante, con textos de Rafael Pineda, Clara Diament de Sujo y Sofía Imber»⁶⁸.

A esto se suma que desde fines de los años 50, Otero, Soto y Cruz-Diez realizaron numerosas obras de arte público, como se comentó anteriormente, lo cual asoció el cinetismo con la modernización urbanística.

Para mediados de los años 70 Otero ha realizado la decoración artística de la Unidad Residencial El Paraíso, diseñada por Carlos Raúl Villanueva (1952-1954); *Mástil reflejante*, Estación de gasolina de Las Mercedes (1954); Plafón para el Teatro del Este, Caracas (1956); *Escultura policromada*, Edificio Easo, Chacaíto, Caracas (1957); Escuela de Farmacia en la Ciudad Universitaria, Caracas (1959); *Policromía, Vertical vibrante, oro y plata, Rotor, Noria hidrocromática, Estructura sonovibrátil, Integral vibrante y Torre acuática*, para la Zona Feérica de El Conde, con motivo del Homenaje a Caracas en el Cuatricentenario de su Fundación, Caracas (1968); *Vertical vibrante*, entrada de Maracay, estado Aragua (1968); *Espejo solar*, Universidad Simón Bolívar (1973).

Soto, hasta mediados de los años 70 ha llevado a cabo las siguientes obras públicas: *Progresión, Muro vibrante y Volumen cinético*, Torre Capriles, Caracas (1969); *Vibración amarilla*,

⁶⁸ Arnauld Pierre, «Cronología», *Soto a gran escala*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Caracas, 2003, p. 68.

Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas (IVIC), Caracas (1971); *Escritura*, Banco Central de Venezuela (1973).

Tal vez fue Cruz-Diez quien realizó más obras cívicas en este período: *Transcromía*, Torre Phelps, Caracas (1967); *Fisicromía*, mural para la plaza del IVIC, Caracas (1971); *Cromointerferencia mural*, Torre La Previsora, Caracas (1973); *Fisicromía*, Banco Central de Venezuela, Caracas (1973); *Transcromía aleatoria*, Ministerio de Relaciones Exteriores, Caracas (1973); *Ambientación cromática*, Aeropuerto Internacional Simón Bolívar, Maiquetía, estado Vargas (1974); *Cilindros de inducción cromática*, para Silos de Trigo, Puerto de La Guaira, estado Vargas (1974); *Ambientación cromática, hall* del edificio ABA, Caracas (1974); *Ambientación cromática*, Sala de máquinas de la Central Hidroeléctrica Raúl Leoni, Guri, estado Bolívar (1975-1986).

Para mediados de los años 70, cuando se fundaron la Galería de Arte Nacional y el Museo de Arte Contemporáneo, estos tres artistas ya han sido consagrados ampliamente.

AÑOS 70: EL ARTE EMERGENTE CUESTIONA LA TRADICIÓN

En los años 70 se crearon las condiciones institucionales para la emergencia y reconocimiento del arte contemporáneo en Venezuela, como una postura crítica hacia la modernidad. Aunque se contaba con antecedentes importantes, como la actuación de El Techo de la Ballena⁶⁹, fue en esta década cuando

⁶⁹ El Techo de la Ballena se fundó en 1961 bajo la dirección de Carlos Contramaestre (artista y escritor) y Gonzalo Castellanos (arquitecto), a quienes se sumaron los artistas Juan Calzadilla, Caupolicán Ovalles, Edmundo Aray, Francisco Pérez Perdomo, Efraín Hurtado, Dámaso

se amplió el radio de acción de las nuevas propuestas, sobre todo por la iniciativa privada. Se observa la emergencia de una tendencia artística contradiscursiva, en principio al margen de la institucionalidad más tradicional, a modo de experiencia colectiva que circulaba entre grupos de amigos, como los trabajos realizados entre Claudio Perna y Eugenio Espinoza con «la cosa» (una tela cuadrículada), en el estado Falcón⁷⁰, o las acciones públicas de Diego Barboza, como la *Caja del cachicamo*, en 1974 (fig. 79), en el Parque del Este⁷¹, que formaba parte del proyecto del artista titulado «Arte como gente / gente como arte».



Fig. 79
Diego Barboza (Maracaibo, 1945-Caracas, 2003), *La caja del cachicamo*, Parque del Este, 1974-1981. Impresión fotográfica intervenida con creyón y óleo sobre caja de masonite y espejo, 157 x 106,2 cm
Col. Fundación Museos Nacionales-MAC

Ogaz, Salvador Garmendia, Adriano González León, J. M. Cruxent, Fernando Irazábal, Daniel González, Gabriel Morera, Alberto Brandt, Perán Erminy, Ángel Luque y Antonio Moya, entre otros. Este grupo, que estuvo activo alrededor de un año, impulsó una serie de denuncias políticas por medio de manifiestos, publicaciones y exposiciones, como «Homenaje a la necrofilia», de Carlos Contramaestre, en 1962, que se convirtió en un escándalo en la época, pues exhibió carne de res con la finalidad de que se descompusiera en el proceso expositivo.

⁷⁰ Perna y Espinoza hicieron diversos registros de la intervención espacial de la cuadrícula en los Médanos de Coro, como una ironía de los recursos visuales de la abstracción geométrica.

⁷¹ Esta acción solicitaba la participación del público, que debía cubrirse con una tela que salía de una caja roja, simulando especialmente la forma serpentina del cachicamo.

Debido a la dificultad de describir estas propuestas como «contemporáneas» —por la distancia que representaban con relación a las prácticas modernas que entonces recibían esta denominación— se comenzó a emplear el término «experimental», que luego, desde principios de los años 80, se reemplaza por la categoría «no convencional»⁷². También en esta época es común que se identifiquen las nuevas propuestas de manera generacional, como «jóvenes», para distinguirlas de los trabajos de los artistas consagrados, que todavía se reconocían como «contemporáneos».

Aunque en 1969 se cerró el Salón Oficial⁷³, se crearon nuevos eventos para estimular el arte emergente. Por ejemplo, en 1970 se creó el Salón Avellán, por iniciativa del señor Ernesto Avellán, para estimular a los artistas menores de 31 años, que se mantuvo activo en la Sala Mendoza hasta 1974⁷⁴. También en 1970 el Inciba creó el Salón de Jóvenes Artistas⁷⁵.

Paralelamente se abrieron nuevos espacios expositivos. En 1969 se fundó la Galería Viva México (activa hasta 1992), bajo la dirección de Jorge Godoy⁷⁶ (fig. 80). En 1970 abrió la

⁷² En 1980 Pedro Terán diseña el Programa Arte No Convencional para Fundarte y en 1981, el Salón Arturo Michelena del Ateneo de Valencia crea la sección Arte no convencional.

⁷³ Como estímulo a los artistas ya consagrados, con larga trayectoria, a principios de los años 70 se creó el Premio Nacional de Artes Plásticas.

⁷⁴ La IV y última edición del Salón Avellán se presentó en el MACC, en 1979.

⁷⁵ Este salón se realizó en diferentes lugares, hasta que en 1981 se convirtió en el Salón Nacional de Jóvenes Artistas, con sede en el MACC, aunque fue su última edición.

⁷⁶ Godoy, dramaturgo mexicano residiendo en Caracas, promovía el arte actual, pero sobre todo el arte político latinoamericano asociado al dibujo, las artes gráficas y las nuevas propuestas. En 1977, también bajo su dirección, se fundó la Galería de Arte de la Casa, que apoyaba el arte emergente. Luego de un año de actividad, este espacio se convirtió en

galería Estudio Actual, bajo la dirección de Clara Diamant de Sujo, también orientada a promover el arte contemporáneo. A esto se suma que la Librería Cruz del Sur⁷⁷ eventualmente exhibió la obra de varios artistas contemporáneos, y que la Sala Mendoza y el Ateneo de Caracas promovían la difusión de las nuevas tendencias.



Fig. 80

Sol Musset y Ali Primera durante la inauguración de la muestra de Rainer Hachfeld, Galería Viva México, Caracas, 1971.

Archivo fotográfico Aura Rivas.

En 1971, en el Ateneo de Caracas se presentó la exposición participativa «El autobús», de Sigfredo Chacón, Ibrahim Nebreda y William Stone. En 1972, en la Sala Mendoza se presentó la muestra «Las sensaciones perdidas del hombre»⁷⁸,

la galería La Trinchera. Una de las primeras exposiciones fue «Sillas y mariposas», de Antonieta Sosa, que combinaba objetos tridimensionales y danza.

⁷⁷ La Librería Cruz del Sur fue fundada en 1944 y funcionó hasta 1989 como un espacio para debatir diferentes corrientes del pensamiento y del arte. Por ejemplo, Claudio Perna presentó allí su muestra «Arte en vidriera», en 1976, que incluía la pieza *Brutalmente asesinado*, el registro de su cuerpo tendido en el piso, como una crítica a la violencia política de la época. Esta iniciativa estuvo acompañada de la revista *Cruz del Sur*, activa entre 1952 y 1960.

⁷⁸ De allí derivó el proyecto ambiental «De piel a piel», presentado en la Bienal de São Paulo de ese año. Participaron William Stone, Margot Römer, Ana María Mazzei, María Zabala, Rolando Borrego y Germán Socorro. En esa

basada en la idea de estimular una relación más sensorial entre la obra de arte y el espectador. Ese mismo año, Rolando Dorrego, Ana María Mazzei, Margot Römer, Nicolás Sidorkovs, Germán Socorro, William Stone y María Zabala participaron en la exposición «Para contribuir a la confusión general», en el Ateneo de Caracas.

En 1973, en la Sala Mendoza se inició el proyecto expositivo «Once tipos», orientado a apoyar el arte contemporáneo por medio de la exhibición de once artistas, el cual estuvo activo hasta 1981⁷⁹ y agrupó a los jóvenes más innovadores de ese momento.

Paralelamente, a mediados de los 70 comenzaron a exhibir en el MBA algunos jóvenes artistas que van a conformar posteriormente el canon del arte contemporáneo. En 1972 el MBA presentó la primera exposición individual de Eugenio Espinoza, titulada «20 obras recientes» (fig. 81), constituida por una serie de piezas «blandas», elaboradas en telas cortadas, estiradas

oportunidad se crearon dispositivos participativos, como un túnel acolchado por el cual se debería recorrer y llegar a un supuesto desierto con arena y grava, que representaba la geografía árida de Venezuela.

⁷⁹ Este proyecto contó con seis ediciones: 1973, 1975, 1976, 1977, 1979 y 1981. Las tres primeras durante la gestión de Lourdes Blanco y las tres siguientes bajo la dirección de Margot Römer. Los artistas que exhibieron durante la trayectoria fueron: Diego Barboza, Milton Becerra, Nadia Benatar, Beatriz Blanco, Valerie Brathwaite, Corina Briceño, José Campos Biscardi, Rolando Dorrego, Eugenio Espinoza, Lamis Feldman, Ana Luisa Figueredo, Héctor Fuenmayor, Mercedes Elena González, Alexis Gorodine, Víctor Lucena, Emerio Darío Lunar, Sonia Márquez, Rafael Martínez, Ana María Mazzei, Manuel Mérida, Roberto Obregón, Aglays Oliveros, Julio Pacheco Rivas, Anita Pantin, Freddy Pereira, Mari Carmen Pérez, Claudio Perna, Adrián Pujol, Pancho Quilici, José Antonio Quintero, Jorge Raventós, William Stone, Pedro Terán, Lilia Valbuena, José Valdemar Romero, Miguel von Dangel, Alfred Wenemoser, María Zabala y Wladimir Zabaleta.

o dobladas, con pintura acrovínlica, que trabajaban la retícula en diferentes formas espaciales, apuntando a la desmaterialización de la obra de arte. Esta muestra es representativa del apoyo que se le ofrece a algunos jóvenes, si se considera que Espinoza apenas contaba 21 años de edad⁸⁰.



Fig. 81

Eugenio Espinoza (San Juan de los Morros, edo. Guárico),
Vista de la exposición 20 obras recientes, MBA, 1972.
 Archivo fotográfico Sala Mendoza, Caracas.

En 1975 se presentó en el MBA la segunda exposición individual de Claudio Perna, titulada «Autocopias»⁸¹, que resultaba innovadora para la época pues las obras estaban constituidas por fotocopias, a veces reiterativas sobre un mismo objeto. Lourdes Blanco⁸², quien elaboró el texto de presentación, expresa asombro al constatar que Perna, con 36 años de

⁸⁰ También en 1972, este artista exhibió en el Ateneo de Caracas la muestra «Impenetrables», dentro de este mismo concepto revisionista de la abstracción geométrica, y en diálogo crítico con los *Penetrables* de Soto realizados a fines de los años 60.

⁸¹ Tampoco esta muestra fue reseñada por Peruga en el balance del Cincuentenario.

⁸² Lourdes Blanco dirigía la Sala Mendoza en esa época y apoyaba las propuestas más innovadoras.

edad, apenas ha exhibido públicamente sus trabajos⁸³, a pesar de su profusa y diversa producción en pintura, fotografía y cine super 8. Blanco también relata que en 1965 Perna fue rechazado en el Salón Oficial, lo cual permite comprender que su trabajo, crítico de los procedimientos representacionales del arte moderno, no era comprendido por la institucionalidad oficial del arte. Blanco interpreta el proceso creativo de Perna, y destaca entonces la condición efímera de sus procedimientos y la ruptura con la representación trascendente y única:

La fotocopia es el procedimiento contemporáneo más trivial del cual se dispone para reproducir una imagen al instante. [...] Cuán satisfactorio podía ser disponer de un procedimiento en el cual se era, a la vez, actor, director y camarógrafo de su propia fantasía, como cuando nos enfrentamos solos al espejo. El medio mismo, entonces, generaba y condicionaba los elementos expresivos. Objetos, imágenes, frutos y flores aparecen casi a escala natural. [] Podía permitirse, al mismo tiempo, hacer un recorrido por algunos de sus asuntos preferidos: la historia de la fotografía, la naturaleza, la documentación banal, el humor visual: la fotocopia de una fotocopia de una fotografía colocada al lado de su «original». Duplicados que fungen de originales y originales transformados en duplicados. Es curioso y excitante que un procedimiento trivial sea capaz de revelarnos una riqueza de detalles que olvidamos existen en la realidad. Las arrugas de la piel, de los paños y papeles se transforman, por virtud de una atmósfera a la vez precisa y vaporosa, en elementos vulnerables y sensuales, imágenes desnudas, fulgurantes. Cuando

⁸³ Perna había presentado su primera exposición individual, titulada «Fotografías polaroid, etc.» ese mismo año en la Galería Banap.

se tiene la oportunidad de verlas todas, o casi todas, se entiende que las fotocopias fueron hechas por conjuntos y series a partir de muy pocas imágenes. Responden quizás al deseo de querer captar no algunas sino *todas* las diferencias o alteraciones que integran una misma imagen, un solo significante⁸⁴.

En 1975 se presentó la exposición «Nueve dibujantes venezolanos», la cual incluía trabajos de Diego Barboza, Diana Roche, Eugenio Espinoza, Sonia Márquez, Roberto Obregón, Alirio Palacios, Claudio Perna, Jorge Pizzani y José Antonio Quintero. Para entonces, la argentina Marta Traba ejercía la crítica del arte actual venezolano en el *Papel Literario* de *El Nacional*, y allí hizo una reseña de esta muestra. Llama la atención que solamente alabó los trabajos de Diana Roche y Sonia Márquez. A pesar de sus esfuerzos por comprender los nuevos planteamientos, no contaba con el bagaje crítico para su comprensión y terminaba asociando el arte conceptual con una «moda», como al comentar, por ejemplo, el trabajo de Eugenio Espinoza:

debo reconocer otra vez mi insensibilidad ante los borrones de Eugenio Espinoza, y mis dudas ante sus trabajos en colaboración con Claudio Perna, en quien siempre admiro una especial gracia y habilidad de movimientos para circular por los tediosos caminos del arte conceptual y *cía*.⁸⁵

Esta actitud de rechazo de Traba hacia las propuestas más conceptuales se relacionaba con el debate figuración/abstracción, en la medida en que se asociaba al conceptualismo con

⁸⁴ Lourdes Blanco, «Claudio Perna. Fotocopias», *Autocopias*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1975, s/p.

⁸⁵ Marta Traba, «Solo asteriscos», *Papel Literario* de *El Nacional*, Caracas: 28-12-1975, s/p.

la experiencia formalista de la abstracción geométrica, como si estas nuevas prácticas estuvieran extendiendo en el tiempo esa posible despolitización, y se las tildaba de «moda». Es posible que esta incompreensión haya estimulado la receptividad tardía que tuvieron estas propuestas en las instituciones museísticas.

La apertura hacia el arte contemporáneo continuó en esta década con la presentación en el MBA de la individual de Pedro Terán titulada «Blancas paredes», en 1976 (fig. 82), que incluyó su primera acción corporal realizada en Venezuela⁸⁶, denominada *Bienvenidos*, en la que enfatizaba la crítica al espacio institucional «aséptico» del museo y, en general, al sistema moderno del arte. En 1995, en ocasión de su muestra retrospectiva, se describió este trabajo en estos términos:

El blanco como color y concepto se impone en 1976, cuando presenta su exposición «Blancas paredes», en el Museo de Bellas Artes, que concentra sus reflexiones sobre el arte. «Blancas paredes» son las paredes del museo, cuadrículadas doblemente, mostrando un espacio contenido en otro espacio y que puede pensarse como un significado dentro de otro significado mayor: la obra de arte en el museo. [...] Ejercicio de reflexión sobre el espacio museológico, con el cual deja al descubierto la vinculación entre la obra de arte y el museo, como medio de divulgación que determina la relación entre arte y público. El carácter consagratorio del museo determina la artísticidad de un objeto y su consecutiva comprensión. El artista se incluye como obra de arte, se mimetiza con el blanco de las paredes y se evidencia dependiente de ellas por la conexión con las hipodérmicas en *Bienvenidos*, acto que irónicamente no tiene nada que ver con un buen recibimiento,

⁸⁶ Pedro Terán vivió en Londres entre 1967 y 1975.

y por el contrario, produce más bien desconcierto debido a la actitud de ensimismamiento que se manifiesta. Terán ha contado que en esa oportunidad algunas personas lloraban o le escribían poemas. Las reacciones eran diversas. Por ejemplo, Claudio Perna en un acto solidario, le quitó una de las hipodérmicas y se la puso a sí mismo. Guevara en su reseña en prensa establece que la propuesta de Terán se ubica en una condición conceptual, por cuanto utiliza la pared como soporte y medio a la vez que el artista se considera parte esencial de la obra. A esto podría agregarse un tercer factor: la integración del público como parte indispensable del proceso interpretativo de la obra. Estos tres elementos dejan en evidencia una subversión —o inversión— de los valores artísticos convencionales, porque la obra de arte está haciéndose —es una obra abierta— y no tiene un soporte estable y absoluto, determinado de una vez y para siempre. A la pregunta sobre ¿qué es arte? ahora se suma la interrogante ¿cuál es el rol del museo?⁸⁷.



Fig. 82. Pedro Terán, *Vista de la exposición Blancas paredes*, MBA, 1976.
El artista presenta la acción corporal *Bienvenidos*.
Archivo fotográfico del artista.

⁸⁷ Carmen Hernández, «Territorios de lo ilusorio y lo real» y «Cronología», *Pedro Terán. Territorios de lo ilusorio y lo real 1970-1995*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1995, pp. 6-7.

CRISIS DEL MBA Y NACIMIENTO
DE LA GALERÍA DE ARTE NACIONAL

La creación del Inciba respondió a que la Dirección de Cultura y Bellas Artes⁸⁸, adscrita al Ministerio de Educación, resultaba insuficiente para atender las demandas de las actividades artísticas en el país. Sin embargo, este nuevo organismo, que contaba con una mayor autonomía, no tenía recursos suficientes y el MBA, como ente adscrito, se vio profundamente afectado presupuestariamente, sobre todo en lo relativo al crecimiento de su colección. Según Peruga, en 1965 el MBA pudo adquirir solamente una obra por la vía presupuestaria. En cambio ingresaron 108 obras por medio de donaciones (45 por Miguel Otero Silva, 20 por la Sociedad de Amigos, 17 por el fondo de Hans Neumann, además de los premios y algunas donaciones de artistas y coleccionistas).

En 1968, luego de una solicitud de reposición de la partida de adquisiciones que se tenía en 1958, el Inciba le otorgó al MBA un mayor presupuesto que, sin embargo, resultó insuficiente para atender todas las facetas del coleccionismo: arte

⁸⁸ La Dirección de Cultura y Bellas Artes se creó en 1936, como una dependencia adscrita al Ministerio de Educación Nacional. Su labor quedó orientada a «promover conciertos, piezas teatrales, exhibiciones de artes plásticas, cursillo, conferencias, y, en general, actos culturales de todo tipo y mentor» (Yolanda Segnini, *Historia de la cultura en Venezuela*, Alfadil Ediciones, Caracas, 1995, p. 47). Su antecedente directo, como el primer organismo creado específicamente para ocuparse de las políticas culturales del Estado, fue el Instituto Nacional de Bellas Artes, creado en 1877, bajo la conducción del general Ramón de la Plaza, considerado el primer crítico de arte en el país. Se puede observar que en un comienzo este tipo de organismos privilegiaron la noción de «bellas artes», para luego ir incorporando la «cultura» como una dimensión diferente. Es en 1974, cuando se crea el Consejo Nacional de la Cultura, que desaparece el término «bellas artes» para designar las políticas culturales.

antiguo europeo y venezolano, arte contemporáneo interamericano y venezolano. En los años siguientes el presupuesto bajó de Bs. 280.000 a Bs. 39.160⁸⁹, lo cual llevó a las autoridades a incrementar la compra de obras sobre papel (dibujos y artes gráficas). Paralelamente, Arroyo denunció con preocupación que había una disminución de las donaciones privadas.

Según narra Peruga, la creación de la Galería de Arte Nacional (GAN) se asoció a la crisis que experimentaba el Inciba, que para entonces no respondía a sus objetivos originales, y desde allí solo se propiciaban eventos y adquisiciones patrimoniales espasmódicas. En 1973 el partido Acción Democrática, en el marco de la preparación del programa de gobierno del candidato Carlos Andrés Pérez, organizó un seminario titulado «La Cultura como factor y destino del desarrollo», en el cual el pintor Alirio Rodríguez propuso la creación de una Galería de Arte Nacional como organismo dedicado a la conservación, estudio y difusión del arte venezolano. Esta idea fue bien recibida, y luego que Carlos Andrés Pérez asumió la presidencia del país en octubre de 1974, la directiva del Inciba creó por decreto la GAN, y se estableció una comisión organizadora⁹⁰ para definir todo lo concerniente a la estructura física y organizativa. Entretanto, y de manera informal debido a la crisis presupuestaria que sufría el Inciba, se comentaba que se le asignaría a esta nueva institución como

⁸⁹ Estas cifras equivalen en dólares a US\$ 64.367.816 y US\$ 9.002.298 respectivamente, si se toma en cuenta que en los años 1971 y 1972, la tasa cambiaria estaba a Bs. 4,35 por dólar. Véase Iris Peruga, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 117.

⁹⁰ Esta comisión organizadora de la Galería de Arte Nacional estaba constituida por Miguel Otero Silva, Armando Barrios, Alejandro Otero, Mateo Manaure, Miguel Arroyo, Sigfrido Martín Rieber, Reinaldo Cervini y Alirio Rodríguez.

patrimonio inicial, el viejo edificio del MBA y la colección de arte venezolano que este había conformado. Frente a esta situación, Arroyo defendió la tesis de que el MBA podía asumir la tarea de crear un departamento específico de arte venezolano, con el apoyo presupuestario que permitiera abrir la nueva ala creada del museo (el actual edificio vertical del MBA, diseñado por Carlos Raúl Villanueva). Según Peruga, esta posición estaba fundamentada en el diagnóstico realizado por la Comisión de Museos comandada por el Inciba en 1973, en período electoral, sobre las políticas culturales, el cual había advertido que «se evite la creación de nuevos Museos hasta tanto no estén solucionados los problemas fundamentales de los ya existentes y que no se creen en una misma localidad Museos que dupliquen las funciones de los ya establecidos»⁹¹.

En el marco de estos debates, en 1973 también se creó el Museo de Arte Contemporáneo bajo la figura jurídica de fundación adscrita al Complejo Residencial Parque Central, que había iniciado su construcción en 1971. Sus fundadores fueron Sofía Imber y su esposo Carlos Rangel, ambos periodistas, quienes asumieron el reto de construir un museo en un área que había sido prevista para ser estacionamiento y taller mecánico. El MAC abrió sus puertas al público en 1974. Su primer objetivo era: «Formar y conservar una colección de obras de artistas contemporáneos venezolanos y extranjeros»⁹². Aunque desde sus inicios este museo gozó de autonomía jurídica para manejar fondos privados, recibía apoyo del Estado, motivo por el cual en diversas oportunidades se sumó a trabajar conjuntamente con otros entes estatales en algunos eventos oficiales.

⁹¹ Iris Peruga, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 133.

⁹² Enrique Vilorio, *Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber. Edición conmemorativa 25 años de actividades*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas, 1998, p. 33.

También en 1973 se estaba gestando la creación del Consejo Nacional de la Cultura (Conac) y se anunciaba la desaparición del Inciba. Miguel Arroyo decidió renunciar en noviembre de 1974 a la dirección del MBA, reclamando que el presupuesto solicitado para este museo iba a ser destinado a la recién creada GAN. Pero esta decisión quedó suspendida ya que el ministro de Educación, Luis Manuel Peñalver, le ofreció a Arroyo el presupuesto solicitado, el cual se encargaría de ejecutar José Carrillo Moreno, presidente encargado del Inciba. Sin embargo, esta promesa no se cumplió, en parte porque Carrillo Moreno falleció en abril de 1975. Arroyo decidió renunciar irrevocablemente, y con él la Junta de Conservación y Fomento y la junta directiva de la Sociedad de Amigos. El balance de Peruga plantea:

Con la renuncia de su Director Arroyo, termina así un ciclo del primero y más importante museo del país. No termina de manera natural, por agotamiento, ya que la cúspide de su proceso de crecimiento solo se hubiera producido de haber obtenido la institución el necesario y tan bregado presupuesto, y la puesta en marcha de tan ansiada ampliación⁹³.

Pero todavía le quedaba a Arroyo dar la última batalla. En su condición de presidente del Comité de Artes Plásticas de la Comisión Preparatoria del Conac —integrado también por Inocente Palacios y Luis Chacón— recomendó que no se creara la GAN y que más bien se fortaleciera el MBA, con la creación de un departamento de arte venezolano. Frente a esta argumentación, Miguel Otero Silva emitió un «Voto salvado» por escrito, en el cual recomendaba:

⁹³ Iris Peruga, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 129.

Que se le adjudique a la GAN el viejo edificio del Museo de Bellas Artes, otorgándole como colección básica inicial las obras venezolanas que posee actualmente el Museo de Bellas Artes, y otras que son propiedad de la Nación y están colocadas en lugares inapropiados⁹⁴.

Otero Silva, retomando los principios nacionalistas que impulsaron su polémica con Alejandro Otero en 1957, llegó a esta conclusión divisionista no sin antes cuestionar la labor ejercida por el MBA:

[...] en la actualidad el pueblo venezolano no tiene ninguna posibilidad de ver y analizar la obra de sus artistas plásticos. [...] Esas creaciones están aisladas en inaccesibles colecciones privadas, o colocadas en oficinas públicas sin plan ni concierto, o aherrojadas en los sótanos del Museo de Bellas Artes (el cual) no ha cumplido ni remotamente esa misión de servicio al arte venezolano y, más aún, opinamos que muy difícilmente podría cumplirla. [...] Yo me permito dudar modestamente de la infalibilidad de los críticos y de los directores de museos en sus apreciaciones de pintores «buenos», «regulares» y «malos», en virtud de los innumerables errores que han cometido en la historia del arte⁹⁵.

Arroyo respondió y, debido a esta diatriba, quedó suspendida la decisión sobre el destino de la GAN hasta que se aprobara la Ley del Conac. Mientras tanto, Arroyo continuó ejerciendo sus funciones frente al MBA, a la espera de una decisión definitiva.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 138.

⁹⁵ Miguel Otero Silva en *Ibidem*, pp. 137-138.

Luego de aprobada la Ley del Conac, en agosto de 1975, el presidente de este nuevo organismo puso en marcha el proyecto de la GAN entregado por Otero Silva, Alejandro Otero y el joven artista visual Manuel Espinoza. Este último fue designado como primer director de la GAN, en agosto de 1976. En el MBA se asignó como director a Marco Miliani, artista visual, luego de un breve período en que Prisca Moleiro, jefa del Departamento de Dibujo y Estampas del MBA, actuó como directora encargada.

En un principio se pensaba que ambas instituciones podrían funcionar interrelacionadas, pero se definió una total diferenciación en octubre de 1976, en un documento de la Comisión Especial de Artes Plásticas. A la GAN se le adjudicó el viejo edificio del MBA y su colección de arte venezolano, basándose en el supuesto de que las obras de los museos pertenecían al Estado. Al MBA se le adjudicó la responsabilidad de promover el arte nacional en el exterior.

Peruga, quien formaba parte del personal del MBA en esos años, comenta que esta división iniciada en 1976 resultó traumática, sobre todo porque el ala nueva del Museo, que desde entonces sería su único espacio físico, no estaba totalmente acondicionada. A esto se sumó que algunas dependencias definidas como áreas comunes —como el Taller de Restauración— finalmente quedaron en poder de la GAN, lo cual impulsó la renuncia del restaurador, Carlos Duarte. Esta transición fue conflictiva ya que el MBA tardó varios años en contar con todos sus servicios. Las palabras finales de Peruga en el balance de los 50 años del Museo son conmovedoras:

Con la mutilación substancial de su patrimonio artístico, con la pérdida de la que durante más de cuarenta años había sido su sede histórica, con la reducción de cerca de la mitad de su propiedad territorial y sus espacios museográficos y

administrativos, con la restricción inicial de sus objetivos programáticos y de su perfil institucional, el MBA debe comenzar así una nueva delicada etapa de reconstrucción a partir de este doloroso desgarramiento⁹⁶.

EL MBA Y EL ARTE LATINOAMERICANO: LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD PROPIA

Las diferentes gestiones que se sucedieron luego de la de Arroyo pusieron énfasis en aspectos específicos del perfil institucional. Marco Miliani, sucesor inmediato de Arroyo, director entre 1976 y 1978, luego de activar los nuevos espacios del MBA en octubre de 1976 (su sede actual) privilegió el estudio del arte latinoamericano, a partir del fortalecimiento de la Colección.

Una de sus primeras actividades fue la organización del Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, a realizarse entre los días 18 y 27 de junio de 1978 con motivo de los cuarenta años de fundado el MBA⁹⁷. Este encuentro incluyó un evento reflexivo con invitados internacionales y una exposición titulada «Arte iberoamericano hoy», cuya sección de artistas extranjeros se exhibió en el MBA, mientras los artistas nacionales se presentaron en el recién creado Museo de Arte Contemporáneo, ya que la GAN estaba en proceso de remodelación.

Según José María Salvador⁹⁸, en el discurso inaugural de este evento Miliani hizo referencia al nuevo reto institucional

⁹⁶ Iris Peruga, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 142.

⁹⁷ Cabe señalar que las conmemoraciones de la fundación del MBA se han basado en la fecha de la apertura de su sede propia en 1938.

⁹⁸ José María Salvador, además de profesor de Historia del arte en la UCV, era subdirector del MBA en 1988, momento en que se escribe la historia del MBA en el libro *Museo de Bellas Artes de Caracas. Cincuentenario. Una historia*.

que se planteaba el MBA luego de que en 1976, con el proceso de reestructuración y creación de la GAN, se le adjudicara una labor más orientada a las relaciones internacionales. Según sus palabras:

Se pensó de inmediato en la necesidad y conveniencia de realizar un evento que diera una pauta, que marcara un hito en el tiempo, que estableciera una referencia a la acción futura. [...] Nos disponíamos a tomar el relevo del significado de otros países latinoamericanos, en este hoy distinto y de mayores exigencias, para ofrecernos como centro de unificación, de discusión abierta y de un exacto reconocimiento de los valores plásticos para su proyección universal. Para esa discusión concebimos a Latinoamérica ampliada, con un brazo europeo, no por consideraciones tradicionales de una herencia cultural, sino por la evidente posibilidad de análisis en conjunto de un devenir que se nos viene a gran velocidad⁹⁹.

En estas palabras de Miliani, llama la atención que se buscaba crear un campo referencial de lo latinoamericano como «centro de unificación», pero a la vez para «su proyección universal». Se añadía a esto que el territorio incluía «un brazo europeo», favoreciendo así una interrelación más transversal en el «análisis en conjunto» y superando la tradicional asimilación del canon occidental. A pesar de la idea «universalista» que asoma Miliani, su noción «ampliada» de América Latina se aproxima a los planteamientos de los latinoamericanistas estudiados en el capítulo «La obra de arte más allá de

⁹⁹ Marco Miliani en José María Salvador, *Museo de Bellas Artes de Caracas. Cincuentenario. Una historia*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1988, p. 148.

la contemplación. Teoría y práctica», que proponen la superación de las visiones dicotómicas.

Para este evento se invitó a un grupo de 43 críticos de arte latinoamericano¹⁰⁰, directores de museos y artistas, en un momento en que se debatía teóricamente en el campo de las artes visuales la idea de la «identidad latinoamericana», visible en los títulos de ponencias como «Invención del arte latinoamericano», de Jorge Alberto Manrique; o «América Latina: geometría sensible», de Roberto Puntual.

Es en los años 70, cuando se va conformando un circuito de arte latinoamericano en la región que desde el campo teórico, y por influencia de la teoría de la dependencia vigente en el pensamiento sociológico de la época, intenta perfilar las características de una práctica específicamente local, diferenciada del arte moderno europeo y estadounidense. En este debate tiene especial relevancia la figura de Traba, quien reside en Caracas durante varios años y llega a participar en un significativo debate público con Alejandro Otero, retomando las premisas que habían originado el ya mencionado debate entre figuración y abstracción.

Entre los 69 artistas extranjeros participantes en la muestra «Arte iberoamericano hoy», de 1978, se encontraban varios figurativos y abstractos que configuraron el canon del arte moderno latinoamericano vigente desde los años 50,

¹⁰⁰ Además del artista argentino Julio Le Parc, entre los críticos se encontraban, de Argentina: Jorge Glusberg y Marta Traba; de Brasil, Aracy A, Amaral y Roberto Puntual; de Cuba, Adelaida de Juan; de España, José María Moreno Galván, Antonio Saura; de México, Juan Acha, Jorge Alberto Manrique, Ida Rodríguez Prampolini; de Perú, Elida Román; de Venezuela, Roberto Montero Castro, Helena Sassone. Muchos de estos nombres van a ocupar un lugar importante en las reflexiones sobre la idea del «arte latinoamericano» desde fines de los años 70 hasta avanzados los 90.

como Antonio Berni y Antonio Seguí (Argentina), Roberto Matta (Chile), Alejandro Obregón (Colombia), René Portocarrero (Cuba), Rufino Tamayo y José Luis Cuevas (México), Armando Morales (Nicaragua), y Fernando de Szyszlo (Perú). También se habían incluido artistas más jóvenes asociados a la noción de arte contemporáneo, como Luis Caballero (Colombia), Julio Le Parc (Argentina) y Francisco Toledo (México).

Entre los 47 artistas nacionales seleccionados se encontraban también representadas las diferentes tendencias que configuran los inicios del canon del arte contemporáneo en el país, aunque todavía las premisas respondían a las características del arte moderno. Dentro de la abstracción geométrica participaron algunos de los mencionados anteriormente, como Jesús Soto, Alejandro Otero, Carlos Cruz-Diez y Mercedes Pardo. A ellos se sumaban algunos emergentes, como Nedo y Francisco Salazar. Entre los abstractos «líricos» o próximos al informalismo se incluyeron trabajos de Oswaldo Vigas, Manuel Quintana Castillo, Manuel Mérida, Luisa Richter, Teresa Casanova y Ángel Hurtado. Como representantes de la figuración se incluyó, entre otros, a Alirio Rodríguez, Régulo Pérez, Mario Abreu, Edgar Sánchez, Pedro León Zapata, José Antonio Dávila y Luis Domínguez Salazar.

La mayor parte de estos artistas iba a experimentar un proceso consagratorio —por medio de reconocimientos como numerosas exposiciones individuales, premiaciones, publicaciones y selección a importantes eventos internacionales— que les permitiría representar el canon del arte contemporáneo por varias décadas. Algunos desde los 60 en adelante, otros desde los 70 pero, en general, irían a sostenerse como «actuales» hasta avanzada la década de los 80, cuando comenzaría a producirse una renovación del canon debido a la sedimentación de nuevas codificaciones visuales asociadas al

conceptualismo. Algunos de estos nombres son considerados hoy en día «maestros» y gozan de una posición de prestigio en la historia del arte nacional que difícilmente va a ser replanteada, como Jesús Soto, Alejandro Otero y Carlos Cruz-Diez, quienes cuentan con museos dedicados al estudio y difusión de su patrimonio artístico, como ya se mencionó al inicio de este capítulo.

En 1978, en el marco del Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos se creó el Centro de Investigación, Documentación y Difusión para las Artes Plásticas de América Latina (Cidapal)¹⁰¹, que tenía como objetivo el «estudio de las Artes Plásticas, para así ver realizada nuestra aspiración primigenia: entender y discernir las raíces de las cuales se nutre la actualidad anímica del hombre iberoamericano»¹⁰². También se debe agregar que como parte de este evento, Fundarte presentó la exposición «Dibujo actual en Venezuela», que reunió a un grupo de artistas muy diversos, sobre todo asociados a la figuración.

Durante la gestión de Carlos Silva en el MBA, entre 1978 y 1984, se planteó una reestructuración organizativa que concibió un número de poco más de cien empleados. Según Salvador, en este período este museo recibió los mayores aportes presupuestarios debido a la bonanza económica que se había gestado con el aumento de los precios del petróleo en

¹⁰¹ Este organismo va a funcionar en la sede del MBA durante varios años, convirtiéndose en un centro de documentación que fue reuniendo material documental sobre América Latina, para luego concentrarse en la recopilación documental sobre la propia institución, no alcanzando sus objetivos originales. En 2001 Zuleiva Vivas intentó reactivarlo con un nuevo proyecto, el Centro de Información de las Artes Visuales de América Latina (Cidaval), que tampoco prosperó

¹⁰² Marco Miliani en José María Salvador, *Museo de Bellas Artes de Caracas. Cincuentenario...*, ob. cit., p. 151.

1973. Esto favoreció que se hicieran arreglos importantes en el edificio, como la ampliación y adecuación climatológica del depósito de obras.

También cabe destacar que en 1978 el MBA recibió la donación de la colección de Pedro Vallenilla Echeverría y su esposa, Celeste Meneses de Vallenilla, conformada por treinta obras: pinturas, esculturas, dibujos y *collages* de artistas europeos y latinoamericanos vinculados al cubismo, como André Lhote, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Jean Metzinger, Auguste Herbin, Sonia y Robert Delaunay, Emilio Pettoruti. Según Salvador: «Este espléndido conjunto de obras cubistas se constituye, de hecho, en el núcleo más importante y fundamental de la colección de arte europeo contemporáneo»¹⁰³. Esta donación es significativa, ya que muchos de los artistas representados son considerados por la historia del arte como antecedentes de la tendencia abstraccionista. En este núcleo se distingue una pieza de Duchamp que resume las premisas del arte contemporáneo, en especial la desfeticización de la obra de arte pues la maleta que contiene reproducciones en pequeña escala de algunos de sus *ready-made*, favorece la circulación masiva de la imagen (fig. 83).

En la actualidad, esta colección se exhibe de manera permanente en la Sala 3 del MBA, según exigencia de los donantes. Esta sala es conocida también como Sala Cubista o Sala de la Colección Vallenilla.

Llama la atención que en Venezuela se van configurando colecciones privadas, como esta, basada en los parámetros del canon del arte moderno, que luego pasan a formar parte del patrimonio nacional. Es así como ciertos coleccionistas han actuado como puente entre lo internacional y lo

¹⁰³ *Ibidem*, p. 153.

nacional, en estrecho diálogo con los valores de intercambio simbólico transnacionales, como sucedió con Pedro Vallenilla Echeverría, quien tuvo un rol importante en la gestión del MBA desde 1956, cuando formó parte de la Junta de Conservación y Fomento. Su labor fue continuada luego por su hijo en la Fundación Amigos del MBA, creada en 1978 como figura sustituta de la Sociedad de Amigos del MBA, disuelta en 1977, cuando renunció junto a Arroyo.



Fig. 83

Marcel Duchamp (Blainville, 1887-Neuilly, 1968), *Valise (caja en una maleta)*, París-Milán, 1955-58. Materiales diversos, 41,1 x 38,4 x 9, 6 cm.
Col. Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas
Donación Pedro Vallenilla Echeverría, Caracas, 1978.

Salvador aclara que «En el desarrollo de las actividades de la Fundación, juegan papel destacado sus sucesivos presidentes, Pedro Vallenilla, hijo, Roger Boulton, Sagrario Pérez Soto e Iván Lansberg, quienes desempeñan el cargo con notable dedicación y entusiasmo»¹⁰⁴.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 154.

La Fundación Amigos del MBA continuó, hasta mediados de los años 90, concentrando a figuras de renombre en la vida social y cultural del país, mientras ejercía labores de apoyo tanto en lo programático como en el enriquecimiento patrimonial. Asimismo patrocinó varias exposiciones y la adquisición de obras.

En enero de 1980 se publica el *Catálogo General de Pintura y Escultura Latinoamericana Museo de Bellas Artes*, que reproduce las 139 obras de arte latinoamericano «contemporáneo» que hasta entonces registra el MBA. Este documento es un buen signo de la orientación hacia lo contemporáneo, en términos temporales, que va adquiriendo el perfil del MBA luego del impulso de Arroyo, pues se considera positivamente la capacidad de «reconocer lo actual». En la presentación del entonces director del MBA, Carlos Silva, quedan más o menos claros dos aspectos que consideramos relevantes: el interés de tomarle el pulso al momento actual —aspiración estrictamente moderna—, por una parte, y valorar la producción desde su mirada autorreferencial, por otra:

Tal proceso de definiciones no ha sido siempre lineal —casi ningún proceso lo es—, mas en sus afirmaciones se ha reflejado de modo singular no solo la asunción definitiva del espíritu de la modernidad en Venezuela, sino la incorporación del país a los valores contemporáneos de la museología y la museografía. Por ello, el desarrollo de la institución ha debido ser, más de una vez, objeto de reflexión para esclarecer sus fundamentos y tendencias, reconocer lo actual y proponer el *deber ser*, a fin de fijar correcciones y acentuar orientaciones, evitando así que el dominio del empirismo y las acechanzas de una acrítica facticidad, clausuraran las perspectivas y expectativas de la institución ante el

devenir artístico y la consecuente codificación estética de la época. [...] Conservar con suma cura la producción artística de América Latina se plantea para el Museo de Bellas Artes como una *escogencia radical*, de esas en las cuales lo estético y lo ético son categorías indisolubles y, en líneas generales, indiferenciables por responder plenamente a una teoría y a un reclamo de orden ontológico que se despliega en la historia. [...] Dedicarse al arte latinoamericano implica mantener un compromiso radical hacia un mundo de signos y de símbolos que hoy, sin la menor duda, se inserta legítimamente en los lenguajes del arte universal¹⁰⁵.

En estas palabras de Silva llama la atención el deseo de insertar a América Latina en los procesos de modernización, representados por «los lenguajes del arte universal», sin tomar en cuenta la especificidades históricas de las diferentes culturas. Esa condición de «universalidad» que forma parte de los elementos constitutivos del canon del arte moderno sigue tramando las políticas culturales hasta nuestros días, según se verá más adelante, cuando se comenten los años 80 y 90.

También se observa que Silva reconoce la asimilación del «espíritu de la modernidad» y no lo diferencia de los «valores contemporáneos». Ambos términos adquieren básicamente una condición temporal y actúan como un símil de la modernización y de lo más reciente. Esta situación se extiende en el tiempo y, por ello, a fines de los años 90, todavía desde la perspectiva institucional del MBA, se identifica el canon del arte contemporáneo con la condición moderna de «lo más reciente». Este acento en la temporalidad evolutiva

¹⁰⁵ Carlos Silva, «Presentación», *Catálogo General Colección de Pintura y Escultura Latinoamericana Museo de Bellas Artes*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1980, pp. 13-14.

del arte moderno oscurece las diferencias estructurales entre estos dos tipos de práctica. No se debe olvidar, según se comentó en el capítulo «El arte como construcción cultural: una reflexión teórica sobre la constitución del sistema moderno del arte», que el arte contemporáneo renuncia a la evolución de las formas para cuestionar la tautología del arte moderno.

Cabe destacar que en ese texto introductorio Silva también aboga por una opción latinoamericanista capaz de teorizar la producción artística desde la territorialidad simbólica de la región, otorgándole un «orden ontológico». Este enunciado es significativo en lo referente a la revisión del sistema moderno del arte que fue asimilada en la definición de los museos en América Latina, y en el MBA, aunque paradójicamente, en sus palabras todavía no se manifiesta una distancia crítica de las propias premisas del sistema.

Sobre la caracterización de lo «latinoamericano», en ese *Catálogo General de Pintura y Escultura Latinoamericana Museo de Bellas Artes* se reprodujo la ponencia de Jorge Alberto Manrique, presentada en 1978 en el MBA¹⁰⁶, que a pesar de reconocer el carácter híbrido de la producción artística latinoamericana y su valoración subalterna, también expresa la necesidad de un reconocimiento «universal», aunque insiste en la identificación de «lo propio» en varias oportunidades, como una manera de establecer un deslinde de las prácticas artísticas internacionales:

No tendremos una tranquilidad hasta no estar seguros de que nuestro arte —nuestra cultura— tiene verdaderamente

¹⁰⁶ «Invención del arte latinoamericano», presentada en el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, entre los días 18 y 27 de junio de 1978.

un lugar en el mundo. No se trata de que uno o varios artistas tengan fama y reconocimiento mundial (eso es solo una pequeña parte del problema), sino de que seamos reconocibles como creadores de un arte propio¹⁰⁷.

Sobre la colección del MBA en 1980, cabe señalar que de las 139 obras latinoamericanas, 120 corresponden a la categoría de arte moderno¹⁰⁸, lo cual representa un porcentaje significativo. Además, más de la mitad (39 obras de los años 60 y 31 de los años 70) son piezas más enmarcadas en la categoría de arte «contemporáneo», como lo más reciente. Los artistas más representativos de los nuevos lenguajes emergentes en la época son los argentinos Marcelo Bonevardi, Víctor Chab, Ernesto Deira, José Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo, Julio Le Parc (fig. 84), Rómulo Macció, Fernando Maza, Alicia Peñalba y Rogelio Polesello; los colombianos Fernando Botero (fig. 85), Santiago Cárdenas, Manuel Hernández, Eduardo Ramírez Villamizar y Omar Rayo; el nicaragüense Armando Morales; los brasileños Sergio Camargo y Manabu Mabe; los uruguayos Jorge Damián y José Gamarra; el ecuatoriano Estuardo Maldonado; el cubano Agustín Cárdenas; y el peruano Arturo Kubota. Los demás artistas representan tendencias más canonizadas, como las figuraciones derivadas del indigenismo, del realismo social o del surrealismo de principios de siglo.

¹⁰⁷ Luis Alberto Manrique, «Invencción del arte latinoamericano», en *Catálogo General...*, ob. cit., p. 16.

¹⁰⁸ El resto de las piezas se inscribe dentro de la categoría de «arte popular».

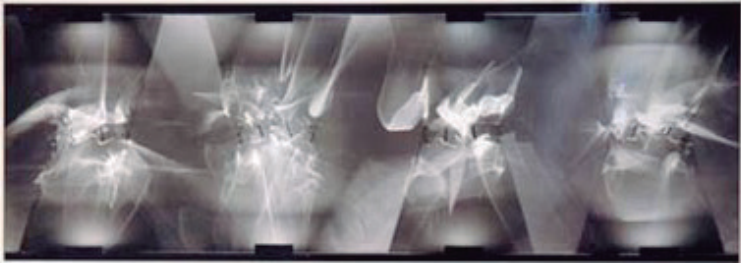


Fig. 84

Julio Le Parc (Mendoza, 1928), *Mural de luz continua, formas en contorsión* (*Continuel lumière*), 1966-67. Ensamblaje en lumalina, aluminio, motores, materiales eléctricos y pintura acrílica, 250 x 501 x 29,2 cm
Col. Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

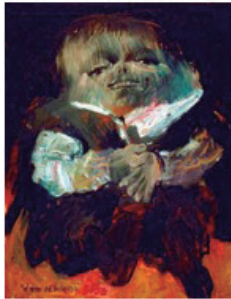


Fig. 85

Fernando Botero (Medellín, 1932), *El niño de Vallecas*, ca. 1959. Óleo sobre tela, 119,5 x 95 cm.
Col. Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

En general, se puede plantear que las políticas del MBA para ese momento se habían orientado a tomarle el pulso a la actualidad, es decir, favorecer «lo más reciente», aunque con una perspectiva que valora sobre todo aquellas propuestas que ya presentan un reconocimiento en el circuito de difusión. Se debe recordar que para la fecha de la publicación de este *Catálogo General...* ya comentado, en los diferentes países

latinoamericanos estaban en plena emergencia producciones artísticas más inscritas en la idea de arte contemporáneo como crítica a la modernidad, que asumieron una postura «política» en relación a los propios mecanismos del arte, así como a las metáforas de lo latinoamericano, en contraposición a los modelos hegemónicos, e incluso como denuncia social específica. Dos ejemplos a mencionar lo representan los brasileños Hélio Oiticica y Lygia Clark, quienes participaron del movimiento Tropicalia¹⁰⁹ durante los años 60, que era una postura reivindicativa del movimiento «antropófago» de los años 20¹¹⁰. Estos dos artistas nunca formaron parte de la colección del MBA ni de ningún museo de arte en Venezuela, aunque algunas de sus obras pertenecen a algunas colecciones privadas. El MBA incorporó en 1979, por donación del gobierno del Estado de São Paulo, una escultura de Sergio Camargo (de 1977) de gran

¹⁰⁹ Según se mencionó en el capítulo «La obra de arte más allá de la contemplación. Teoría y práctica», como «Tropicalia» se ha identificado al movimiento neoconcreto brasileño que emerge a fines de los años 50 y principios de los 60 en Río de Janeiro, alrededor de la figura de Ferreira Gullar, quien planteaba una ampliación del campo del arte. En el «Manifiesto neoconcreto», publicado en 1959, Gullar rechaza las premisas del arte moderno, y sobre todo la abstracción geométrica, excesivamente racional.

¹¹⁰ Como «Antropofagia» se identifica al movimiento modernista brasileño que emerge en 1922, cuando comenzaron a aglutinarse una serie de síntomas críticos sobre la cultura brasileña, entre un grupo de intelectuales que aspiraban activar un arte de vanguardia dentro de parámetros localistas. Este movimiento, liderado por Oswald de Andrade, expresaba la necesidad de «devorar» críticamente la cultura occidental para convertirla en un producto nuevo y propio. Uno de los lemas del «Manifiesto antropófago», publicado en 1928, planteaba: «Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente» (Oswald de Andrade, «Manifiesto antropófago», *Revista de Antropofagia*, Año 1, N° 1, mayo de 1928, São Paulo, en *Arte y arquitectura del Modernismo brasileño (1917-1930)*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978 [1928], pp. 143-150).

formato, que representa la tendencia constructivista más aceptada y favorecida por el mercado en esa época (fig. 86).



Fig. 86

Sergio de Camargo (Río de Janeiro, 1930-1990), *Ala lunar*, 1977.
Mármol blanco, 600 x 300 x 60,5 cm
Col. Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

En resumen, aunque las políticas museológicas intentan adecuarse a las demandas de la producción artística, parece inevitable que el proceso de aceptación y valoración se vea afectado por una serie de factores que terminan favoreciendo la aplicación de un canon que está desfasado en relación a las tensiones históricas, pues favorece las discursividades hegemónicas, aceptadas consensualmente por la élite más privilegiada dentro del sistema moderno del arte.

Paralelamente a la publicación del *Catálogo General...* se realizó la exposición «El arte figurativo en América Latina», que incluía obras venezolanas (la mayoría habían pertenecido al MBA, pero con la creación de la GAN en 1974 pasaron a formar de la colección de esta institución, por lo que fueron solicitadas en préstamo). Este catálogo, publicado en diciembre de 1979, reproduce solamente las imágenes de las obras venezolanas y remite al espectador a ver las obras latinoamericanas en el ya mencionado *Catálogo General...*

Además de representar el deseo de comprender el arte figurativo nacional y latinoamericano desarrollado para la época, la exposición «El arte figurativo en América Latina» plantea en su catálogo dos problemáticas: la ausencia de la sección venezolana en el MBA y el esfuerzo por crear las bases del canon del arte contemporáneo asociado a la figuración, tratando de superar la diferencia con la abstracción. En el texto de presentación se plantea este interés:

Puede decirse que la muestra cubre la expresión figurativa en el arte latinoamericano moderno y contemporáneo. [...] Exponemos en esta oportunidad algunas obras de grandes artistas venezolanos dentro de la línea de la *figuración*, más específicamente dentro de la *nueva figuración*, destacada no solo en el contexto latinoamericano sino internacionalmente¹¹¹.

En el texto reflexivo de esta muestra, titulado «Dos corrientes», María Elena Huizi¹¹² emplea el término «nueva figuración» para caracterizar aquellas obras figurativas que estilísticamente se diferencian de la pintura de las primeras décadas del siglo XX y se aproximan a la abstracción. Ella les otorga un carácter dual: «La *nueva figuración*, que se caracteriza por un expresionismo crítico o por el revivir de imágenes míticas, determina con fuerza la expresión del rostro de nuestro arte actual»¹¹³. Más adelante sostiene el reconocimiento de lo contemporáneo como «lo más reciente», a la vez

¹¹¹ María Elena Huizi, «Presentación», en *El arte figurativo en América Latina*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1979a, s/p.

¹¹² Huizi ocupaba en ese momento el cargo de coordinadora de Investigación en el MBA.

¹¹³ María Elena Huizi, «Dos corrientes», en *El arte figurativo en América Latina*, ob. cit., s/p.

que otorga a la figuración un carácter reflexivo sobre la identidad latinoamericana:

La *nueva figuración* forma parte del arte contemporáneo latinoamericano, en el que artistas *figurativos y abstractos*, hurgando en significaciones humanas, en el pasado, el presente y el porvenir; en las diferencias y constantes que unen y separan al continente americano de otros continentes, producen obras de arte, actividad humana y, por ende, universal. Es parte de la expresión de nuestra contemporaneidad, una respuesta a esa reiterante pregunta que viene formulándose desde comienzos del siglo con más fuerza cada vez: ¿cuál es la realidad y la identidad de América Latina?¹¹⁴

En este texto de Huizi se manifiesta el deseo de superar las diferencias entre abstracción y figuración cuando señala que el artista figurativo recurre a las mismas estrategias formales y «puede utilizar, al igual que el artista *abstracto*, toda clase de géneros, técnicas y elementos del lenguaje de las artes visuales —que en el arte contemporáneo se mezclan y se pierden como deslinde inviolable—»¹¹⁵. En su intento por encontrar una diferencia más estructural, plantea que las propuestas figurativas: «Son obras no encerradas en sí mismas» y que el artista figurativo «no quiere y no puede alcanzar el universo de la pura *abstracción*»¹¹⁶.

En resumen, Huizi hace un esfuerzo importante por tratar de explicar que las diferencias entre las dos corrientes confrontadas —figuración y abstracción— son un tanto forzadas,

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ Idem.

pues en realidad tienen mucho en común. A ambas les otorga un carácter reflexivo hacia la preocupación latinoamericanista expresada en el texto de Carlos Silva para el *Catálogo General...* Cuando Huizi describe las similitudes, incluso llega a reconocer que algunos artistas transitan por ambas posturas (Amelia Peláez, Carlos Mérida y Armando Morales). Aunque en sus descripciones está elaborando las características del canon del arte moderno, aparentemente no cuenta con el instrumental teórico para comprender la distancia que comienza a ejercer el arte contemporáneo cuando deconstruye las estrategias tautológicas modernas. Tal vez esta situación se ve reforzada porque las piezas que constituyen la exposición «El arte figurativo en América Latina», que habían pertenecido a la colección del MBA¹¹⁷, se inscriben en el canon del arte moderno, a pesar de sus diferencias estilísticas y de contenido. Sin embargo, con este esfuerzo Huizi está incorporando la «nueva figuración» de manera paralela a lo que será el canon del arte contemporáneo, que se ha ido conformando para entonces con las propuestas tardías del arte moderno (la abstracción geométrica, y en especial el cinetismo), para así

¹¹⁷ La exposición incluía obras de los artistas venezolanos: Mario Abreu, Jacobo Borges, Régulo Pérez, Manuel Quintana Castillo y Oswaldo Vigas. Los latinoamericanos representados eran los argentinos Marcelo Bonevardi, Víctor Chab, Ernesto Deira, Fernando Maza, Emilio Pettoruti y Antonio Seguí; la boliviana María Núñez del Prado; el brasileño Cândido Portinari; los colombianos Antonio Barrera, Fernando Botero, Juan Cárdenas, Santiago Cárdenas y Ana Mercedes Hoyos; los cubanos Agustín Cárdenas, Wifredo Lam, Amelia Peláez y René Portocarrero; los chilenos Nemesio Antúnez, Roberto Matta y José Venturelli; el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín; los guatemaltecos Rodolfo Abularach y Carlos Mérida; los mexicanos Arnold Belkin, José Clemente Orozco, Diego Rivera y Rufino Tamayo; el nicaragüense Armando Morales; el peruano Fernando de Szyszlo; los uruguayos Pedro Figari, Gonzalo Fonseca y José Gamarra.

poder introducir la reflexión latinoamericanista asociada con las obras gestuales del momento que se aproximan formalmente a la abstracción.

Desde esta época comienza a desarrollarse el interés por estudiar las nuevas tendencias dentro de la figuración.

REINICIO DE LA COLECCIÓN DE ARTE NACIONAL:
EL CANON DEL ARTE CONTEMPORÁNEO DE LOS 60

Según Salvador, la publicación del *Catálogo General de Pintura y Escultura Latinoamericana Museo de Bellas Artes*, al no contar con obras venezolanas como parte del arte latinoamericano —salvo dos de Alejandro Otero que formaban parte de la colección de Vallenilla Echeverría, recién donada— trajo consigo críticas. Pero esta situación estaba bien justificada pues el MBA tuvo que entregar su colección de arte nacional a la GAN y quedó exento de esta responsabilidad patrimonial, luego de la resolución de 1976¹¹⁸.

Este malestar impulsó un debate en la prensa que motivó la elaboración de un documento conocido como la Carta de los 26, elaborada por artistas, críticos de arte y otras personalidades asociadas al campo de las artes visuales, quienes solicitaban a los directivos del Conac la ampliación del perfil del MBA para incluir el arte venezolano como parte de lo latinoamericano. Esto trajo como consecuencia que en 1980 el Conac facultara al MBA para adquirir arte venezolano como parte del perfil de su colección latinoamericana, según recomendaciones de la Junta Asesora de Conservación y Fomento del MBA y de la GAN.

¹¹⁸ República de Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura, Comisión Especial de Artes Plásticas, Caracas, 1988 [1976], p. 201.

En 1981 el MBA reinició su colección de arte nacional, adquiriendo piezas canónicas del arte moderno. Para 1983 se habían incorporado obras de artistas representativos de la abstracción geométrica, como Omar Carreño (fig. 87), Luis Chacón, Gerd Leufert, Alirio Oramas, Alejandro Otero, Víctor Valera; algunos abstractos menos rígidos, como Hugo Baptista, Armando Barrios, Gego (Gertrudis Goldschmidt), Francisco Hung, Ángel Hurtado, Humberto Jaimes Sánchez, Marco Miliani, Pascual Navarro, Manuel Quintana Castillo, Luisa Palacios, Luisa Richter. También se incorporaron algunos asociados a la llamada «nueva figuración», que redimensionaba las estrategias del expresionismo y del pop, como Jacobo Borges, José Campos Biscardi, Antonio Moya, Alirio Rodríguez, Edgar

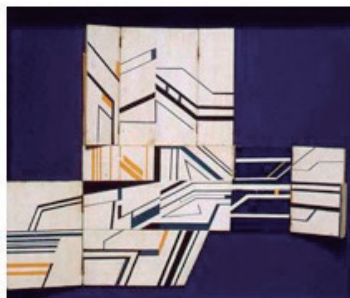


Fig. 87
Omar Carreño (Porlamar, estado Nueva Esparta, 1927), *Políptico 4*, 1952. Ensamblaje en madera pintada con esmalte, 56 x 79 cm. Col. Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.



Fig. 88
Mario Abreu (Turmero, Edo. Aragua, 1919-Caracas, 1993), *El hijo de Mandrake*, 1965. Ensamblaje de materiales diversos, 45,4 x 29,8 x 13,5 cm. Col. Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

Sánchez y Oswaldo Vigas; y algunos ensamblajes objetuales de Mario Abreu (fig. 88) y Gabriel Gabriel Morera.

También en esta época comienzan a apoyarse las tendencias que se clasifican como más experimentales, y que van a encontrar mayor acogida en la GAN, según se verá más adelante. En julio de 1981 se exhibe en el MBA la Primera Bienal de Artes Visuales, que se despliega también en la GAN y el MAC, en la cual se empiezan a incorporar acciones corporales, como la realizada por Antonieta Sosa como parte de la pieza *Situación titulada casa* (fig. 89):

Esta pieza, concebida como un gran volumen de bloques rojos, cuadrado, cerrado y coronado por vidrios rotos, aludía al *rancho* —forma habitacional representativa de los grupos sociales marginales caraqueños— e invitaba a mirar en su interior por algunas ventanas, que finalmente devolvían la imagen del público (existía un fondo de espejo) o impedían la visión (estaban tapiadas), dirigiendo la experiencia hacia soluciones contrapuestas. Para la inauguración de la Bienal, la artista previó una acción pública consistente en lanzar 20 copas de cristal al interior de esta estructura, lo cual quedó reseñado en prensa como «El arte es también un montón de copas rotas» y también quedó registrado en video¹¹⁹.

Esta obra de Sosa representa una ampliación de los márgenes artísticos, pues materializa una reproducción física de un «rancho»¹²⁰ que a su vez es intervenido físicamente por ella.

¹¹⁹ Carmen Hernández, «Cronología de Antonieta Sosa», *Cas(a)nto. Una propuesta de Antonieta Sosa*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 2000, p. 67.

¹²⁰ En Venezuela se denomina «rancho» a las viviendas precarias y de condición humilde que se construyen en las zonas periféricas urbanas.



Fig. 89
 Antonietta Sosa (Nueva York, 1940), *Situación titulada casa*,
 1981. I Bienal de Artes Visuales, MBA, Caracas. Instalación
 con materiales diversos
 Archivo fotográfico de la artista.

Aunque en el país, para esa fecha ya se habían realizado acciones contestatarias, como las realizadas por El Techo de la Ballena y la experiencia de la *Necrofilia* de Carlos Contramaestre, es importante señalar que la institucionalidad museística hacía un esfuerzo por comenzar a incorporar esas prácticas artísticas que ponían en tela de juicio el sistema moderno del arte con su valoración de mercado.

En octubre de ese mismo año, 1981, Pedro Terán presentó en el MBA la acción corporal *Nubes para Colombia*, que había sido censurada en el Palacio de la Gobernación, en el marco del evento «Acciones frente a la Plaza»¹²¹, tal vez porque presentaba al artista desnudo¹²².

¹²¹ Este fue un programa organizado por Fundarte, el cual incluyó siete eventos de acciones corporales, que en esa época se reconocían como «inscritos en la corriente de Arte Experimental» (Fundarte, «Acciones frente a la plaza», en María Elena Ramos, *Acciones frente a la plaza*, Fundarte, Caracas, 1995, p. 21). Fue presentado en la Sala de la Gobernación y en otros lugares de Caracas. La propuesta fue de Pedro Terán, coordinada por Marco Antonio Etedgui, con la organización institucional de Bélgica Rodríguez, por entonces directora de Artes Plásticas de Fundarte.

¹²² «En este *performance*, Terán rasga sus ropas y deja su cuerpo desnudo, para cubrirlo completamente con un polvo dorado a la vez que intenta ocultar su sexualidad en un acto ritual, amarrando su glande para sujetarlo a su

Paralelamente a estas actividades, que se podrían decir todavía un poco marginales —ya que respondían a eventos específicos y no a un estímulo sistemático por parte del museo—, se organizan exposiciones más canónicas, como las de los artistas venezolanos Oswaldo Vigas, Oswaldo Subero, Iván Petrovsky y Omar Carreño; o los artistas latinoamericanos Joaquín Torres García y Agustín Cárdenas. En 1982, tal vez la muestra más osada, aunque no tan actualizada, fue la del argentino Julio Le Parc, quien había recibido en 1966 el Gran Premio de Pintura en la Bienal de Venecia.

En el período de Silva el MBA apoyó especialmente la difusión del arte español. Cabe señalar que en 1980 se presentó «De Picasso a nuestros días. Vanguardia española del siglo XX», además de dos exposiciones individuales de artistas españoles activos en la época: Martín Chirino y Manuel Mompó. En 1983 se presentó una exposición del artista español Joseph Guinovart. Asimismo se incorporaron a la colección institucional obras de artistas españoles considerados contemporáneos, tanto por compra como por donaciones. Ingresaron entonces obras de Antoni Tàpies, Manuel Mompó, Martín Chirinos, Equipo Crónica, Gustavo Tórner, Eusebio Sempere, Luis Feito, Manuel Millares, Fernando Mignoni, Fernando Zobel y Joseph Guinovart. De este último ingresaron varias piezas, entre las cuales *Las hojas del árbol caído*, de 1982, fue diseñada y construida especialmente para el foso

espalda; después ofrece una serie de fotografías de nubes al público y hace sonar una maraca chamánica yanomami lentamente, de manera ceremonial. Termina su acción cuando se retira del recinto en el momento en que, de manera coordinada, culmina el sonido de fondo» (Carmen Hernández, «Territorios de lo ilusorio y lo real» y «Cronología», *Pedro Terán. Territorios de lo ilusorio y lo real 1970-1995*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1995, pp. 37-38).

bicado lateralmente a las rampas del Museo, que ha quedado en exhibición permanente hasta nuestros días.

Entre las muestras internacionales asociadas al modernismo se presentaron «Óleos y acuarelas de Joseph Mallord William Turner» (1979), «Giorgio de Chirico, Max Ernst, René Magritte, Joan Miró. Cuatro maestros modernos» (1981), «Homenaje a Paul Delvaux» (1982), y «Camille Pissarro 1852-1854» (1984).

En 1983, gracias al presupuesto extraordinario debido a la celebración del Bicentenario del Nacimiento del Libertador, el MBA presentó varias exposiciones internacionales «de prestigio»¹²³, que respondían a la afirmación de valores tradicionales en la historia del arte latinoamericano y europeo, como «Pintura en el Brasil. Del 600 al Modernismo», «El ícono búlgaro», «Arte colonial del Ecuador y Perú», «Testimonio arqueológico de México. 3000 años de cultura», «El invierno en Holanda. Siglos XVI al XX. Maestros de la pintura y el grabado»; y «Dos siglos de arte ruso 1700-1800». La muestra central en este año fue «Bolívar y su tiempo. Simón Bolívar. Bicentenario de su nacimiento 1783-1983», realizada conjuntamente entre el MBA y la GAN.

En resumen, a pesar de que durante el período de Silva se contó con los recursos económicos para continuar estimulando las prácticas artísticas que tomaban el pulso a la actualidad, se privilegió la promoción de planteamientos canónicos. El arte contemporáneo deconstructivo todavía no ingresaba al MBA sino como evento circunstancial, en los casos relativos a Antonieta Sosa y Pedro Terán. Sin embargo, se manifestó un esfuerzo por comprender los desplazamientos que fueron experimentando las prácticas artísticas desde las

¹²³ José María Salvador, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 167.

posturas modernas hacia las contemporáneas, al incluir el sentido crítico de la «nueva figuración» en las líneas programáticas y de coleccionismo.

EL MUSEO SE ESTUDIA A SÍ MISMO

Durante la gestión de Oswaldo Trejo, entre 1984 y 1989, el MBA sufrió una crisis programática derivada de la devaluación que experimentó la moneda con las medidas económicas implementadas luego del llamado «Viernes negro»¹²⁴, en febrero de 1983, ante lo cual se redimensionó la labor museológica hacia una tarea que parecía necesaria: estudiar las colecciones. La asignación presupuestaria del MBA, de US\$ 120.493,31 en 1984, llegó a US\$ 37.700,96 en 1987. Esta situación afectó especialmente la realización de exposiciones internacionales. A esto se suma que el porcentaje del presupuesto que se destinaba a personal era de 70 % del monto total, lo cual implicaba que para programación solo quedaba algo así como 20 %, ya que el otro 10% se invertía en mantenimiento del edificio¹²⁵. Según Salvador:

¹²⁴ La devaluación progresiva de la moneda afectó el presupuesto del MBA, que en 1984 estaba en Bs. 9.107.784,00 (equivalente a US\$ 712.274,59). Aunque esta cifra en bolívares se mantuvo con pocas variaciones durante el quinquenio, su poder adquisitivo fue reduciéndose relativamente. En 1988 el presupuesto de Bs. 9.174.221 (equivalente a US\$ 296.324,96) representaba menos de la mitad del monto en dólares de cuatro años antes. Esta situación afectó sobre todo las posibilidades de incremento de las colecciones: latinoamericana, europea y estadounidense, así como la realización de exposiciones internacionales, pues estas actividades implicaban una inversión en moneda extranjera.

¹²⁵ Esta suerte de anomalía institucional se va a sostener durante los años siguientes, al punto que a fines del siglo XX la nómina ocuparía casi 90 % del presupuesto.

En tan adversas circunstancias, lo esperable —y lo tentador— era sucumbir ante la indignancia crítica, dejarse paralizar en la inacción por falta irremediable de los medios vitales para seguir operando. Nada de eso ocurre. La directiva del Museo entiende que, aunque escaseen los recursos económicos, hay objetivos demasiado claros e ineluctables que cumplir. Bajo la conducción de Trejo, en efecto el MBA se consagra al desarrollo de un amplio programa expositivo, al estudio documental e interpretativo de su patrimonio artístico, a la profesionalización gradual de su personal, al rediseño y aprovechamiento cabal de sus espacios museográficos y administrativos, a la conquista de una excelencia museológica e investigativa, al usufructo y reconstitución de sus colecciones; en suma, a la optimización de los fines a través de la racionalización y aprovechamiento máximo de los escasos medios disponibles¹²⁶.

Se estableció una reorientación organizativa y se creó por primera vez en el país la estructura curatorial¹²⁷, la cual estaba anunciada de manera incipiente en las gestiones de Silva y de Arroyo. Desde ese momento cada colección contó con investigadores especializados en el área: Curaduría de Arte Medieval y Moderno, Curaduría de Arte Contemporáneo (norteamericano y europeo), Curaduría de Arte Latinoamericano y Curaduría de Dibujo y Estampas¹²⁸. Este modelo se

¹²⁶ José María Salvador, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 172.

¹²⁷ Los curadores son los encargados de velar por el estudio de las colecciones: evaluación, exposición, difusión y análisis teórico, según se comentó en el capítulo «El arte como construcción cultural: una reflexión teórica sobre la constitución del sistema moderno del arte».

¹²⁸ Por deficiencias presupuestarias no se pudieron crear las curadurías de Arte oriental (para albergar las colecciones de cerámica china), Arte antiguo (para cubrir las necesidades de la colección de arte egipcio) y la Curaduría

mantiene invariable hasta fines del siglo XX¹²⁹, cuando comienzan a revisarse las estructuras organizativas museísticas nacionales, en un período que está fuera del alcance de este trabajo de investigación.

Hasta 1984 la investigación en el MBA estaba circunscrita a comentarios sobre las obras, como apoyo didáctico no elaborado especialmente por investigadores del Museo:

Durante la gestión de Oswaldo Trejo, el Museo asume la investigación como la tarea preponderante y objetivo esencial y prioritario. En la mayoría de los catálogos de las exposiciones presentadas hasta entonces, el MBA se había contentado con reproducir textos de apoyo tomados de fuentes externas, hasta el punto que resulta, más bien, excepcional encontrar en ellos algún aporte significativo de uno u otro de los funcionarios del Museo, en forma de estudios historiográficos, críticos o interpretativos sobre las obras expuestas. Por lo demás, las grandes colecciones de la institución permanecían aún sin estar convenientemente documentadas, analizadas e interpretadas, si se exceptúa lo avanzado en tal sentido por ciertos encomiables aportes personales de Miguel Arroyo o de sus colaboradores, y los dos productos finales del Cidapal: el catálogo *El arte figurativo en América*

de Arquitectura y Diseño (que abriría nuevas facetas de coleccionismo).

¹²⁹ En 1999 se reconoce esta estructura como única en el país: «Esta organización —con curadurías específicas por colección— ofrece aires de cambio en el ámbito de los museos de nuestro país, ya que es el MBA el único que cuenta con un cuerpo curatorial para cuidar —en el más noble sentido de esta palabra— su patrimonio» (Corina Michelena, José Luis Blondet, *Museo de Bellas Artes. Obra reciente. 1989-1998*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1999, p. 35).

Latina (diciembre de 1979) y el *Catálogo General Pintura y Escultura Latinoamericana* (enero de 1980)¹³⁰.

Salvador plantea que hasta entonces no se había producido ningún catálogo razonado sobre las colecciones, y por ello resultaba necesario comenzar a estudiarlas de manera sistemática, así como abordar de manera más investigativa las propuestas de exposiciones temporales orientadas a mostrar «diversos períodos, tendencias, géneros y técnicas del arte»¹³¹

En ese período el MBA funciona con un consejo consultivo interno que toma decisiones sobre los modos de trabajar las exposiciones (asignaciones curatoriales y coordinaciones), ya sea como propuestas de la propia institución o para reforzar las circulantes internacionalmente, llamadas tradicionalmente «enlatadas», lo cual representa un avance investigativo, aunque todavía no se desarrolla una visión verdaderamente autocrítica capaz de afectar la estructura institucional del arte y del Museo.

Salvador reconocía en 1988 que el MBA, en su trayectoria, no se había ocupado de estudiar sistemáticamente las colecciones:

A lo largo de casi cincuenta años el MBA había ido reuniendo, en sus diversas colecciones, un rico patrimonio de obras, muchas de ellas de gran importancia dentro de la evolución plástica de su creador y, por ende, dentro de la historia del arte. Por desgracia, si se exceptúan algunos casos, a los que ya se ha aludido en otro momento, tan importantes obras llevaban décadas de muda presencia en el Museo, sin

¹³⁰ José María Salvador, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 176.

¹³¹ Idem.

que hubieran sido estudiadas, documentadas y analizadas en profundidad¹³².

Durante la gestión de Trejo esta preocupación se orientó hacia la elaboración de «catálogos razonados», impulsados por José María Salvador, quien era subdirector del MBA en ese período. Los primeros intentos se llevaron a cabo con la colección de arte europeo antiguo y moderno, en las exposiciones y catálogos: *La luz como medio de expresión artística desde el Medioevo hasta el arte contemporáneo* (1984); *El academicismo. Revisión de criterios* (1987); y *Temas e imágenes a través del tiempo* (1989). Estas investigaciones, a cargo de la curadora institucional Anna Gradowska, involucraron a diferentes investigadores, lo cual permitió realizar un trabajo minucioso de revisión de datos de las obras estudiadas, e incluso precisar atribuciones de autoría. Sin embargo, no pueden considerarse con propiedad como catálogos razonados pues son estudios parciales de la Colección¹³³.

Según Salvador, en este período se considera que el valor museológico de una exposición radica en «la seriedad investigativa y didáctica de la proposición artística, histórica, estética y conceptual cristalizada en dicha exposición»¹³⁴,

¹³² *Ibidem*, p. 188.

¹³³ El catálogo razonado es un documento especializado que registra todas las obras pertenecientes a una colección institucional o al trabajo de un artista, documentado con la historiografía, bibliografía, fotografía e historia de cada obra (características físicas, procedencia y exhibiciones), además de un análisis interpretativo que aborda el contenido de cada obra y sus relaciones con rasgos significativos del arte y la cultura de su época, incluyendo los procesos de su recepción y proyección histórica más allá del momento de su producción.

¹³⁴ José María Salvador, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 180.

y resume los objetivos institucionales citando un prólogo suyo para uno de estos catálogos¹³⁵:

Todo Museo tiene entre sus cometidos fundamentales el de construir una colección lo más rica y coherente posible de obras de arte verdaderamente significativas. Esta labor de atesoramiento exige, a su vez, conservar y si preciso fuera, restaurar las obras coleccionadas, a fin de garantizar cumplidamente su perduración en beneficio de las generaciones futuras. Tan ineludibles objetivos museológicos perderían, sin embargo, gran parte de su sentido si no fuesen oportunamente completados y enriquecidos por un doble empeño de exhibición y de análisis: las obras de arte de la Colección de un Museo, pacientemente coleccionadas y cuidadosamente conservadas y restauradas, deben ser, a la postre, convenientemente exhibidas y acuciosamente investigadas e interpretadas. Solo así la obra de arte puede llegar a ser apreciada y asimilada por el gran público; y solo así puede ella ser interiorizada como valor estético, como *legítimo patrimonio cultural de la humanidad*¹³⁶.

En este texto se aprecian varias de las características «universalistas» que se naturalizan cuando se colecciona arte. El valor estético se interioriza y, al no describir cuáles serían sus características, se asume como un acuerdo previo generalizado: dentro de la historia del arte, como «patrimonio cultural de la humanidad». Aunque se plantea una reflexión crítica sobre la labor museológica, las obras se siguen apreciando como «objetos» contextualizados en el campo del arte.

¹³⁵ *La luz como medio de expresión en las artes plásticas desde el Medioevo hasta el arte contemporáneo*, publicado en 1984.

¹³⁶ José María Salvador, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 189 [Cursivas mías, C.H.].

Se plantea como objetivo del coleccionismo la «perduración en beneficio de las generaciones futuras», como si el conocimiento derivara de las obras en sí mismas y no de las relaciones sociales, y con otros objetos culturales característicos de cada momento histórico.

Además de los estudios de las colecciones según su definición histórica y geográfica, en estos años se organizaron algunas muestras que revisaban otras categorías de la historia del arte, como las modalidades técnicas. La muestra «De la talla al ensamblaje» (1986) ampliaba el campo del arte tridimensional, superando la tradicional definición de «escultura». También se organizó la exposición «Horizonte» (1987), con pinturas de la Colección, que abordaba la idea del horizonte como concepto espacial. Dentro de esta línea reflexiva se incluyeron dos muestras asociadas a la elaboración de los catálogos razonados ya comentados: «La luz como medio de expresión artística desde el Medioevo hasta el arte contemporáneo» (1984) y «El academicismo. Revisión de criterios» (1987). Esta última reflexionaba sobre el propio campo del arte como sistema institucionalizado, desde la idea de las categorías de géneros definidas por las academias europeas.

LAS EXPOSICIONES EN LOS AÑOS 80:
 REAFIRMACIÓN DEL CANON MODERNO E INICIOS
 DEL ESTUDIO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Durante este período no se presentaron muchas exposiciones relacionadas con el arte contemporáneo sino recopilaciones del arte antiguo y moderno de diferentes procedencias,

géneros y modalidades técnicas¹³⁷, y en general fueron muy pocas las exposiciones latinoamericanas.

Entre las muestras asociadas al arte moderno «más reciente», latinoamericano e internacional, se presentaron: «Paisajes interiores. Shirley Fisher» (1984), «José Luis Cuevas. Dibujos y grabados en colecciones venezolanas» (1985), «De la Nueva figuración a la Nueva imagen en Argentina» (1986), «Arte Pop. Selección de gráficas de la Colección MBA» (1986), «Arte español contemporáneo en la Colección del Museo de Bellas Artes» (1985-1986), «Wifredo Lam. Pintura y obra gráfica 1938-1976» (1986-1987).

Las muestras de los artistas venezolanos contemporáneos programadas en los 80 fueron: «Gego. Dibujos sin papel» (1984), «Carlos Medina. Esculturas» (1985), «Gerd Leufert. Nenias» (1985), «Marieta Berman. Imágenes de luz» (1986), «Cinco pintores húngaros contemporáneos» (1986), «Piedras donde fluye el paisaje. Antología de Gladys Meneses» (1986);

¹³⁷ Se presentaron: «Visiones. Fotografías de la Colección del MBA» (1984), «Obras maestras del grabado veneciano del siglo XVIII» (1985), «Fotografía latinoamericana del siglo XIX» (1985), «El Códice Hammer de Leonardo Da Vinci. Las aguas, la tierra, el universo» (1985), «Rafael Sanzio y la Arquitectura pintada» (1985), «Bruno Munari» (1985), «Henri Cartier Bresson. Fotógrafo» (1986), «Gráfica crítica en la República de Weimar» (1986), «Arte popular de las Américas. Muestra de pintura y escultura ingenuas» (1986), «Alrededor de la línea de sombra. Franco Purini» (arquitectura) (1986), «Obras maestras del Museo de Arte Moderno de Lieja» (1986), «Alfred Eisenstaedt» (1987), «Los últimos Macchiaioli. Colección del Sr. Maximiliano Bandini» (1987) (escuela de la pintura italiana del siglo XIX), «Luis Felipe Toro. Crónica fotográfica de una época» (1987), «Giacinto Gigante (1806-1876). Acuarelas de Nápoles y la Campania» (1988), «Dibujo alemán contemporáneo» (1986), «Arte, paisaje, arquitectura. El arte referido a la arquitectura en la República Federal de Alemania» (1987), «Una luz en todo tiempo. Paisajes estadounidenses del siglo XIX» (1987), «Arte colonial ecuatoriano» (1987).

y «Al filo de la modernidad» (1986). Esta última exposición reunió a seis pintores venezolanos: Susana Amundaraín, Eugenio Espinoza, Walter Margulis, Félix Perdomo, José Rivas y Rossanna Vestuti, la mayoría dentro de la tendencia informalista.

Entre las exposiciones organizadas para ir al exterior se encontraban varias antológicas: «Omar Carreño. Exposición antológica 1950-1983», que se exhibió en el Museo Español de Arte Contemporáneo, en Madrid, en 1983, antes de ser exhibida en el MBA. También se organizó la muestra «Nueva humanidad. Alirio Rodríguez. Exposición antológica (1969-1986)», que se presentó en 1987 en el Museo de Arte Moderno de Bruselas. Así se reafirman las tendencias básicas del canon del arte moderno y del inicio del canon del arte contemporáneo: la abstracción asociada al concretismo y la nueva figuración.

Tal vez la muestra más significativa en esta etapa, asociada a los parámetros del arte contemporáneo, fue «Los arquitectos de los tepuyes», de Lothar Baumgarten (1986), artista alemán, alumno de Joseph Beuys, quien asumía una comprensión ampliada de la práctica artística hacia el estudio de lo social para crear instalaciones alusivas a sus viajes y encuentros con la etnia yanomami en la región amazónica venezolana¹³⁸. Baumgarten trastocaba la condición contemplativa para apuntar a reflexiones más amplias sobre la protección de los recursos naturales y su explotación (empleó cajas, plantas y elementos asociados a la minería). Sobre esta exposición, Axel Stein hizo un cuestionamiento a la política oficial porque la muestra no se pudo presentar en toda su magnitud y, además, el texto crítico elaborado por el artista fue censurado:

¹³⁸ En uno de sus viajes, convivió por dos años con los yanomami, entre 1978 y 1980.

El texto del artista en el catálogo de la muestra de Bellas Artes fue censurado en partes, por lo que Lothar se negó a publicarlo. En dicho texto Baumgarten denunciaba sin pelos en la pluma la penetración de los mineros en la tierra virgen, la deforestación, la violencia, las enfermedades exógenas, el mercurio, el DDT, la CVG y Edelca, Minerven y la eterna corrupción de las concesiones mineras, la Pepsi-Cola, la Polar y el Cacique, el turismo, en fin; termina Baumgarten: «Uno de los paisajes más antiguos y peculiares de la tierra corre peligro de ser destruido por completo. Es un irrespeto al Creador. Ya nada les es sagrado» («En el laberinto de las piedras volteadas», texto inédito, 1986)¹³⁹.

Esta exposición de Baumgarten introducía en el país la estrategia deconstructiva del arte contemporáneo, que cuestiona al propio sistema moderno del arte, pues había concebido una serie de acciones fuera del espacio museístico. Sin embargo, contó con poca difusión y escaso análisis por parte de las autoridades museísticas.

También en 1985 se presentaron dos muestras de artistas venezolanos que contribuyeron a difundir las prácticas más contemporáneas y críticas del propio campo del arte: «Rolando Peña. El petróleo soy yo» (1985) (instalación de barriles de petróleo en forma de espiral); y «Grrr. Carlos Zerpa», en la que este artista incluía ensamblajes, pinturas, dibujos, *collages* e instalaciones. En 1987 se exhibió la muestra «Margot Römer.

¹³⁹ Axel Stein, «Visitadores del Reino de Manoa. Parte I», *Sidor Literal. Revista de Arte, Cultura e Ideas*, Año 2, N° 3, Puerto Ordaz, Sidor, 1994, s/p.

http://www.saladearte.sidor.com/letras/revista_literal/numero_3/3_ensayo.htm. Fecha de consulta: 8/3/2008.

La estrella es la estrella», en la que Römer mostraba una redimensión del pop pictórico para trabajar la bandera venezolana.

La exposición «La imaginación de la transparencia», organizada bajo la curaduría de María Elena Ramos, actuó como cierre de la gestión de Trejo frente al MBA, quedando enmarcada en la celebración del Cincuentenario del Museo, en 1988. Esta muestra, que contaba con 83 artistas participantes, ofreció visibilidad a un grupo importante de representantes del arte contemporáneo, como Enrico Armas, Oscar Armitano, Milton Becerra, Eugenio Espinoza, Héctor Fuenmayor, Gego, Nan González, Ernesto León, Oscar León Jiménez, Ariel Jiménez, Antonio Lazo, Marcos Salazar Delfino, Margot Römer, Adrián Pujol, Carlos Sosa, Antonieta Sosa, Rolando Peña, Miguel von Dangel, Pedro Terán, Yeny y Carlos Zerpa. Muchas de las piezas seleccionadas de estos artistas problematizaban los principios modernos. Por ejemplo, Eugenio Espinoza ironizaba sobre la noción de «cuadro» con la reiteración de la cuadrícula; Gego introducía canutillos e hilo en estructuras metálicas que burlaban la pureza geométrica del cientismo (fig. 90); Antonieta Sosa también se distanciaba de la abstracción geométrica para crear una estructura etérea, constituida por una pluma sostenida en el aire por el hálito de dos personas; Pedro Terán, por medio de la polaroid también burlaba el espacio cuadrado de la abstracción geométrica al fotografiar el vacío en abismo (tomaba una foto de un nudo en la pared, que luego volvía a fotografiar en la pared, y así sucesivamente).



Fig. 90
Gego (Gertrudis Goldschmidt) (Hamburgo, 1912-Caracas, 1994), *Dibujo sin papel* 1988.28, 1988. Ensamblaje en hierro pintado, acero inoxidable, tubo de bronce, canutillo e hilo, 141 x 73 x 23 cm
Col. Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

Esta obra fue donada a la Colección por la artista en 1988, probablemente luego de haber participado en «La imaginación de la transparencia».

Además de estos artistas se invitó a Alejandro Otero con una obra tardía de sus planteamientos públicos, que podía considerarse una ruptura con el arte moderno porque se distanciaba de los efectos meramente retinianos.

En la curaduría de esta exposición, Ramos no conceptualiza las diferencias entre las premisas modernas y las contemporáneas; sin embargo demuestra intuición para apreciar las distancias entre ambas. Por ejemplo, en el texto del catálogo reconoce la tautología del arte moderno como una distancia:

El escepticismo moderno puso mucha costra opaca en torno a seres y cosas. El objeto se hizo impenetrable a la visión y mientras más la ciencia parecía «romper» el objeto para analizarlo, ver el cuerpo a través hasta llegar a sus huesos, ver lo microscópico, más parecía negarse la existencia de todo lo intangible, invisible, inefable tras eso que se estudiaba¹⁴⁰.

¹⁴⁰ María Elena Ramos, *La imaginación de la transparencia*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1988, p. 7.

Y más adelante favorece el acercamiento a lo cotidiano que se percibe en el arte contemporáneo:

[...] así el pensamiento filosófico analítico parece haber dejado atrás el discurso de lejanía, de más allá, de globalidad, de grande y único dentro, de gran-centro profundo, o haber dejado atrás sus pretensiones de saber de lo verdadero y lo falso de las cosas del mundo y del saber metafísico de lo que tras ellas habría, para dedicarse a la nueva realidad fundada por el lenguaje:

más modesta

más posible de delimitar

más interesada en lo múltiple y

en lo abierto

en definitiva, más fragmentaria¹⁴¹.

Esta exposición, que contenía obras inscritas en parámetros modernos y contemporáneos, intentaba ofrecer lecturas menos apegadas a la tradición estilística, tan marcada por la polaridad abstracción/figuración, lo cual representa un momento significativo en la conformación del canon del arte contemporáneo. Muchos de estos artistas que manifiestan cierto distanciamiento de las premisas del arte moderno exhibirán en los años 90 en el MBA, durante la gestión de Ramos al frente de este organismo.

Algunos de estos artistas también comenzaron a ser incluidos en la Colección del MBA durante la gestión de Trejo. En esta etapa ingresaron 84 obras en calidad de donación¹⁴²,

¹⁴¹ Idem.

¹⁴² Entre las obras donadas durante la gestión de Trejo hay algunas de artistas venezolanos que plantean problemáticas asociadas al arte contemporáneo, como Gego, Miguel von Dangel, Carlos Zerpa, Margot Römer, Elba Damast, Harry Abend, y el argentino Pérez Celis.

doce como compra y tres en comodato, lo que da un total de 99 obras. A diferencia de la etapa de Silva, el incremento de la colección por donaciones es mayor. Esta situación se va a mantener en la gestión siguiente, cuando se implemente una política sistemática de donaciones que supera la relación coyuntural de las exposiciones temporales¹⁴³.

EL MBA: EL MUSEO DEL ARTE «UNIVERSAL»

Llama la atención que Salvador, en su balance, emplea indistintamente los términos «universal» e «internacional» para referirse al perfil del MBA:

Con tan menguadas asignaciones, al Museo le resulta imposible en la práctica traer del exterior muestras de una cierta categoría que puedan cubrir, según un programa sistemático y coherente, los diversos períodos, corrientes, géneros del arte *universal*, como exige de modo inequívoco su perfil institucional. Por lo demás, si, por culpa de la adversa coyuntura económica, renunciase a las exposiciones del arte *internacional*, el MBA perdería la originalidad más substantiva de su ser y deber ser. El Museo tiene, por el contrario, la firme decisión de ofrecer, en la medida de lo posible, propuestas individuales y colectivas de las diversas épocas y tendencias, de los diferentes géneros, técnicas y modalidades del arte de los varios países y continentes, haciendo especial énfasis en aquellos movimientos o individualidades que marcan huella en la historia¹⁴⁴.

¹⁴³ Era común en el MBA que se le solicitaran donaciones a los artistas que se les organizaba una exposición individual.

¹⁴⁴ José María Salvador, *Museo de Bellas Artes de Caracas...*, ob. cit., p. 182 [Cursivas mías, C.H.]

A pesar de que a lo largo del siglo XX se cuestiona la «universalidad del arte», todavía en instituciones como el MBA, cuyo perfil se sostuvo inicialmente sobre esta premisa, se continuó defendiendo esta postura como una naturalización de las premisas del sistema moderno del arte, y tampoco se planteó una ampliación de los límites del campo para incluir otros aspectos sociales asociados a las identidades culturales, aunque esporádicamente se exhibían muestras de artesanía, diseño y otros aspectos culturales.

Salvador terminó su balance de gestión apuntando a la promesa del presidente Lusinchi de construir un edificio propio para la GAN en el Parque Vargas y devolverle al MBA su antiguo edificio, cuando inauguró el programa de actividades con motivo de la celebración de sus cincuenta años de fundado, en febrero de 1988. De esta manera, el MBA vendría a reconquistar su antiguo edificio para poder activar sus diversas actividades:

[...] este significativo logro que ya se siente inminente no hace sino preanunciar —y, en cierto modo, simbolizar— la conquista de otras metas esenciales, todavía hoy disminuidas, minimizadas o en suspenso: la asignación de un presupuesto suficiente para la ejecución de los numerosos y apremiantes programas y actividades del Museo; el otorgamiento de una substanciosa partida para adquisición de obras de arte, que haga posible el insoslayable proceso de enriquecimiento continuo y sistemático de nuestras colecciones; y, en definitiva, el decidido apoyo del Estado al MBA en todos los órdenes, con el fin de que la más antigua e importante entidad museística de Venezuela vaya mejorando progresivamente sus recursos financieros, materiales

y humanos, y pueda así ocupar el lugar de prestigio que merece en el contexto de la cultura nacional e internacional¹⁴⁵.

LA GESTIÓN DE MARÍA ELENA RAMOS:
PRIVILEGIO DE LA PINTURA

En 1989 asume la dirección del MBA la periodista y crítica de arte María Elena Ramos, quien había trabajado en el departamento de Educación de la Galería de Arte Nacional durante la gestión de Manuel Espinoza.

En general, la gestión de Ramos va a tratar de ampliar el alcance del Museo. Se rescatan algunos espacios para convertirlos en zonas expositivas¹⁴⁶ y se apoyan las prácticas artísticas asociadas al conceptualismo, aunque todavía se entiende lo contemporáneo como «lo más reciente». Por eso es posible observar que las propuestas exhibidas y coleccionadas en esta etapa son mayoritariamente obras pictóricas que recrean y reinterpretan la tradición abstraccionista y neofigurativa.

También se programan algunas exposiciones que revisan la actuación de algunos artistas contemporáneos poco atendidos por la historia del arte nacional, como Alberto Brandt y Oscar León Jiménez. Pero en general, el interés hacia algunos problemas del arte contemporáneo deriva de las actuaciones específicas de algunos curadores, incluida la propia Ramos, y no de una política institucional previamente establecida.

¹⁴⁵ *Ibidem*, pp. 196-197.

¹⁴⁶ Se acondicionan las rampas para albergar la colección egipcia; la terraza se remodela y acondiciona para exhibir algunas esculturas de manera permanente; se crea una salita para Historia del arte en el Hall del piso 2, y la Sala para la Colección de cerámica china en un espacio entre los pisos 1 y 2. Se crea también el Gabinete de Dibujo, Estampa y Fotografía en el Hall del piso 3.

En 1991 se presentaron varias exposiciones de arte contemporáneo, bajo la coordinación de Rina Carvajal¹⁴⁷. Una de ellas fue «Brasil: la nueva generación», que reunía un grupo de 22 artistas brasileños contemporáneos, de la generación de los 80, cuyos trabajos cuestionaban los estatutos del arte moderno¹⁴⁸, como Rodrigo Andrade, Frida Baranek, Jorge Barrão, Leda Catunda, Edith Derdyk, Nelson Felix, Marco Gianotti, Guto Lacaz, Karen Lambrecht, Jac Leirner, Leonilson, Beatriz Milhazes, Paulo Monteiro, Nina Moraes, Ernesto Neto, Paulo Pasta, Florian Raiss, Nuno Ramos, Daniel Senise, Edgar de Souza, Ana María Tavares y Angelo Venosa. Estos artistas trabajaban —con diferentes materiales, en pintura e instalaciones— temas asociados a la cotidianidad, la cultura de masas y la religiosidad. Una de las piezas que llamaba la atención por su aproximación a las estrategias técnicas del constructivismo, y a la vez por su distanciamiento conceptual, fue la de Jac Leirner, que describía la curadora de la muestra, Aracy Amaral, así:

reunió en «círculos» o formas serpentinas, millares de billetes del dinero de la inflación brasilera, registrando además todas las frases estampadas en los billetes por las miles de manos por las que habían circulado, un verdadero inventario sociológico-conceptual¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Carvajal ocupó el cargo de Curadora de Arte Contemporáneo Europeo y Norteamericano entre 1990 y 1991.

¹⁴⁸ Esta generación de fines de los 80 redimensionaba la tradición crítica implantada por Hélio Oiticica y Lygia Clark a fines de los años 60 y principios de los años 70, revitalizando el movimiento antropófago de los años 20.

¹⁴⁹ Aracy Amaral, *Brasil: la nueva generación* (catálogo), Museo de Bellas Artes, Caracas, 11 de abril al 19 de mayo de 2001, s/p.

En 1991 Carvajal ejerció la curaduría de otra exposición de arte contemporáneo que, además de reflexionar sobre las condiciones del sistema moderno del arte, promovía el diálogo entre cuatro artistas venezolanos relacionados con el conceptualismo y que hasta entonces habían trabajado prácticamente al margen de la programación museística. Esta muestra, titulada «Uno, Dos, Tres, Cuatro» reunió los trabajos de Alfred Wenemoser, Héctor Fuenmayor, Roberto Obregón (fig. 91) y Antonieta Sosa. En la presentación del catálogo, Carvajal planteaba que esta selección intentaba:

[...] ratificar la calidad individual de cuatro artistas que en una constante posición de riesgo han sido capaces de formular nuevas maneras de pensar y vivenciar un espacio de arte. Sin tratar de categorizarlos bajo ninguna tendencia estética específica, se ha buscado señalar la naturaleza abierta y multirreferencial de sus propuestas, y la condición crítica y de reflexión de sus lenguajes. A lo largo de un proceso de más de dos décadas, estos artistas han llevado un trabajo sólido y silencioso, al margen de la cultura oficial y de las modas artísticas del país¹⁵⁰.

La muestra, conformada por varias instalaciones, estuvo acompañada de un catálogo de setenta y siete páginas que hizo un recorrido documental por la trayectoria de estos artistas, contribuyendo a dar a conocer una serie de acciones de cada uno de ellos realizadas al margen de las instituciones y que hasta ahora no habían sido registradas por ninguna publicación de arte, estatal o privada.

¹⁵⁰ Rina Carvajal, *Uno, Dos, Tres, Cuatro, Wenemoser, Fuenmayor, Obregón, Sosa* (catálogo), Museo de Bellas Artes, Caracas, 10 de octubre al 24 de noviembre de 1991, p. 8.

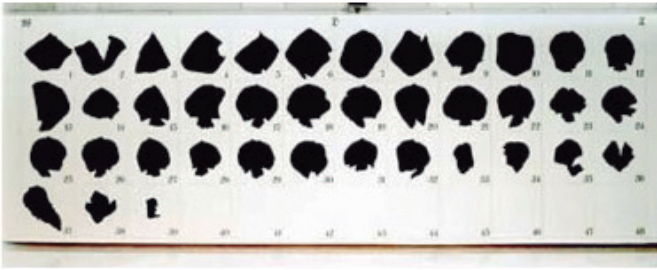


Fig. 91

Roberto Obregón (Barranquilla, Colombia, 1946-Tarma, edo. Vargas, 2003), *WDT*, 1991. Instalación con linóleo, fotocopia y óxido de grafito, 332,9 x 999,6 cm. Col. Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.
(Esta obra ingresó a la Colección en 1992.)

Entre 1990 y 2000 se presentaron alrededor de cinco exposiciones de arte contemporáneo nacional que revisaban la trayectoria de algunos artistas activos desde los años 70 y que no contaban con un estudio amplio de su trabajo. Estas fueron: «Alberto Brandt. Cazador de avestruces» (1991) y «Oscar León Jiménez. Instalaciones» (1993) (fig. 92), ambos ya fallecidos para esa fecha. También se presentaron una retrospectiva de Pedro Terán, titulada «Territorios de lo ilusorio y lo real. 1970-1995» (1995); «Cas(a)nto, una propuesta de Antonieta Sosa», que reprodujo la casa de la artista en el Museo, desde una perspectiva antológica (1998); y «Gego 1955-1990», que tuvo carácter retrospectivo (2000). También se realizó una revisión histórica de los años 60, en la colectiva «La década prodigiosa» (1995).

Además de estas exposiciones, y la ya mencionada «Uno, Dos, Tres, Cuatro» (1991), las propuestas de arte contemporáneo venezolano, concebidas especialmente para el MBA, fueron: «Nan González. El vuelo del cristal», que fue una gran videoinstalación (1991); exhibición «I Museo de

Bellas Artes: El espacio, escenario de un museo. II Domingo Álvarez: la gramática del espacio. III Víctor Lucena: La otra imagen» (1991); «Cristal-Luz / Despertar del ser. Video e instalación de Yeni Hackshaw»¹⁵¹ (1992); «La extracción de la piedra de la locura», una instalación de Javier Téllez (1996); «Lo no pictórico. Pedro Fermín» (1996); «Milton Becerra. Identidad» (1997); «El derrame. Rolando Peña» (1997); «Natural/artificial. Una propuesta de Asdrúbal Colmenárez» (1999); y «Videohabitats», que reunió a dieciséis artistas del videoarte (2000). También se exhibieron piezas que formaban parte de otros proyectos, como «Ana María Mazzei. In memoriam. Ewaipanoma Yanomami» (1994), incluida en la representación a la Bienal de São Paulo; y la sección de videos y *performances* de la III Bienal del Barro, curada por Roberto Guevara (1998). Cabe destacar, según se ha mencionado, que algunos de estos proyectos se relacionan con intereses curatoriales individuales; por ello no extraña que varias de estas exposiciones hayan sido curadas por la propia directora, María Elena Ramos, y algunas curadoras de arte latinoamericano que manifestaban explícito interés por el arte contemporáneo.

De este grupo es necesario comentar dos exposiciones orientadas a reflexionar sobre el espacio museológico de manera fenoménica y simbólica.

La muestra «I Museo de Bellas Artes: El espacio, escenario de un museo. II Domingo Álvarez: la gramática del espacio. III Víctor Lucena: La otra imagen», presentada entre diciembre de 1991 y febrero de 1992 bajo la curaduría de María Elena Ramos, fue concebida como reflexión sobre el espacio

¹⁵¹ Yeni Hackshaw (Jennifer Hackshaw) fue más conocida como Yeni, cuando formó parte del dúo Yeni y Nan, dedicado a las acciones corporales en los años 80.



Fig. 92

Oscar León Jiménez (Caracas, 1960-1990), *Relación espacio interior-externo*, 1987. Intervención de un marco de ventana en madera con fotografías en color e intervención de una pared frontal con plástico autoadherible, 250 x 300 x 300 cm. Col. Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas. (Esta obra ingresó en la Colección luego de la exposición póstuma del artista en 1993.)

del MBA. Se planificó una sección documental sobre la ampliación del edificio llevada a cabo en 1957 y culminada en 1976 (la sede actual del MBA) y las remodelaciones realizadas bajo la dirección de Ramos, ya comentadas. Se invitó a los artistas Domingo Álvarez y Víctor Lucena para que realizaran intervenciones en los espacios de las salas 1, 2 y Experimental al estilo *site-specific*¹⁵², sobre todo a partir de relaciones espaciales con las condiciones arquitectónicas. Según palabras de Elizabeth Nitsche, directora ejecutiva del MBA:

El encuentro con el espacio del Museo, el desafío de mejorar y transformar ese espacio receptor de arte, fue el punto de partida de la exposición que hoy ofrecemos al público. El trabajar cotidianamente con la realidad inmediata y concreta de

¹⁵² Según se comentó en el capítulo «El arte como construcción cultural: una reflexión teórica sobre la constitución del sistema moderno del arte», este término describe la intervención de un espacio específico y previamente escogido, con lo cual se recrean sus condiciones de uso hasta su interpretación histórica.

un espacio dado, ha originado un proceso que condujo hasta la reflexión teórica y plástica en torno al espacio como problema¹⁵³.

Como curadora de la muestra, Ramos enfatizaba en la comprensión de lo espacial en términos perceptuales y reflexivos, por lo que la exposición actuaba como pretexto legítimo para visibilizar el sentido de uso del MBA, sobre todo luego que perdió su sede original y espacialmente quedó en una situación subsidiaria de la GAN: «la oscuridad, real y simbólica, de lo que *está detrás*»¹⁵⁴. En el catálogo publicado¹⁵⁵ se incluyeron textos de María Elena Ramos, Iris Peruga, Luis Castro Leiva, Getulio Alviani y Olga Römer, arquitecta encargada de la muestra documental. También se incluyeron entrevistas de Römer a Miguel Arroyo, investigador y exdirector del MBA; y a William Niño Araque, arquitecto.

Las siete ambientaciones presentadas por Álvarez como espacios habitables (cubos cubiertos de espejos en su interior) (fig. 93) permitían al público experimentar la ilusión de infinito. Mientras, Lucena intentaba interpretar la noción de *shock* (los títulos de sus once piezas incorporaban este término) a partir de asociaciones filosóficas (estudios matemáticos sobre la idea del espacio «ideal») y perceptuales (combinaciones de materiales contrastantes en forma, tamaño, textura, peso y color). En resumen, estos planteamientos, inscritos en

¹⁵³ Elisabeth Nitsche, «Presentación», *I Museo de Bellas Artes: El espacio, escenario de un museo. II Domingo Álvarez: la gramática del espacio. III Víctor Lucena: La otra imagen*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1991, p. 3.

¹⁵⁴ María Elena Ramos, «El edificio, el espacio», en *I Museo de Bellas Artes: El espacio...*, ob. cit., p. 28.

¹⁵⁵ Se publicó un catálogo-libro de 143 páginas con el apoyo de la Fundación Banco Mercantil.

la noción de arte contemporáneo, ofrecían la posibilidad de experimentar corporalmente situaciones espaciales a partir de una revisión del Museo como lugar habitable, aunque no se abordaron problemas relativos a las relaciones de poder de orden histórico más allá del campo perceptual.

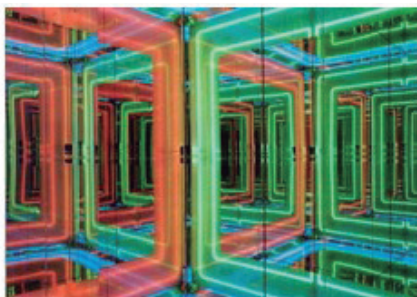


Fig. 93

Domingo Álvarez (Santo Domingo, República Dominicana, 1935). *La gramática del espacio (cuatro cubos habitables)*, 1991: a) Reticula tridimensional habitable; b) Ámbitos; c) Planos poblando el espacio; d) Círculo: origen de los sólidos.
 Instalación en vidrio, espejos, hierro y luces, 220 x 220 x 200 cm
 Col. Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas
 (Esta obra ingresó a la Colección en 1992, por donación del artista.)

De manera particular, cabe describir también la muestra «La extracción de la piedra de la locura» (1996), de Javier Téllez (fig. 94), por su relación crítica con la figura «autORIZADA» del Museo, cuya curaduría estuvo a mi cargo como funcionaria del MBA. El título, tomado de una pintura de El Bosco, parecía aludir a un mecanismo de curación que se hacía extensivo a una enfermedad social, y en particular al Museo como institución, sobre todo porque en el espacio expositivo Téllez subvirtió el orden. Dentro de la sala se recreaba el imaginario de la locura con su espíritu festivo —incluyendo objetos como piñatas, dulces, bebidas— y a la vez se recontextualizaban los elementos relativos al universo del

Hospital Psiquiátrico de Bárbula Doctor José Ortega Durán, clausurado poco antes de esta muestra. Entre los elementos relativos al hospital psiquiátrico se encontraban camas, ficheros de historias clínicas, archivadores, el plano del hospital, una piedra del recinto, aparatos médicos, periódicos y dibujos realizados por los pacientes psiquiátricos¹⁵⁶. Los envases plásticos para gasolina aludían al uso del agua como terapia pero también a la combustión terrorista, y el alambre de púas sustituía al sujeto-bebé en el interior de una cuna, y a la vez sugería la idea de encierro y control. La reorganización de los elementos asociados al hospital psiquiátrico y al Museo apuntaba a la ruptura de la idea de «autoridad», representada por el médico y el pensamiento científico, o el Museo y su correspondiente aparato teórico-crítico. La relación hospital psiquiátrico / Museo quedó también explícita en el texto de Téllez publicado en el catálogo de la muestra, titulado *De un hospital dentro del Museo* y en otro texto que este artista publicó paralelamente en la revista *Estilo*, titulado «Historia clínica, caso n° 1: el hombre museo», en el cual irónicamente le diagnostica a este supuesto paciente «Esquizofrenia con delirio paranoide»¹⁵⁷.

También en los años 90 se presentaron cuatro exposiciones colectivas de arte latinoamericano que, a pesar de privilegiar la pintura, incluían algunas piezas enmarcadas en los parámetros del arte contemporáneo, como: «Figuración

¹⁵⁶ Como curadora, una tarea difícil de ejercer en esa oportunidad fue la elaboración de la ficha técnica de la instalación, pues se debía describir todos los elementos en exhibición, que eran muchos, motivo por el cual se tuvo que hacer un resumen impreciso, afectando así los mecanismos museológicos de registro.

¹⁵⁷ Javier Téllez, «Historia clínica, caso n° 1: el hombre museo», Revista *Estilo*, Año 7, N° 29, Caracas, noviembre 1996, p. 17.



Fig. 94
 Javier Téllez (Valencia, Edo. Carabobo, 1969),
La extracción de la piedra de la locura, 1996.
 Instalación con materiales diversos, medidas
 variables. Col. Fundación Museos Nacionales-
 MBA, Caracas (El artista donó a la Colección un
 fragmento de la pieza en 1996.)

/ fabulación» (1990), «La tierra: visiones de América Latina» (1990), «El corazón sangrante» (1994), y «¿Fuera del centro? Arte argentino en las colecciones venezolanas» (1995). Destaca en especial la exposición colectiva «Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawings» (1998), curada por Mari Carmen Ramírez, que realizaba una reflexión sobre el arte latinoamericano y reunía un grupo de artistas conceptualistas con fuerte ascendencia política, según se comentó en el capítulo «La obra de arte más allá de la contemplación. Teoría y práctica». Entre las exposiciones individuales se incluyeron propuestas del guatemalteco Luis González Palma (1993); del chileno Arturo Duclos (1996); la instalación «Canto cuántico. Usted va a acabar con los peces de este río», del peruano Francisco Mariotti (1996); y la instalación «Hay que decirle al bañista...!», del chileno Juan Pablo Langlois (1998). Estas dos últimas fueron donadas por los artistas a la Colección del MBA.

Las exposiciones internacionales presentadas en esta etapa, relativas a la noción de arte contemporáneo como perspectiva crítica del sistema moderno del arte y orientada a reflexionar sobre problemas culturales desde estrategias muy

diversas, fueron: «Intervenciones en el espacio», que reunió el trabajo de once artistas de diferentes lugares del mundo (1995)¹⁵⁸, curada por María Elena Ramos; «Alterando Historia / alternando historias» (1995); la estadounidense Cindy Sherman (1997); el suizo Alfred Hofkunst (1995); «Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino», que reunió a 23 artistas de diferentes nacionalidades desde una perspectiva feminista (1998)¹⁵⁹; y la muestra «Sombras», del artista contemporáneo de origen francés Christian Boltanski (1999).

La exposición «Alterando Historia / alternando historias» fue curada por Mónica Amor, cuyo interés fundamental era contribuir a la producción de una práctica multiculturalista a partir de la revisión de los modelos imperantes que han determinado el abordaje del arte, como la cuadrícula que representa un orden de conocimiento racional y objetivo previamente establecido. Esta muestra aportó reflexiones pertinentes sobre la revisión de la historia como constructo y sobre la función social del museo:

¹⁵⁸ Los artistas invitados a intervenir diferentes espacios del Museo, incluidos los jardines, fueron el australiano Lawrence Carroll, el austriaco Ernst Caramelle, el chileno Gonzalo Díaz, los estadounidenses Joseph Kosuth y Dan Graham; el uruguayo Luis Camnitzer, el inglés Terry Smith, los israelíes Bucky Schwartz y Micha Ullman; el venezolano Víctor Lucena y la vienesa Brigitte Kowanz.

¹⁵⁹ Esta muestra, curada por Carmen Hernández, incluyó a las argentinas Kuki Benski y Graciela Sacco; la bahamesa-estadounidense Janine Antoni, las brasileñas Lia Menna Barreto, Valeska Soares y Adriana Varejão; la canadiense Jana Sterbak, la colombiana María Teresa Hincapié; las cubanas Tania Bruguera, María Magdalena Campos y Marta María Pérez; la chilena Catalina Parra; la chileno-mexicana Eugenia Vargas; la española Paloma Navares; la estadounidense Jocelyn Taylor; las mexicanas Silvia Gruner y Paula Santiago; la sudafricano-holandesa Marlene Dumas; las venezolanas Argelia Bravo, Mailén García, Sara Maneiro y Antonieta Sosa; y la yugoslava Marina Abramovic.

Alterando Historia / alternando historias» extiende las fronteras del museo y apunta al conocimiento en general como toma de posiciones insertas en espacios y tiempos determinados, incapaces de abarcar la comprensión del mundo y al tanto de los límites de la conceptualización y la sistematización. Revelando el diálogo entre razón e imaginación, entre conciencia crítica y creatividad, el arte puede plantarse como intervención disruptiva y no como solución redentora, permitiendo que «el museo funcion(e) como foro dialéctico más que como un monumento ceremonial¹⁶⁰.

Los artistas invitados a participar en esta muestra fueron el argentino Miguel Ángel Ríos, la coreana Sowon Kwon, los estadounidenses Michele White y Kenneth Goldsmith, el ruso Anton Vidokle y el venezolano Roberto Obregón¹⁶¹. La muestra reunió propuestas diferentes, asociadas a representaciones culturales como la cartografía territorial (Ríos), la idea de perspectiva central como representación visual (Vidokle), la descontextualización del coleccionismo privado en las artes decorativas (Kwon), las disecciones de la botánica (Obregón), la esfera pública y los medios de comunicación (White) y la producción textual (Goldsmith).

También se realizaron seis exposiciones de artistas modernos venezolanos asociados a la abstracción geométrica, al cinetismo o a la tradición del ensamblaje, como Harry Abend (1989), Alejandro Otero (retrospectiva, 1991), Jesús Soto (retrospectiva, 1992), Miguel Borrelli (1993), Douglas Monroy (1993) y Gabriel Morera (1996).

¹⁶⁰ Mónica Amor, *Alterando Historia / alternando historias*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1995, p. 98.

¹⁶¹ Salvo Obregón, todos los artistas residían en esa época en Estados Unidos.

Pero el mayor número de exposiciones correspondió a las prácticas pictóricas y dibujísticas que reinterpretaban la tradición modernista con variantes abstraccionistas y figurativas, que no se aproximaban a las posturas deconstructivas del arte contemporáneo y favorecían el gusto dominante del mercado de la época. Se presentaron alrededor de trece exposiciones dentro de esta perspectiva: Ruth Bess (1990), Francisco Bugallo (1990), Pancho Quilici (1990), Octavio Russo (1990), Glenn Sujo (1990), Alirio Palacios (1991), Luis Noguera (1993), Oscar Pellegrino (1993), Juan Calzadilla (1993), Susana Amundaraín (1994), María Eugenia Arria (1994), Gerd Leufert (1994), Diego Barboza (1991), Luisa Richter (1997) y Edgar Sánchez (2000).

La tradición histórica moderna contó con varias revisiones retrospectivas de artistas latinoamericanos, como el argentino Marcelo Bonevardi (1990), la cubana Amelia Peláez (1991), el chileno Roberto Matta (1992) y la colombiana Beatriz González (1994). También se exhibieron individuales de algunos artistas que reinterpretaban códigos de la abstracción o la nueva figuración, vinculándose con el auge pictórico internacional y los circuitos de mercado, como Luis Caballero (1991), Manuel Hernández (1993), Gonzalo Fonseca (1993) y el puertorriqueño Arnaldo Roche-Rabell (1998). Se incluyó también una colectiva que reunía el trabajo del uruguayo Joaquín Torres-García y la Escuela del Sur (1997).

Entre los artistas modernos europeos se exhibieron trabajos del francés Edgar Degas (1990), del alemán-francés Max Enst (1991), de los ingleses David Hockney (1992) y Alan Davie (1994); del francés Georges Roualt (1996), del español Joaquín Sorolla (1997), del holandés Constant Anton Nieuwenhuis, y del grupo Cobra (1998).

Entre las exposiciones de arte antiguo se presentaron: «Piranesi» (1991) «Dibujos italianos del siglo XVI al XVIII»

(1991), «Príncipes, emperadores y obispos» (1992), «Tesoros del arte italiano. La pintura en Emilia y Romagna del siglo XVI al XVIII» (1993), «Naipes y tarots: juegos de imágenes» (1994). También se organizó una muestra de cerámica prehispánica venezolana, titulada «Formas rituales. Vida y muerte en la cerámica prehispánica de Camay» (1993), que arrojó nuevas lecturas sobre esta herencia patrimonial.

Durante la gestión de Ramos también se apoyó la difusión de la fotografía. Se presentaron exposiciones del inglés William Henry Fox Talbot (1990), el húngaro Robert Capa (retrospectiva, 1992), el brasileño Sebastião Salgado (1996) y la española Cristina García Roderó (1998). También se presentó la colectiva «Fotografía argentina contemporánea» (1995). La fotografía venezolana estuvo representada por una muestra antológica de Roberto Fontana (1998).

Cabe destacar que como parte de la celebración de los Quinientos años del descubrimiento de América, en 1992, se organizó la exposición «Magna Mater. El sincretismo latinoamericano en algunas imágenes marianas» (1992), que efectuó un estudio sobre las diferentes interpretaciones de la iconografía de la Virgen María en la pintura latinoamericana, desde el siglo XVI hasta nuestros días. Este trabajo fue realizado por diferentes curadoras asistentes¹⁶², bajo la dirección de la curadora de Arte Medieval y Moderno, Anna Gradowska. Aunque no se hizo una revisión sobre el sistema moderno del arte, esta investigación contribuyó a que se plantearan nuevas perspectivas de análisis, más allá de la tradicional visión formalista enmarcada en la evolución de los estilos, haciendo hincapié en la revisión de la noción de lo latinoamericano.

¹⁶² Raquel Bentolila Levy, Carmen Hernández, Antonieta Núñez de Salas y Carolina Pérez Rosales.

También se organizaron exposiciones relativas al estudio de las colecciones, tales como las primeras fotografías del Museo de Bellas Artes (1990); exposición y catálogo razonado sobre los dibujos y acuarelas realizados por Camille Pissarro en Venezuela entre 1852 y 1854 (1992); Goya (1991); «Materia oscura», sobre grabados de Matta y Lam (1992); «La desnudez del papel», un estudio sobre el minimalismo en dibujo, fotografía y estampa, en tres fases en el año (1993); «Casa abierta», lecturas de las colecciones de pintura y escultura, realizadas por cinco curadoras del MBA (1995); «¿Qué es un ensamblaje?» (1995), «Para-papel», revisión de las colecciones de papel (1996); «La ciudad y el campo» (1998).

La Colección egipcia, luego de ubicada en las rampas del MBA en 1990, fue estudiada en la publicación *Fragmentos de una realidad perdida* (1990). También la Colección cubista, donada por Pedro Vallenilla Echeverría, fue expuesta a varias lecturas expositivas y a voluminosas publicaciones: *El plano en el Cubismo* (1991), *El Cubismo, tradición y vanguardia* (1993); y *Colección Cubismo y tendencias afines* (1994).

En resumen, la programación estuvo mucho más orientada a apoyar la tradición artística moderna (alrededor de 37) que las relativas al arte contemporáneo (alrededor de 25), entendido no solo como la producción «más reciente» sino como visión crítica del sistema moderno del arte con sus nociones de «trascendencia», «originalidad» y «universalidad».

Se puede plantear que, a pesar de la pública apertura de Ramos —quien había jugado un papel significativo en el apoyo al llamado arte «no convencional» en los años 80— hacia las nuevas propuestas, el peso de la tradición se sostuvo, pues el mayor esfuerzo se concentró en los planteamientos ya canonizados del arte moderno y antiguo. Por ejemplo, se elaboró un catálogo para los dibujos de Camille Pissarro, pero la

Colección de arte latinoamericano no fue atendida con proyectos editoriales que hubiesen permitido reflexionar sobre los desplazamientos de sentido entre lo moderno y lo contemporáneo. De hecho, la exposición «Casa abierta», ya mencionada, no contó con catálogo y los textos reflexivos elaborados para esa ocasión quedaron sin publicarse.

Cabe señalar también que durante la gestión Ramos se alteró la tradición del MBA de celebrar su aniversario a partir del año 1938, cuando obtuvo sede propia, y se decidió asumir que la fecha a considerar como fundación institucional era 1917, el momento en que fue decretado. Es así como luego de haberse celebrado los 50 años del Museo en 1988, Ramos celebró los 80 años de la institución en 1997. Esta situación creó confusión en el público. En la presentación del catálogo de la exposición «Sorolla. 1863-1923», realizada entre septiembre y noviembre de 1997, Ramos enfatiza esta celebración y, además, emite comentarios conservadores que resultan paradójicos frente a su apoyo al arte contemporáneo, como directora y curadora de la institución:

[...] es una gran satisfacción, al inicio de la celebración del 80 aniversario del Museo de Bellas Artes, presentar esta exposición antológica de Joaquín Sorolla. Pero no solo por eso: también porque dentro de nuestra dedicación a *las artes universales de todos los tiempos*, hemos mantenido con España una relación privilegiada ampliamente justificada por su tradición plástica¹⁶³.

¹⁶³ María Elena Ramos, «Presentación», *Sorolla. 1863-1923*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 11 de septiembre al 2 de noviembre de 1997, p. 4 [Cursivas mías, C.H.].

Durante 1997 y 1998 se realizó una serie de actividades en torno a esta celebración; una de ellas fue la exposición «Testimonios de una historia: 80 años del Museo de Bellas Artes» (1998), que reunió obras de la Colección y material documental sobre la trayectoria de la institución. Lamentablemente, no se hizo ninguna publicación que hubiese contribuido a ofrecer lecturas autocríticas sobre la historia y labor del Museo.

EL COLECCIONISMO DURANTE LOS AÑOS 90

Durante los años 90 el MBA incrementó el coleccionismo. En la muestra «Nuevas adquisiciones», de 1992, que reunía adquisiciones realizadas en los últimos cuatro años, se presentaron 65 obras, de las cuales 52 correspondían a artistas venezolanos, nueve a artistas latinoamericanos, tres a artistas europeos y una a una artista estadounidense. Muchas de las otras obras ingresadas respondían a propuestas que, a pesar de su actualidad temporal, no planteaban reflexiones hacia los propios códigos visuales.

Entre las obras asociadas a la noción de arte contemporáneo, críticas de las premisas institucionales del arte moderno, se ubicaban las instalaciones de los artistas venezolanos Domingo Álvarez, Alí González, Nan González (fig. 95), Víctor Lucena, Roberto Obregón, Rolando Peña, Antonieta Sosa y Yeni, así como las pinturas de Sigfredo Chacón, Eugenio Espinoza y Ernesto León, además de un ensamblaje de Carlos Zerpa. En esta etapa también ingresaron algunas piezas que en sus propuestas superaban las premisas modernas, como el *Cubo de nylon* de Soto, de 1984, y unos ensamblajes de Elsa Gramcko, de los años 60 y 70.



Fig. 95

Nan González (Caracas, 1956), *Yo y el espacio: autorretrato*, 1987. Instalación con plexiglás, piedra, fibra de vidrio, yeso, metal y dibujos en carboncillo sobre papel, 300 x 453 x 217 cm. Col. Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

Las obras de los artistas latinoamericanos adquiridas fueron en su mayor parte propuestas pictóricas, salvo una pieza del colombiano Carlos Rojas, representativa del constructivismo. Se incorporaron pinturas del argentino Víctor Chab, del brasileño Arcangelo Ianelli, de los colombianos Santiago Cárdenas, Jaime Franco y Manuel Hernández; del cubano Luis Cruz Azaceta y del uruguayo Ignacio Iturria. En general, la mayor parte de los trabajos de estos artistas recreaban códigos muy asimilados por el mercado del arte.

De las obras europeas, dos de ellas correspondían a maestros antiguos y una al pintor español Manolo Valdés, quien donó un *collage* de gran formato de principios de los 90 que revitalizaba la tradición del pop.

En 1994 se presentó la exhibición «Donaciones latinoamericanas», la cual reunió sesenta obras de artistas de Argentina, Chile, Colombia y Uruguay que se adquirieron para la Colección del MBA por medio de una política de donaciones implementada por Ramos, quien visitó personalmente los talleres de algunos artistas en Argentina, Chile y Uruguay. Se logró la donación de 47 obras de treinta artistas. Este

esfuerzo permitió complementar la representación territorial relativa a las propuestas modernas de orden histórico, como sucedió con las piezas relativas a la Escuela del Sur de discípulos de Joaquín Torres García, como los uruguayos Augusto Torres, José Gurvich, Elsa Andrada, Jorge Damiani, Wifredo Díaz Valdés, Francisco Matto y Nelson Ramos. También se incorporaron piezas de artistas argentinos que integraron importantes grupos, como Carmelo Arden Quin, perteneciente a Madí; Enio Iommi y Juan Melé, de la Asociación Arte Concreto Invención; Raúl Lozza, afiliado al perceptismo; Roberto Aizenberg, identificado con el surrealismo; Luis Felipe Noé y Carlos Gorriarena, asociados a la nueva figuración. Pero entre estas donaciones también se encontraban algunas piezas de los años 90 relativas a la noción de arte contemporáneo, como las de los argentinos Jacques Bedel, Luis Bénédict, María Causa, Roberto Elía y Clorindo Testa.

Aunque con obras de los años 90, los artistas chilenos José Balmes, Gracia Barrios y Guillermo Núñez complementaban, en la Colección latinoamericana del MBA, la representación de las propuestas neofigurativas emergentes en los años 60, así como el trabajo de Marta Colvin se relacionaba con el segmento del constructivismo escultórico.

Algunos artistas chilenos relacionados con la noción de arte contemporáneo también donaron obras, como Arturo Duclos, Patricia Israel, Oswaldo Peña y Francisca Sutil.

La donación de diecisiete obras de artistas colombianos fue en esa oportunidad el resultado de un intercambio bilateral, pues en 1991 un grupo de dieciocho obras de artistas venezolanos había sido donado al Museo de Arte Moderno de Bogotá. Este museo colombiano realizó entonces la selección para el MBA. Aunque la mayor parte de estas piezas eran de factura reciente —de fines de los años 80 y principios de los 90—, pocas

de ellas respondían a las premisas críticas del arte contemporáneo¹⁶⁴. Las piezas más problematizadoras de la tradición moderna se asociaban al conceptualismo o al pop, como las obras de Danilo Dueñas, Luis Luna, Nadín Ospina y Ramiro Gómez.

En general, las adquisiciones en estos años complementan la representación del arte moderno en el MBA, ya sea con propuestas de factura reciente o histórica. En el caso de la donación colombiana, fueron pocas las piezas seleccionadas con sentido reflexivo sobre el arte contemporáneo, privilegiándose tendencias canónicas.

El recurso más efectivo para adquirir piezas de arte contemporáneo en esos años fueron las donaciones parciales¹⁶⁵ de los artistas expositores, como ocurrió con ocho de los invitados a la muestra «Intervenciones en el espacio» (1995): Luis Camnitzer, Ernst Caramelle, Lawrence Carroll, Joseph Kosuth (fig. 96), Dan Graham, Terry Smith, Bucky Schwartz y Brigitte Kowanz¹⁶⁶; y Christian Boltanski (fig. 97) para su muestra individual en 1999.

¹⁶⁴ Los trabajos de Germán Botero, John Castles, Rafael Echeverri, Consuelo Gómez, Jaime Iregui, Carlos Salas Silva, Ronny Vayda y Hugo Zapata representan la herencia del constructivismo; los de Rodrigo Callejas, Luis Hernando Giraldo, Miguel Ángel Rojas y Bibiana Vélez se asocian a la pintura neofigurativa.

¹⁶⁵ Como donación parcial se denomina la gestión de comprar la pieza de un artista a por lo menos 50 % de su valor, mientras este dona la diferencia, quedando expresada en la ficha de registro como «adquisición-donación», según se aprecia en el libro *Colecciones MBA Volumen I* publicado por el MBA en 2005, en el cual se reproducen todas las obras de las colecciones de Arte Latinoamericano y de Arte Europeo y Norteamericano Contemporáneo.

¹⁶⁶ En esa ocasión la pieza de Gonzalo Díaz fue comprada, mientras la de Víctor Lucena fue donada. La obra de Micha Ullman no fue adquirida por su dificultad técnica (un foso en el jardín cuyas paredes de vidrio no sostuvieron la presión de la tierra húmeda).



Fig. 96
Joseph Kosuth (Toledo, Ohio, 1945)
Humboldt's Range, 1995. Instalación
en neón con textos de Alexander von
Humboldt, 1.805 x 484 cm.
Col. Fundación Museos Nacionales-MBA,
Caracas.

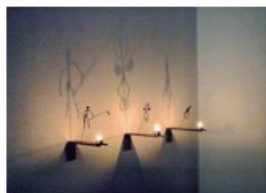


Fig. 97
Christian Boltanski (París, 1944),
Les Bougies (Las velas), 1987.
Instalación compuesta por ocho
escuadras de metal y ocho
figurines de metal recortado,
medidas variables.
Col. Fundación Museos Nacionales-
MBA, Caracas.

Con las donaciones también se amplió la representatividad del arte contemporáneo. Por ejemplo, Yeni donó una de las instalaciones exhibidas en su muestra de 1992 y luego donó una pieza de 1981 del dúo Yeni y Nan¹⁶⁷; Terán donó una de las instalaciones exhibidas en su retrospectiva de 1995; el artista argentino Miguel Ángel Ríos donó *Penacho de plumas* en 1995 (fig. 98), luego de participar en la muestra «Alterando Historia / alternando historias». Esta pieza representa un mapa imaginario de América Latina, en el que se distingue la representación de Venezuela en una suerte de abanico de tela plegada que contradice la cuadrícula cartográfica tradicional. También Javier Téllez donó una versión reducida de su

¹⁶⁷ Yeni y Nan fue la autoría que emplearon las artistas Jennifer Hachshaw (Yeni) y Maria Luisa González (Nan) para identificar el trabajo corporal que realizaban juntas durante los años 80.

instalación «La extracción de la piedra de la locura», exhibida en 1996. Francico Mariotti y Juan Pablo Langlois donaron sus instalaciones exhibidas en 1996 y 1998 respectivamente. También algunas de las artistas invitadas a la muestra «Alegorías de lo femenino» donaron sus piezas, como la argentina Kuki Beski (fig. 99), y las venezolanas Mailén García y Sara Maneiro. En esa ocasión se adquirió por compra una de las series fotográficas de «Siluetas en Iowa» de Ana Mendieta, que registraron las acciones corporales realizadas por esta artista entre 1976 y 1978, y que formaba parte de la sección histórica de este estudio feminista del arte.

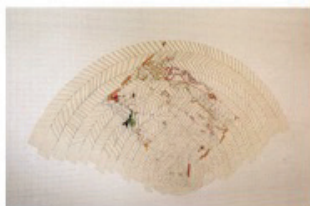


Fig. 98
Miguel Ángel Ríos (Catamarca, Argentina, 1943), *Penacho de plumas*, 1993. Acrílico sobre tela plegada con alfileres, 320 x 500 cm
Col. Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.



Fig. 99
Kuki Beski (Buenos Aires, 1951), *La Venus de Myles*, 1996-97. Instalación con fotografías, celuloide, lupas, textos, proyectores de diapositivas y pantalla, 300 x 400 x 500 cm
Col. Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.
Vista parcial de la pieza en el MBA
Archivo fotográfico de la artista.

En resumen, para fines de los años 90 el MBA contaba con un grupo significativo de arte contemporáneo producto del esfuerzo de algunos curadores, incluida la propia directora. Sin embargo, el canon del arte moderno fue tan persistente que la mayor parte de las piezas que ingresaron a la

colección institucional fueron aquellas que formalmente se podían asociar con los planteamientos formalistas modernos.

REAFIRMACIÓN DEL PERFIL UNIVERSALISTA Y «DE TODOS LOS TIEMPOS»

A pesar de la apertura hacia la comprensión del arte contemporáneo, durante la gestión de Ramos se siguió afirmando el perfil «universalista» del MBA, lo cual demuestra el poco interés por abordar las relaciones de poder que han mantenido vigente al sistema moderno del arte. Esto quedó de manifiesto en el libro *Museo de Bellas Artes. Obra reciente. 1989-1998*, publicado como resumen de gestión de esta directora, cuando Corina Michelena y José Luis Blondet comentaban la creación de espacios para exhibir de manera permanente algunas colecciones, como la de arte egipcio y la de cerámica china y europea¹⁶⁸: «el Museo se propone, a partir de 1989, rescatar y exponer *aquellas joyas* que ilustran y definen con más propiedad el propio perfil, “universal y de todos los tiempos”, de esta institución»¹⁶⁹.

Más adelante reafirmaban este propósito, cuando planteaban: «Como un rasgo característico de la gestión de estos últimos años, podría señalarse: el rescate del perfil»¹⁷⁰. Ambos

¹⁶⁸ La Colección egipcia está constituida por un grupo de piezas compradas al Metropolitan Museum of Art de Nueva York en 1958; y la Colección de cerámica china y europea está conformada por 540 piezas donadas por Enrique Otero Vizcarrondo en 1952, y por 295 piezas donadas por José Ramón Urbaneja en 1956.

¹⁶⁹ Corina Michelena, José Luis Blondet, *Museo de Bellas Artes. Obra reciente. 1989-1998*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1999, p. 19 [Cursivas mías, C.H.].

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 48.

investigadores del MBA hacían referencia a una ponencia presentada por Ramos en 1992, titulada «Museos de arte: reflexiones sobre el perfil», que fue publicada luego, en 1997, en coautoría con Peruga. Aquí se reafirmaba la tradición de este organismo y el sistema moderno del arte que, en su proceso de occidentalización, ha privilegiado la idea de arte como algo «único», negando su diversidad en la práctica:

El Museo de Bellas Artes de Caracas es sin duda el más enciclopédico de los museos de arte del país, o el que podríamos considerar como dedicado en mayor medida a una visión general del arte. Frente a la población, el Museo de Bellas Artes tiene, o debe tener, la posibilidad de mostrar cómo la creación artística es una en todas las épocas y lugares¹⁷¹.

La constante afirmación del modelo moderno occidental, «universal», ha determinado que la trayectoria del MBA haya estado marcada por la selección de artistas internacionales, mayoritariamente europeos y estadounidenses. Esto responde a que las autoridades —directores y curadores—, incluidas las diferentes personalidades que han estado vinculadas a la gestión —Junta de Conservación y Fomento, Sociedad de Amigos, Fundación de Amigos del MBA— han «naturalizado» con su práctica profesional el sistema moderno del arte, ya que los esfuerzos por superar los límites institucionales han sido realmente escasos.

En el recorrido histórico por la práctica museística del MBA se observa que muchas actividades han estado asociadas

¹⁷¹ María Elena Ramos, Iris Peruga, «Museos de arte: reflexiones sobre el perfil», *Temas de museología*, Serie Reflexiones en el Museo, N° 1, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1997, p. 11.

directamente con los coleccionistas privados. Es decir, el Museo exhibe y valora en este ejercicio, mientras los coleccionistas ven afirmados los valores de su selección y se refuerzan con las nuevas propuestas que allí se exhiben. Se ejerce así una valoración recíproca: Museo y coleccionistas refuerzan sus juicios valorativos, de manera muy directa, sobre todo en la primera mitad del siglo XX, cuando la élite criolla está tan estrechamente ligada a la definición de las políticas culturales.

Las tensiones del campo artístico se observan en las sucesivas direcciones del MBA. Comienzan aquellos asociados a la idea naciente de lo «moderno» (el paisajismo), hasta los años 50, cuando las directrices pasan a manos de los más «contemporáneos», hasta avanzados los años 70, que consolidan el canon del arte moderno y crean las bases del canon del arte contemporáneo.

Un nuevo espíritu de renovación representaba la figura de la crítica de arte María Elena Ramos, quien se había dado a conocer en el medio cultural como profesional abanderada de los movimientos vanguardistas de los años 80, sobre todo de las acciones corporales y del arte conceptual. Durante su gestión se presentaron varias revisiones del arte contemporáneo, como la exposición «La década prodigiosa. El arte venezolano en los 60», a cargo de la curadora Federica Palomero, en 1995. También se publicaron varios textos relativos a la actuación del MBA, pero sin llegar a advertir críticamente el rol legitimador del Museo.

En general, durante la gestión de Ramos se consolida el canon del arte contemporáneo, pero asociado a la factura formalista de las obras tardías del arte moderno. Por ello, las obras emergentes y más críticas de los jóvenes activos en los años 90 no gozaron de mucha receptividad en el MBA, como por ejemplo los venezolanos Juan Nascimento y Daniela Lovera

(cuya autoría es reconocida como Nascimento/Lovera), Alexander Apóstol, Argelia Bravo, Dulce Gómez, José Antonio Hernández-Diez, Juan Carlos Rodríguez, entre otros. Un caso excepcional lo representó la exposición de Javier Téllez, en 1996, que contó con algunas resistencias internas, pues se consideraba que su propuesta no tenía cabida dentro de los términos del arte contemporáneo. La identificación del canon del arte contemporáneo con las propuestas conceptuales menos politizadas críticamente se verá más claramente cuando se estudien las gestiones de la Galería de Arte Nacional y del Museo de Arte Contemporáneo.

Con la gestión de Ramos se cierra así nuestro abordaje a la trayectoria del MBA, cubriendo solamente el siglo XX. Tal como se señaló al comienzo de este capítulo, para efectos de la conformación del campo y del canon del arte contemporáneo en Venezuela, el período sociopolítico que continúa con el cambio de siglo implica asumir otras perspectivas de análisis en materia de políticas culturales que exceden el objetivo planteado.

Por haber sido el primer museo de arte fundado en Venezuela, el MBA cumplió un rol decisivo en la asimilación y proyección de los cambios que fueron ejerciendo las prácticas artísticas durante el siglo XX. Esta labor fue complementada desde mediados de los años 70 con la fundación de la Galería de Arte Nacional, debido a que se introdujo la reflexión sobre las posibles características de un arte «propio», según se verá en el próximo capítulo.

Capítulo V

La Galería de Arte Nacional: un museo para «lo propio»

TAL COMO SE COMENTÓ en el capítulo anterior, a mediados de los años 70 se fue generando en el campo cultural venezolano la necesidad de crear un museo dedicado al estudio y proyección del arte nacional.

La Galería de Arte Nacional (GAN) se creó por decreto del Inciba en 1974 y abrió sus puertas en 1976, luego que se firmara su acta constitutiva, redactada por el Consejo Nacional para la Cultura (Conac)¹.

La GAN se consolidó como proyecto en un período en que en el país se debatía la idea de «dependencia cultural» como una relación desigual con los llamados países desarrollados. En 1973 Alfredo Chacón señalaba al respecto: «la *dependencia estructural* de Venezuela con respecto a Estados Unidos como centro imperialista de poder, caracteriza su situación en el mundo y su conformación sociocultural»². Por

¹ Consejo Nacional de la Cultura (Conac). Directorio, «Resolución N° 8. Galería de Arte Nacional. Definición, objetivos y funcionamiento», 7 de abril de 1976, en Galería de Arte Nacional, *Veinte años por el arte venezolano 1976-1996*, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1996 [1976], pp. 246-250.

² Alfredo Chacón, «Trayectoria ideológica de la izquierda cultural venezo-

ello no es casual que desde principios de los años 70 se hayan gestado una serie de propuestas en materia cultural³.

En 1975, entre los objetivos del Consejo Nacional para la Cultura (Conac) también se enunciaba la necesidad de proteger la cultura nacional, aunque desde una amplitud «universal». En la Ley del Conac, publicada en *Gaceta Oficial* en agosto de 1975, en el artículo 3º, dedicado a los objetivos de las políticas del Estado, se planteaba:

d) Promover en el país una política cultural de amplitud universal y de decidida protección a las manifestaciones y creaciones culturales nacionales.

Y en el ordinal siguiente, se reforzaba esta idea de proteger lo local:

e) Crear políticas destinadas a la afirmación y promoción de los valores de la tradición y cultura nacionales para evitar los efectos contrarios y de dependencia que pudieran engendrar ciertos procesos de transculturación⁴.

lana (1958-1973)», V.V. A.A., *Venezuela. Crecimiento sin desarrollo*, Editorial Nuestro Tiempo y Universidad Central de Venezuela, México DF, 1982 [1973], p. 387.

³ Además de la GAN, se crearon el Museo Nacional del Folklore (1972), el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (1974) y el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (1974). En 1973 también se elaboró el anteproyecto para la creación del Centro Latinoamericano para el Desarrollo Cultural (Clacdec), y en 1974 se decretó la creación de la Biblioteca Nacional.

⁴ Consejo Nacional de la Cultura (Conac), «Ley del Conac», en *Gaceta Oficial* N° 1768, Caracas, 29 de agosto de 1975. Reproducida en la página web *Aldea educativa*: <http://www.aldeaeducativa.com/aldea/Ley2.asp?Which=24>. Fecha de consulta: 8/3/2008.

Es posible que debido a este particular interés por reactivar la idea de lo nacional, se haya cuestionado de manera poco satisfactoria la labor museológica desempeñada por el MBA, que para entonces orientaba sus políticas hacia un abierto diálogo con el escenario internacional. Llama la atención que en algunas justificaciones sobre la creación de la GAN se alude a un supuesto «error» de las políticas culturales desarrolladas hasta los años 70, como ha señalado Felipe A. Massiani:

La Galería de Arte Nacional (GAN) nace como respuesta a una de las fallas más profundas dentro de la situación planteada: la manera como se relaciona el hombre de Venezuela con el conocimiento de su propia historia, de sus propios valores culturales, de su propia identidad creativa⁵.

En el caso del «voto salvado» de Miguel Otero Silva, ya comentado en el capítulo «El Museo de Bellas Artes (MBA) y el arte contemporáneo en Venezuela», se responsabilizó al MBA de no haber cumplido con la «misión de servicio al arte venezolano». Esta acusación sorprende, puesto que desde su creación este museo respondió a un perfil «universalista», en el cual lo «nacional» debía inscribirse, a modo de vitrina, hacia la proyección internacional. Es decir, lo nacional se prefiguraba en estrecha relación con el canon occidentalizado del arte moderno.

Todo esto hace suponer que en los años 70 se había despertado de manera fehaciente una preocupación nacionalista que exigía reorientar la economía, la política, y también las estrategias culturales. Se aspiraba estimular un conocimiento de «lo propio».

⁵ Felipe Massiani A., *La política cultural en Venezuela*, Unesco, Caracas, 1977, p. 609.

Pero también la GAN se creó en momentos en que el país gozaba de una favorable situación económica, ya que se había nacionalizado la industria petrolera, lo que representaba ingresos importantes de orden fiscal⁶. Esta situación favoreció sobre todo al programa de adquisiciones de la GAN, pues en 1978, a dos años de haberse inaugurado, la institución había duplicado las obras de arte venezolano provenientes del MBA que conformaron su patrimonio inicial (789), según comentaba Rafael Romero en 1996, añadiendo que «para 1983 casi alcanzaban las tres mil»⁷.

Se puede considerar como texto fundacional de la GAN un documento titulado *Galería de Arte Nacional. Un destino para el arte venezolano*, publicado en 1978, a modo de folleto, sin autoría identificada. Esta publicación de catorce páginas (sin paginación) está dividida en varios segmentos. Comienza con un texto reflexivo, titulado «Nuestra identidad cultural», que describe ese momento histórico a través del reposicionamiento de las naciones «según sus recursos, necesidades e identidades, el cual incita a prever un nuevo orden de cosas»⁸. Esta descripción alude a la necesidad de asumir una postura política frente a la búsqueda «en el despertar de una auto-determinación indispensable para la supervivencia de las naciones»⁹. Se acusa a la «penetración, dominación y dependencia» en lo cultural, y se plantea como objetivo la búsqueda de la identidad y la autonomía:

⁶ Esta suerte de abundancia marcó la décadas de los 70 y 80, para luego experimentar una crisis que mantendrá al país en un estado de inestabilidad hasta fines de siglo, que se expresará con altibajos en la labor museológica.

⁷ Rafael Romero, «La Colección Permanente de la Galería de Arte Nacional. Un patrimonio de todos los venezolanos», *Veinte años por el arte venezolano 1976-1996*, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1996, p. 47.

⁸ Galería de Arte Nacional (GAN), *Un destino para el arte venezolano*, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1978, s/p.

⁹ Idem.

La Galería de Arte Nacional, planteada en el terreno de la creación plástica, se inscribe en el marco de estas preocupaciones positivamente nacionalistas, aunque signadas por una conciencia universal. Ella se hace presente para que, desde la perspectiva que nos hemos trazado y desde nuestras circunstancias, por libre libertad de proyectarnos, nos demos como genuinos creadores e intérpretes de una cultura propia¹⁰.

Aunque el impulso nacionalista se asuma como «positivo», la GAN se crea sobre las bases de la creación de la GAN se sustenta en una postura negativa acerca de la labor que hasta ese momento había ejercido el MBA —y que además implicó la renuncia de Arroyo—, y también en relación a la idea de una contemporaneidad dialógica con el escenario internacional. A esto se añade que se diagnostica el momento como «de actual deterioro» y se critica la «corrupción de la sensibilidad por obra de un mercantilismo inescrupuloso»¹¹. En ese momento la GAN se imagina como «un organismo idóneo» para solventar esta supuesta crisis que, según el documento, también afecta la proyección internacional de los artistas venezolanos: «Pareciera que la producción de nuestros artistas carece de interés para el extranjero»¹². Este texto fundacional termina alertando sobre los peligros de la asimilación del sistema valorativo occidental, ya que

[...] las nuevas generaciones corren el peligro de adquirir, a través de una educación deformada y del mensaje impreciso divulgado por los medios de comunicación, una visión hartó

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem.

¹² Idem.

negativa e inexacta por la ingerencia [*sic*] de factores alienantes, interesados en mantener un estado de desconcierto¹³.

La GAN representa, finalmente, el ente que supuestamente recuperará la tradición de lo nacional. Queda definida como «la institución museística del Estado que, al más alto nivel y jerarquía, está consagrada plena y específicamente a difundir, preservar, estudiar y fomentar las artes plásticas venezolanas de todos los tiempos¹⁴. En ese documento se adelanta una definición de la idea de «arte venezolano»:

Se entiende por arte venezolano todas aquellas obras de carácter plástico e interés creativo realizadas por venezolanos, originarios y de adopción, tanto en el país como fuera de él, tales como pintura, escultura, dibujo, gráfica, diseño, fotografía, textiles, cerámica, arte popular, etc., desde los tiempos de nuestros aborígenes hasta la época actual. En una primera etapa la Galería se abocará tan solo tangencialmente a los objetos de culto de uso ordinario funcional, como muebles, orfebrería, etc.¹⁵.

En este mismo documento se especifica la estructura organizativa y, a diferencia del MBA, no se concibe un cuerpo curatorial, sino un Departamento de Investigación destinado a estudiar «metódica y sistemáticamente el arte venezolano en todos sus períodos»¹⁶, motivo por el cual no se establecen perfiles de coleccionismo temporal o técnico. Además, los investigadores no se encargarían de diseñar la

¹³ Idem.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem.

programación expositiva, ya que esta queda a cargo del Departamento de Programación. Las funciones de los investigadores se concentran en diseñar lineamientos teóricos generales, recopilar y procesar material documental para las investigaciones y el estudio de la colección.

También se reitera la figura de la Junta de Conservación y Fomento que, desde ahora, será la misma que para el MBA.

Finalmente, este documento reproduce el decreto de creación de la GAN, emanado por el Inciba¹⁷, que contiene seis consideraciones y siete resoluciones.

En las consideraciones se asume el patrimonio artístico y cultural venezolano como «signo viviente, testimonial, de nuestro modo de ver y realizarnos como pueblo», el cual «ha sido revelación constante de una sensibilidad creadora excepcional que no ha sido investigada de manera sistemática». Ese legado debe «perdurar en el plano más sustantivo» para que cumpla «su finalidad esencial», vale decir, integrarse como «objetos abiertos a la revelación de su significado profundo al núcleo social y humano de donde surgieron, y desde allí, proyectarlo a la confrontación universal», a partir de «nuestras necesidades sociales e individuales de penetrar, conocer y comprender». Finalmente, la GAN debe actuar como «instrumento formativo y dinámico que estimule el conocimiento y la conciencia creativa a los bienes de la cultura nacional»¹⁸. En resumen, se le otorga a la GAN un importante rol «formativo» sobre el patrimonio cultural nacional.

Las alusiones al «arte» se realizan en las resoluciones, donde se definen los mecanismos a seguir. Allí se agrega que, además de la investigación, rescate y difusión de las obras

¹⁷ Según Oficio N° 105 de la Presidencia, del 1 de octubre de 1974.

¹⁸ Galería de Arte Nacional (GAN), *Un destino...*, ob. cit., s/p.

de los artistas venezolanos, este patrimonio se debe «mostrar de manera orgánica, según los recursos museísticos más actuales», desde «posibles o inéditos enfoques en cuanto a análisis e interpretación de dichos materiales». También se resuelve promover el trabajo de «jóvenes creadores cuyo trabajo, por su densidad, calidad y experiencia realizada, se hagan acreedores de estímulo y reconocimiento especial». Se añade que se deben presentar continuamente «exposiciones de gran envergadura sobre las obras fundamentales de los artistas venezolanos de importancia, del pasado y del presente»¹⁹.

Estas dos últimas resoluciones son de vital importancia para este trabajo de investigación porque, a pesar de que no se hace referencia directa a la idea de «arte contemporáneo», esta queda enunciada en la mención a los «jóvenes creadores». Sigue imperando entonces la relación de lo «contemporáneo» con «lo más reciente». Y cuando se plantea que los jóvenes recibirán «estímulo y reconocimiento» por la «densidad, calidad y experiencia» de sus trabajos, se alude a los parámetros tradicionales de «trayectoria», sustentados en la biografía y el currículo. En resumen, a pesar del esfuerzo por decretar posturas relacionadas con «lo propio», se sigue dejando como referente el modelo de valoración eurocéntrico asociado al sistema moderno del arte.

LAS EXPOSICIONES EN LA GAN

En 1976 la GAN organizó su primera exposición, una retrospectiva de Jacobo Borges que se presentó en la nueva sede del MBA, debido a que en esta etapa sus espacios no

¹⁹ Idem.

estaban operativos porque se estaba realizando el traslado de oficinas y unidades de montaje del MBA desde el antiguo edificio a su nueva edificación, que es su sede actual.

Luego de la firma del acta constitutiva de la GAN en 1976, en la cual quedaron establecidos su edificio y su colección, con el patrimonio del MBA, se inició una intensa programación expositiva en la sede y fuera de ella.

En 1977 se presentaron diecisiete exposiciones en sede y tres itinerantes. Entre estas muestras, se organizaron diez individuales y colectivas de artistas activos en la época, una revisión del paisaje pictórico venezolano, una retrospectiva de Armando Barrios y muestras históricas de piezas prehispánicas, pintura y fotografía del siglo XIX. Es decir, la GAN comienza su gestión con el apoyo a los artistas que institucionalmente eran asociados a la idea de «arte contemporáneo», como los abstractos geométricos: Rafael Martínez y Rubén Núñez; y entre los de la «nueva figuración», Abilio Padrón, Edgar Sánchez y Carmelo Niño.

En 1978 se presentaron trece exposiciones en sede. Las «más actuales» fueron las individuales dedicadas a Oswaldo Subero, Mercedes Pardo y Jacobo Borges; entre las colectivas, se exhibieron los premios del Salón Arturo Michelena y una panorámica de la pintura venezolana.

En 1979 se observa un interés por lo contemporáneo cuando se presentan dos exposiciones individuales de artistas cuyos trabajos asumen una orientación crítica, Héctor Fuenmayor y Claudio Perna, considerados hoy en día pioneros del arte conceptual en Venezuela pues representan las características del arte contemporáneo que cuestiona las premisas del arte moderno.

Con el enunciado «La premisa es dudar...», Fuenmayor estaba reflexionando sobre el sistema moderno del arte, a partir

de una parodia de las propuestas para entonces más recientes asociadas a la abstracción, sobre todo el minimalismo, por su condición meramente formalista. Por ello, redimensionaba las estrategias geométricas para acentuar su carácter vacío. Fuenmayor presentó dibujos en los cuales quedaba en evidencia el borrón y el texto; además, hizo una amplia reinterpretación dibujística (manchas y diversas distorsiones) de la obra *Miranda en la Carraca*, de Arturo Michelena (fig. 100), considerada para entonces una obra clave del arte nacional.



Fig. 100
Héctor Fuenmayor (Caracas, 1949), *Miren la cara*
– Serie *Miranda en La Carraca*, 1977.
Fotocopia frotada sobre papel, 35,2 x 28 cm
Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-
GAN, Caracas.

En la presentación institucional, Manuel Espinoza, director de la GAN, aclaraba que entre los objetivos de estudiar el arte venezolano estaba el apoyo a los jóvenes artistas, y agregaba:

Así, la muestra de Héctor Fuenmayor, representativa de una de las tendencias del arte conceptual, se inscribe dentro de esta orientación que busca, como uno de sus objetivos, la reflexión y el análisis tanto del espectador como del artista²⁰.

²⁰ Manuel Espinoza, «Presentación», *La premisa es dudar... Héctor Fuenmayor*, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1979, p. 2.

Llama la atención que si bien Espinoza reconocía la condición crítica de este tipo de prácticas artísticas, todavía no asimilaba que el mayor objetivo era poner en duda la tradición canónica del sistema moderno del arte, incluidos el museo y su condición consagratoria (evidente en el trabajo de Fuenmayor sobre *Miranda en la Carraca*). Incluso Juan Calzadilla, en la entrevista que le realizó en esa ocasión a este artista, tampoco comprendía del todo esta situación, ya que hizo mucho hincapié en las estrategias formales empleadas por Fuenmayor, como la indistinción entre dibujo y pintura, y la oposición entre lo blanco y lo negro, para terminar apuntando un problema perceptual:

En una palabra, se desmonta el acto por el que se percibe o a partir del cual se cree que se comienza a percibir. [...] La imagen continúa siendo un instrumento aunque tenga una inflexión expresiva, como cuando haces uso de estereotipos, al estilo de la archiconocida imagen de *Miranda en la Carraca*²¹.

Fuenmayor respondió elaborando una crítica al campo mercantilista de la imagen, representado por la publicidad que pone en entredicho el sentido de la producción artística, y recurriendo posiblemente a las premisas de Joseph Beuys sobre la ruptura de los límites entre el arte y la vida cotidiana, señalaba que

[...] el ser humano parece no haber comprendido aún que la razón no es el único recurso con que cuenta para vivir y en tanto persiste en su obstinación continuarán existiendo los museos y las galerías. Podría vivir el resto de mi vida en un

²¹ Juan Calzadilla, Héctor Fuenmayor, «Dialéctica de la meditación», en *La premisa es dudar...*, ob. cit., p. 8.

mundo sin arte, pero no en un mundo sin un arte del vivir. Sin embargo, vivir hoy en una sociedad tan exageradamente materialista y autodestructiva exige asumir una actitud moralmente admisible. El arte es uno de los pocos modos de vida que ofrecen vivir tal actitud, es uno de los escasos reductos que ha poseído el ser humano a favor de una postura más gallarda ante el universo, pero ¿de qué nos sirve el arte si no nos sirve la vida?²²

Fuenmayor ya había presentado exposiciones en las cuales ironizaba sobre el uso del color en la pintura abstracta contemporánea²³, como su muestra «Amarillo Sol KYV68», presentada en la Sala Mendoza en 1973, donde pintó dos paredes de la sala de amarillo, aludiendo a la paleta cromática industrial. En esa oportunidad también incorporó la pieza *Azul clasificado*, compuesta por una gran zona plana de color azul identificado a su izquierda con un número. Fuenmayor aclaró en esa oportunidad su objetivo para *El Nacional*:

El color está identificado en la muestra con el nombre y número por el cual se le reconoce en la carta de colores de

²² *Ibidem*, p. 9.

²³ Esta ironía estaba asociada al expresionismo abstracto estadounidense, sobre todo con figuras como Mark Rothko, quien trabajaba con bloques cromáticos desde los años 50, pero con el objetivo de expresar un estado místico, lo cual estaba ausente en la abstracción europea de principios del siglo XX. También se puede entender como reinterpretación de los planteamientos de Yves Klein, quien en los años 60 designó al azul ultramar como el IKB (Internacional Klein Blue) para usarlo en sus acciones corporales, como *Antropometrías en azul*, en la cual empleaba el cuerpo como pincel para «pintar» las telas. Además de esta tradición, Fuenmayor parodia las estrategias minimalistas que emplean la geometrización del espacio y zonas planas de color.

donde fue seleccionado. Mi interés en esta muestra reside en esto. Es un color, solo, identificado con los datos que se le asignan para su uso corriente²⁴.

La muestra «Fotografía anónima de Venezuela», de Claudio Perna (figs. 101 y 102), también presentada en 1979, introducía en la GAN nuevas estrategias artísticas como la recopilación de materiales de desecho, pues este artista exhibió una serie de fotografías abandonadas en un laboratorio fotográfico. Esta acción ponía en entredicho la noción de autoría, a la vez que cuestionaba la idea de trascendencia, pues las imágenes representaban tomas casuales y no situaciones supuestamente trascendentes desde la perspectiva temática tradicional.



Fig. 101

Claudio Perna (Milán, 1938-Holguín, 1997), *Fotografía anónima de Venezuela*, 1979. Plata en gelatina, dimensiones variables (36 fotografías)
Col. Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas

Además de Perna y Fuenmayor, en 1979 la GAN organizó otras catorce exposiciones que abarcaban diferentes momentos históricos. Se privilegió el arte moderno consagrado, como el trabajo de Mercedes Pardo, el Círculo de Bellas Artes,

²⁴ Galería de Arte Nacional (GAN), «Héctor Fuenmayor» (biografía), *La premisa es dudar...*, ob. cit., p. 11.



Fig. 102

Claudio Perna, *Fotografía anónima de Venezuela*, 1979 (detalle)

Oswaldo Vigas, Armando Reverón y una revisión histórica del arte constructivo, de 1945 a 1965. Los planteamientos más vinculados a la noción de arte contemporáneo fueron una exhibición de Gladys Meneses y una colectiva titulada «Tendencias figurativas contemporáneas».

En 1980 se presentaron 21 exposiciones, de las cuales ocho fueron lecturas de la Colección, otras sobre los paisajistas de principios de siglo, una de fotografía documental de Christian Belpaire y una gran colectiva temática sobre la historia de la figuración, titulada «Indagación de la imagen: la figura, el ámbito, el objeto... 1680-1980», presentada a fines de 1980 hasta principios de 1981. La más asociada al arte contemporáneo fue «Alfabeto polisensorial y otras proposiciones sobre la escritura», de Asdrúbal Colmenárez, en abril de 1980.

Sin embargo, en 1980 la apertura hacia lo contemporáneo comenzó a ampliarse cuando se incorporaron dentro de la programación varias acciones corporales, como *Polaroid performance*, de Pedro Terán; *Presencia. Performance*, de Yeni y Nan²⁵, *Conversación con baño de agua tibia*, de Antonietta

²⁵ Tal como se aclaró en el capítulo «El Museo de Bellas Artes (MBA) y el arte contemporáneo en Venezuela», Yeni y Nan identificó la autoría del trabajo conjunto de las artistas Jennifer Hachshaw (Yeni) y María Luisa González (Nan).

Sosa; y «Arte bípedo: reseña venezolana del arte de acción». La acción de Pedro Terán formaba parte del Programa Arte No Convencional, que había diseñado este artista para Fundarte, que tuvo una duración de seis meses y planteaba la realización de acciones en el marco de las exposiciones programadas. Por ello, su *Polaroid performance* fue presentado en el marco de la exposición «Arte constructivo venezolano 1945-1965», que estuvo abierta hasta marzo de 1980. La GAN publicó un sencillo documento impreso que recogió las reflexiones del artista sobre la necesidad de incorporar la participación del espectador en la experiencia artística:

El estímulo que las tendencias constructivas, en sus propuestas originales, ofrecieron para un progresivo abandono del objeto, es importante precedente en muchas tendencias artísticas contemporáneas y un ejemplo más de la posibilidad de extensión del arte. [...] Establecido este contexto, quedaría definir en su intención principal la *Polaroid performance* como una excusa para incorporar al individuo a una operación activa (a diferencia de su condición tradicional de receptor pasivo), promotora de la capacidad creativa de él²⁶.

En el marco de la muestra colectiva «Indagación de la imagen» se presentó «Arte bípedo: reseña venezolana del arte de acción», bajo la conducción del artista visual y actor Marco Antonio Ettedgui. Este evento fue uno de los primeros que reunió colectivamente a un grupo de artistas alrededor del arte de acción corporal, más conocido como *performance*.

²⁶ Pedro Terán, *Polaroid performance*, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1980, s/p.

Ettedgui presentó la acción *Feliz cumpleaños, Marco Antonio*, el 14 de diciembre de 1980 (fig. 103), que constaba de dos momentos: una reinterpretación caribeña de piezas de Pedro Vargas, y luego, la celebración de su cumpleaños, en una fiesta desenfadada que incluía piñatas. En esa oportunidad Ettedgui elaboró un texto explicativo que luego fue reproducido en un libro sobre su trabajo:

[...] después de asegurarme de que el público no cambia con el arte, aseguro que me importa un coño si mi arte es capaz de renovar la estructura organizativa de instituciones culturales, o si mis acciones / informaciones van a modificar los precios de los materiales tecnológicos, o si a través de ellas podré alterar la tasa de mortalidad infantil por las lluvias de Caracas. Ahora, el coño sí me importa cuando mi arte puede alterar la conducta privada del espectador y así alterar la mía, como artista en las mismas condiciones nerviosas del espectador. Resolví mi arte a través de la reforma del concepto «función social del arte» hacia «función individual del arte hacia un fin social»²⁷.

Elsa Flores comentó esta pieza, en enero de 1981, en *El Universal*: «advertimos en Marco Antonio Ettedgui la intención, bastante explícita, de desplazar los valores estéticos desde la obra de arte tradicional a la vida cotidiana»²⁸. También en «Arte bípedo: reseña venezolana del arte de acción» participaron Carlos Castillo, Winston Cortez, Roberto Obregón,

²⁷ Marco Antonio Ettedgui, *Arte-Información para la comunidad*, Ediciones Oxígeno, Caracas, 1985, pp. 212-213.

²⁸ Elsa Flores, «Performances en la Galería de Arte Nacional», en *Convergencias (temas de arte actual)*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1983 [1981], p. 92.



Fig. 103

Marco Antonio Etedgui (Caracas, 1958 - 1981), *Feliz cupleños, Marco Antonio*, 14 de diciembre de 1980. Acción presentada en «Arte bípedo: reseña venezolana del arte de acción», GAN Archivo fotográfico de la Sucesión Etedgui

Julie Restifo, Hernán Suárez, Ámber Terán, Pedro Terán, Javier Vidal, Ángel Vivas Arias, Alfred Wenemoser, Yeni y Nan, y Carlos Zerpa.

Zerpa, con *Apuntes sobre un doctor*, realizó un ritual asociado a la santería y a las prácticas medicinales populares, ironizando la representación de *El niño enfermo* de Arturo Michelena, exhibida en «Indagación de la imagen». Roberto Obregón presentó *Acción N° 5. Für Elisa... Oder Elisa nimm Deine Rose*, consistente en plantar un rosal y registrar fotográficamente su crecimiento por seis semanas.

En el balance realizado por Elsa Flores esta reconocía que, a pesar de la diversidad crítica de las propuestas, el esfuerzo del organizador por establecer diálogos con el arte tradicional venezolano fue estimulante:

El reto era quizá desmesurado. Confrontar los nuevos códigos con códigos sacralizados por la historia, la crítica, la nacionalidad, el mercado del arte, una cierta idea de la identidad cultural, etc., constituía en sí una proeza e implicaba riesgos no desdeñables. [...] Congratulamos a Marco Antonio Etedgui por su iniciativa y a Manuel Espinoza por

haber abierto las puertas a lenguajes que, en nuestro medio, suscitan frecuentemente el recelo institucional. Hubo fallas, pero hubo también seriedad y entusiasmo, un porcentaje no desdeñable de calidad y la valentía que se requiere para introducir, en un entorno que privilegia la obra de arte como producto, un discurso del cuerpo tan apto para transmitir, como quería Dewey, «la belleza de una experiencia completa, feliz, que no decepcione»²⁹.

Este tipo de experiencias son justamente las más críticas en ese momento en el país, en relación a la tradición representacional. En muchos de estos trabajos se hace alusión directa a las paradojas del arte moderno, ya sea con grabaciones en audio (como hizo Sosa) o a través de textos (como hizo Terán). Muchos de estos artistas, además de abordar las artes visuales, experimentaban, en esa misma época, con la danza y el teatro.

En 1980 también se creó el Centro de Información y Documentación Nacional de las Artes Plásticas (Cinap) como centro documental de amplia envergadura a disposición del público, que contribuiría a ir recopilando información sobre las nuevas propuestas.

En 1981 se creó la I Bienal de Artes Visuales, que se presentó conjuntamente en el MBA y en la GAN. En esa oportunidad los premios otorgados resultaron más o menos equilibrados entre la afirmación de la tradición reciente y las nuevas propuestas: Cornelis Zitman, Manuel Quintana Castillo, Alirio Palacios y William Stone. Este mismo año se instaló como exhibición permanente la *Reticulárea* de Gego

²⁹ Elsa Flores, «Performances en la Galería de Arte Nacional»..., ob. cit., p. 91.

(Gertrudis Goldschmidt), realizada en 1969, y que constituye una gran red metálica, irregular y orgánica, totalmente distante de las propuestas geométricas de los cinéticos. En general, la obra de esta artista, incluida su etapa tardía, que se inscribe dentro de las premisas del arte contemporáneo, pasó a formar parte de la narración de la abstracción geométrica hasta los años 90, cuando se hizo una revisión de su trabajo en el MBA, en 2001, bajo la curaduría de Iris Peruga. Ya en 1996, Mónica Amor, investigadora de arte latinoamericano residente en Nueva York, comentaba: «las *Reticuláreas*, los *Chorros* y las *Mallas*, de finales de los años 60 y principios de los 70, plantean una serie de propuestas radicales que desafían los fundamentos de buena parte de la escultura occidental»³⁰.

Ese mismo año se presentó la segunda parte de la muestra «Indagación de la imagen, 1979-1980», y la muestra «La comunión», de Jacobo Borges. Las demás exposiciones estuvieron dedicadas al arte moderno en modalidades como pintura, escultura, artes gráficas y fotografía, así como el arte colonial y la artesanía indígena.

En 1982 se presentaron dieciocho exposiciones. La más asociada al sentido problematizador de la noción de arte contemporáneo fue «Yeni y Nan. Performance Art 1979-1981», un resumen de los trabajos corporales realizados por estas artistas entre 1979 y 1981, que también quedaron documentados en un catálogo. Esta exhibición culminó con la acción *Integraciones en agua*, en la cual ambas interactuaron dentro de una gran bolsa transparente llena de agua. En los textos del catálogo, elaborados por María Elena Ramos y Juan Calzadilla, se apreciaba la

³⁰ Mónica Amor, «Gego. Desafiando las estructuras», *Poliéster*, Vol. 4, N° 14, Invierno 1995-1996, México, p. 22.

voluntad de comprender históricamente este tipo de propuestas y de describir sus particularidades. Calzadilla, por ejemplo, planteaba que «El arte de acción sería la forma particular que adquiere entre nosotros la *performance* internacional»³¹. Y añadía que, en relación a las características reconocidas por Gillo Dorfles para entonces (el artista distante que se presentaba a través del video, el artista que usaba su cuerpo directamente y el artista que se relacionaba con el público), en Venezuela se recurría más a la acción como intermediación con el público, lo cual no descartaba la propia manipulación del cuerpo del artista. Llama la atención que en la GAN, en esa época se manifestaba la voluntad institucional de elaborar registros y reflexiones sobre este tipo de trabajos, lo que no ocurría entonces en el MBA.

La crisis económica surgida luego del «Viernes negro» (1983), ya comentada, se hizo sentir también en la GAN, pues la programación disminuyó de manera significativa desde ese año. De un promedio de diecisiete exposiciones anuales presentadas en su sede, esta institución las redujo considerablemente³², aunque aumentaron las exposiciones fuera de sede, porque se hicieron circular por varias ciudades del país los proyectos presentados previamente en Caracas.

Paradójicamente, las políticas culturales fueron favorecidas en otro sentido. En 1983, al inaugurarse la nueva sede del Ateneo de Caracas se creó allí el Espacio Alterno de la GAN, el cual fue concebido como espacio alternativo para la promoción del llamado «arte experimental» venezolano,

³¹ Juan Calzadilla, «Aproximaciones al lenguaje de acción», *Yeni y Nan. Performance Art 1979-1981*, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1982, s/p.

³² Se presentaron 6 exposiciones en 1983, 9 en 1984, 15 en 1985, 9 en 1986, 5 en 1987, 10 en 1988 y 1989, y 15 en 1990.

aunque su actividad duró solamente un año³³. Allí se presentaron exposiciones de varios jóvenes artistas. Una de ellas fue «Autorretrato, el artista como objeto / sujeto del arte», en homenaje a Armando Reverón. En el proceso de asimilación y canonización de la noción de arte contemporáneo esta muestra fue significativa, pues reunió algunas propuestas que ponían en evidencia el reconocimiento de la figura del propio artista como objeto de arte, más allá de la mera representación del autorretrato tradicional. Allí Carlos Zerpa presentó una acción corporal titulada *Ese bolero es mío porque ese bolero soy yo*, con una duración de aproximadamente 40 minutos, con música de Daniel Santos y Javier Solís, entre otros, durante los cuales el artista manipulaba cuchillos, haciendo referencia a la violencia asociada al machismo.

Este tipo de acción refuerza la condición cada vez más narcisista que asumen algunos artistas como figuras supuestamente irreverentes que a la vez gozan de la fama pública derivada de las estrategias del mercado del arte, que en los años 80 se vio reforzado tanto en el escenario internacional como nacional. En los procesos de canonización de las prácticas artísticas contemporáneas desarrollados desde diferentes prácticas institucionales —como museos, galerías, ámbitos académicos, crítica de arte y medios de comunicación— han continuado aplicándose las ideas de «reconocimiento», «autoridad» y «prestigio». Algunos artistas, paradójicamente, no han rechazado estos atributos con el objetivo de darle visibilidad a sus trabajos, aunque así hayan tenido que investirse de los atributos de «poder» que rechazaban del sistema moderno. En algunos casos estas negociaciones han terminado por privilegiar la conducta narcisista,

³³ Luego, este espacio quedó suscrito al Ateneo, como Galería Los Espacios Cálidos.

restándole así fuerza expresiva a la problematización de los modelos instituidos.

También se debe señalar que las estrategias empleadas por Zerpa —como el uso de objetos asociados a la sociedad de consumo y a los imaginarios populares— no se ajustaban a las características definidas por el arte conceptual en esa época, relacionadas con la tendencia hacia la desmaterialización de la obra (como el uso de textos). Sin embargo, los planteamientos de Zerpa cuestionaban el sistema moderno del arte en la medida en que incorporaban problemáticas culturales más allá de la tautología representada por el arte moderno, lo que permite relacionarlo con el conceptualismo y los trabajos de Perna, de acuerdo con los términos descritos por Mari Carmen Ramírez³⁴.

En la década de los 80 se crearon numerosos salones estatales y privados dirigidos a promover el arte emergente o más «joven». También se fundaron diferentes espacios de exhibición. Por ejemplo, la Galería Sotavento, dirigida por Ruth Auerbach y Zuleiva Vivas, activa entre 1982 y 1995, fue pionera en la exhibición de los artistas más asociados a las experiencias conceptuales.

En 1982 la Sala Mendoza creó el Premio Mendoza como apoyo a los artistas más jóvenes. Como reconocimiento, incluyó una beca de estudio por un año en Londres y una exposición individual en la Sala Mendoza. Este galardón bianual fue muy importante en la conformación y afirmación del arte contemporáneo emergente, pues la participación se realizaba por estricta invitación, previa selección por parte de algunos especialistas del área. Los artistas invitados no podían participar posteriormente.

³⁴ Mari Carmen Ramírez, «Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980», *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Queens Museum, Nueva York, 1999, pp. 53-71.

En este período se crearon diferentes certámenes, muchos de los cuales concebían como premio, becas en el exterior —Nueva York o París—. Varios de los artistas que viajaron a mediados de los años 80 jugaron un importante rol en la difusión de las nuevas estrategias artísticas. Por ejemplo, en Nueva York residieron Eugenio Espinoza (1977-1980), Ernesto León (1981-1983) y Héctor Fuenmayor (1981-1990). También a mediados de los años 80 la Sala Sala Rómulo Gallegos (RG) del Celarg³⁵ asumió el apoyo al arte emergente nacional y latinoamericano³⁶.

ALGUNOS SALONES Y LOS PROCESOS DE CANONIZACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Durante la década de los 70 se observa cierta tensión entre el surgimiento de prácticas artísticas problematizadoras del sistema moderno del arte que requerían de un marco institucional más amplio para desarrollarse, y la poca comprensión de la crítica y de los agentes encargados de la promoción artística, asociados a las instituciones oficiales. Los comentarios en la prensa del crítico de arte Roberto Guevara y del artista conceptual Claudio Perna, ofrecen una síntesis del balance de la década, asociada a las representaciones sociales en pugna.

En agosto de 1979 Guevara analizó el rol de los salones en el país y observó la resistencia institucional frente a la

³⁵ En 1985 el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Celarg), creado en 1974, se transformó en Fundación y se trasladó a su nueva sede, construida en el lugar que ocupaba la casa del escritor.

³⁶ A principios de los años 90 presentaron allí sus primeras exposiciones individuales algunos jóvenes artistas que van a formar parte del canon del arte contemporáneo con el transcurso de la década, como José Antonio Hernández-Diez, Javier Téllez, Juan Carlos Rodríguez y Alí González.

emergencia del arte contemporáneo. Este crítico consideró un fracaso la última edición del Salón Avellán (creado en 1970), presentada en el MACC ese mismo año, porque se seleccionó un amplio grupo de dibujantes que no representaban las propuestas más innovadoras, asumiendo así la proyección de las tendencias ya canónicas:

El Avellán surgió bajo el signo de la conformidad, pero terminó en un tremendo malentendido conceptual: se dejó llevar por el facilismo [...] olvidó por otra parte que su propósito no es repetir, sino abrir posibilidades a aquellos artistas y proposiciones fuera de lo común, que no tienen prácticamente oportunidad de manifestarse³⁷.

Guevara apoyó durante toda su trayectoria al arte contemporáneo más renovador por el gusto de la clase hegemónica en lo cultural. Por ello, en 1979 también reclamaba cierta falta de comprensión por parte de las políticas culturales:

La falta de manifestaciones rebeldes y llenas de alternativas creadoras es un viejo mal en la plástica venezolana. Los grupos que han logrado unirse ocasionalmente han sido poco menos que héroes desconocidos, como aquellos de *Piel a piel* y *Las sensaciones perdidas del hombre*³⁸.

Como contrapartida a esta situación poco estimulante, Guevara rescataba el sentido de rebeldía que impulsaba el proyecto «Once tipos», organizado durante esos años en la Sala Mendoza. Entre los nombres que comentaba se encontraban

³⁷ Roberto Guevara, «Salones y tipos (I)», *La profundidad del ser. Textos escogidos*, Conac, Caracas, 2002, p. 303 (texto publicado originalmente en *El Nacional*, Caracas, 28/8/1979).

³⁸ *Ibidem*, p. 304 (cursivas originales).

Eugenio Espinoza, Rolando Dorrego, Miguel von Dangel, Roberto Obregón, Ana María Mazzei y Claudio Perna. De este último artista mencionaba en especial la pieza *Lluvia*, presentada en 1979 en la Sala Mendoza y concebida como «escultura social» pues implicaba la actuación de una mujer (llamada Lluvia) delante de un mostrador y una rockola.

Desde sus inicios en 1973, «Once tipos» se convirtió en un mecanismo de experimentación y diálogo entre los artistas más comprometidos con el reto de la noción de arte contemporáneo. En 1981, en su última edición³⁹, Perna⁴⁰ elaboró una síntesis de esta experiencia y denunció su proceso de canonización:

La aventura de «Once tipos» fue timoneada por Lourdes Blanco quien, atando hilos y conociendo con propiedad todas las nuevas experiencias, y no solo algunas de ellas, que entonces se hacían, llegó a orquestar los Tipos, llamados así por Eugenio Espinoza. La primera muestra, como las siguientes, sin premios ni reconocimientos, no mereció atención, pero con el tiempo se fue consolidando por muy buenos asesoramientos. En los «Once tipos» se fue albergando, durante la ausencia de los salones, el espíritu creativo complementado por el dibujo y la gráfica de la Sala Mendoza desde principios de los setenta. Algunas de las «Confusiones» y «Sensaciones perdidas» se pasaron a Estudio Actual⁴¹ esperando la hora internacional prometida. «Once tipos» siguió. Las experiencias aportaron logros de alto desarrollo

³⁹ «Once tipos» fue sustituido en 1981 por la Bolsa de trabajo Eugenio Espinoza como un premio al talento joven, que posteriormente fue asumido como el Premio Mendoza, activo hasta la actualidad como evento bienal

⁴⁰ Perna participó en las seis ediciones de «Once tipos».

⁴¹ Perna se refiere a la galería Estudio Actual, abierta en 1970 y dirigida por Clara Diamant de Sujo.

en nuevos planteamientos. Mientras «Once tipos» iba en desarrollo y ascenso, los finos hábitos penetraron en la Sala Mendoza. Nacen corredores recorridos por personajes de similares inclinaciones. Stone merece el premio⁴², pero «Once tipos» no merece a Stone, porque siendo del Comité de la Sala de Exposiciones, de Estudio Actual, estando al lado del Jurado, que también es del Comité de la misma sala de exposición y con una directora de la galería⁴³ que es artista del mismo grupo a que él pertenece, el veredicto lo favorece, como tiene que ser. Guevara en su «Vaya tipos» del 15-9-81 preparó más que ampliamente el veredicto de Stone. ¿Se fue corriendo a preparar el nuevo escenario paulista? Esto es un triunfo evidente, el mejor, pero mientras esto ha pasado, ¿Quiénes evaluarán y reconocerán a los de la «marginalidad» en su perspectiva histórica real? Ganara quien ganara, los «Once tipos» ha muerto. Ha nacido el evento «Bolsa de trabajo Eugenio Mendoza»⁴⁴.

En este texto Perna aludía a los procesos que transformaron este evento colectivo, renovador y signado por una re-acción de rebeldía hacia la tradición moderna del arte, en un mecanismo de legitimación y premiación con capacidad de proyectar la trayectoria de los artistas hacia otros ámbitos, como sucedió con William Stone⁴⁵. Estos comentarios de Perna

⁴² Perna alude al Premio de «Once tipos» que Stone ganó ese año, el cual fue concebido como Bolsa de trabajo Eugenio Mendoza.

⁴³ Perna se refiere a Margot Römer, quien dirigió la Sala Mendoza entre 1976 y 1982, luego del período de la dirección de Lourdes Blanco, entre 1969 y 1976.

⁴⁴ Claudio Perna, «“Once tipos” en contra de la confusión general. A propósito de la Bolsa de Trabajo “Eugenio Mendoza”», *El Nacional*, Caracas, 1 de octubre, 1981d.

⁴⁵ Stone también fue galardonado en 1981 con el Premio Adquisición de la I Bienal Nacional de Artes visuales, presentada en la GAN y el MBA.

contribuyen a visibilizar las relaciones de poder que pueden gestarse en la canonización de determinadas prácticas. En el caso de Stone, sus trabajos estaban más orientados a indagar en problemas más perceptuales que de orden social. Es posible que estas propuestas de Stone, más centradas en aspectos de orden sensorial y formalmente próximas a la tradición cinética, hayan despertado mayor receptividad en el jurado que los trabajos de otros artistas asociados a «Once tipos». Cuando Perna se preguntaba por los artistas de la «marginalidad», parecía aludir entonces a su propia condición de *outsider*, pues su trabajo comenzó a ser evaluado en su dimensión problematizadora de la noción de arte moderno solamente a fines de los años 90 y principios del siglo XXI⁴⁶.

En 1981 Perna también reflexionaba públicamente sobre la tensión que experimentaba el arte contemporáneo emergente frente a la tradición artística inmediata, a partir de una crítica a la I Bienal Nacional de Artes Visuales —presentada conjuntamente en el MBA y la GAN— que reiteraba el rol consagratorio asumido por el Salón Oficial en sus casi treinta años de existencia (entre 1940 y 1969):

Las obras de la Bienal reflejan un arte de nostalgias y de referencias ya superadas, ponen en evidencia un tipo de artista de formas imitativas inspiradas en una estructura vigente

⁴⁶ En los años 80 y 90 Perna participó en numerosas exposiciones colectivas y presentó individuales en la Galería Sotavento (1991) y en el Ateneo de Valencia (1992). Aunque el Estado le hizo dos importantes reconocimientos poco antes de su fallecimiento en 1997, como el Premio Nacional de Fotografía (1994) y el Premio Nacional de Artes Plásticas (1995), es en 2004 cuando la GAN le organizó una exposición retrospectiva, con la curaduría de Zuleiva Vivas, quien apoyó su trayectoria en los años 90 y promovió este estudio de la obra del artista con la publicación de un amplio catálogo.

todavía en que la obra de arte es un objeto económico, para museos y coleccionistas, viviendas de ricos nuevos, instituciones, inversionistas. Es un arte que fabrica objetos visuales, retinales, ejecutados con niveles de destreza particulares⁴⁷.

Perna abogaba por la concepción de mecanismos de confrontación más enmarcados en el análisis de la producción artística. Cuestionaba las limitaciones de espacio previamente pautadas en los eventos de confrontación, como los salones, donde se privilegiaban las modalidades técnicas canónicas, como la pintura y la escultura:

Con el caudal de experiencias contemporáneas, ir a una bienal de cuadros y esculturas resulta ya poco emocionante, y es que los conceptos son la materia prima del vigor de las proposiciones. [...] Plasmar las nuevas ideas, con medios convencionales, atenta contra el resultado contemporáneo, contra la formulación de las nuevas inquietudes⁴⁸.

Perna también les exigía a los artistas consagrados un mayor compromiso con las prácticas contemporáneas, sobre todo a aquellos que se habían aventurado en proyectos de orden público, donde la vivencia espacial superaba la tradicional relación contemplativa con los espectadores para introducir una vivencia más corporal. Abogaba por la creación de espacios para la enseñanza y el debate de las nuevas ideas en materia artística:

⁴⁷ Claudio Perna, «Once tipos en contra de la confusión general...», ob. cit.

⁴⁸ Claudio Perna, «De los salones a la Bienal: De tal palo, tal astilla (I)», *El Nacional*, Caracas, 12 de agosto, 1981a.

Las categorías tradicionales exigen, hoy más que nunca, la reconsideración. Debe ser determinado, en voz alta, cuál es el constituyente artístico y común de esos lenguajes. [...] ¿Qué debemos hacer para garantizar el justo cumplimiento de los valores de esas categorías? Es ahí donde pienso en que Soto, Otero, Marisol, Cruz-Diez, Borges podrían ser puentes de una comunicación sustancial entre personajes con grandes vivencias y experiencias, y los jóvenes que empiezan. [...] Tenemos que valorizar el arte actual como una proposición de enlace más que la idea de arte como sistema lineal paralelo a otros conocimientos. Las artes pueden satisfacer sus funciones si se les permite libertad para desarrollar de acuerdo con su propia naturaleza. El tiempo histórico del presente se hace en tiempo presente y hoy se manifiesta, abiertamente, una interacción entre la creatividad y el arte tradicionalmente definido. Tal intercambio de energías y contenidos no ha sido esclarecido del todo y creo que contribuye a tal atraso la carencia de centros de convergencia para la discusión serena, comprometida con el desarrollo del quehacer. ¿Qué nos frena? ¿Qué nos detiene? ¿Los recursos humanos? ¿Las estrategias de los consagrados que parecen desviar a veces la atención de los puntos realmente neurálgicos?⁴⁹.

Las preocupaciones de Perna por activar nuevas categorías de análisis desde la redimensión de las escuelas de arte existentes, se basaba en la convicción de que la función del arte contemporáneo era básicamente comunicacional: «Las jóvenes promociones merecen el derecho a la información, porque hoy arte es comunicación»⁵⁰. Para Perna, el arte contemporáneo

⁴⁹ Claudio Perna, «Hacia la búsqueda de los componentes artísticos», *El Nacional*, Caracas, 2 de septiembre, 1981c.

⁵⁰ Claudio Perna, «De tal palo, tal astilla (II)», *El Nacional*, Caracas, 16 de

representaba nuevas funciones en la producción y circulación de las ideas, por lo que exhortaba a los diferentes agentes que constituían el sistema en esa época, incluidos los artistas consagrados, a asumir posiciones más activas y reflexivas.

LA GAN EN LOS 80 Y EL «NUEVO DIBUJO»

En 1980 se presentó la muestra «Manos de siempre, signos de hoy. Dibujo actual en Venezuela», que reunió a 31 jóvenes dibujantes. Aunque las propuestas resultaban diversas, Juan Calzadilla les atribuía una característica contradiscursiva en el catálogo de la exposición: «Estas manifestaciones implican una reacción contra los movimientos anteriores y, en particular, contra el arte abstracto constructivo»⁵¹ y las identificó como «nuevo dibujo».

Aunque Calzadilla reconocía que estos trabajos no correspondían a una respuesta generacional, encontraba afinidades entre ellos, como el manejo de materiales tradicionales y el rigor en el oficio. En general, las piezas seleccionadas representaban variantes figurativas (fig. 104), algunas asociadas a la crítica política desarrollada en los 70 —exhibidas sobre todo en la Galería Viva México—, otras más vinculadas a las soluciones surrealistas y oníricas, y las menos, de impronta conceptual, como los planteamientos de Héctor Fuenmayor. Llama la atención que en esta exposición se incluyeron algunas imágenes relacionadas con la caricatura y el humor gráfico, que tenían una cierta trayectoria en diferentes publi-

agosto, 1981b.

⁵¹ Juan Calzadilla, «El nuevo dibujo en Venezuela», *Manos de siempre, signos de hoy. Dibujo actual en Venezuela*, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1980, s/p.

caciones impresas en el país. Es desde este período cuando estas propuestas comenzaron a ser incorporadas sistemáticamente en exposiciones y certámenes de arte, sobre todo en los relacionados con el llamado «nuevo dibujo».



Fig. 104

Iván Estrada (Valencia, edo. Carabobo, 1950), *Salvaje denso toro de emoción y de España*, 1978. Grafito, creyón y tinta sobre papel, 53,3 x 49,3 cm. (Esta obra participó en «Manos de siempre, signos de hoy. Dibujo actual en Venezuela», GAN, 1980.)
Col. Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas

Para principios de los años 80 las artes gráficas en general contaban con un gran apoyo, si se toma en cuenta que en 1977 se había creado el Centro de Enseñanza Gráfica (Cegra), adscrito a Fundarte, y en 1979 se había fundado el Taller de Artistas Gráficos Asociados (TAGA), bajo la iniciativa independiente de Luisa Palacios, Manuel Espinoza, Edgar Sánchez y Alirio Palacios, entre otros. Estos organismos estimularon la práctica dibujística, intrínseca a modalidades gráficas como litografía, grabado y serigrafía. Por ello, cuando Fundarte creó en 1979 el Salón Nacional de Dibujo Nuevo en Venezuela, existía un amplio grupo de artistas vinculados con la práctica del dibujo en un sentido autonómico, aunque en su mayoría apegados a la narratividad figurativa.

En los años 80 se produjo una valoración del dibujo como expresión autónoma y no solamente como parte del proceso pictórico (tipo boceto). Roldán Esteva Grillet ha advertido que el dibujo, y en especial el humor gráfico, contó con apoyo desde 1933, cuando se creó el I Salón de Humoristas en el Ateneo de Caracas, recientemente fundado, y para principios de los años 40 el dibujo se comenzó a apreciar como una modalidad válida en sí misma:

Ya en el II Salón Oficial del Arte Venezolano se había abierto una sección de dibujo: en 1950 se amplió al grabado, pero solo a partir de 1959 se concedieron premios a estas dos disciplinas juntas, hasta 1969, en que culminan los Salones Oficiales. Muy bien podría considerarse la fecha de 1959 como la del inicio de una moderna consideración del dibujo como un arte independiente de la pintura y de la ilustración, por lo menos en nuestro medio⁵².

Esteva Grillet observa que en los años 50 el dibujo había quedado un poco marginado debido a que el auge de la abstracción geométrica influía en que recayera sobre él una valoración «academicista», por su apego al realismo formal. Desde la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela surgió en 1958 la iniciativa de crear la Exposición Nacional de Dibujo y Grabado, que a modo de salón se mantuvo activa hasta 1967, estimulando esta práctica con la modalidad de las premiaciones. Durante los 60 el dibujo contó con

⁵² Roldán Esteva-Grillet, «Revisión histórico-crítica del dibujo en Venezuela», *Encuentro reflexivo en el marco de la exposición «El dibujo como viaje interior»*, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, 2002 [1992]. <http://av.celarg.org.ve/Dibujo/roldan.htm>. Fecha de consulta: 8/3/2008.

diversos apoyos, como diferentes exposiciones en el MBA. Pero el *boom* del dibujo, según Esteva Grillet, se produjo en 1979, con el salón creado por Fundarte, antes mencionado, que a partir de 1982 se convertiría en bienal.

En 1982 se presentó en la GAN la primera edición de la Bienal Nacional de Dibujo y Grabado, organizada por Fundarte, cuyo objetivo era estimular el dibujo, que para entonces se reconocía como una de las modalidades de mayor auge. En esta primera edición los ganadores fueron Felipe Herrera, Baltasar Armas y Ruth Bess, quienes representaban todavía el apego a la figuración tradicional. Esta bienal continuó presentándose hasta 1995, en el recientemente creado Museo de Arte La Rinconada. Durante estos años las propuestas dibujísticas fueron ampliando sus formatos, técnicas y planteamientos, por influencia de las interpretaciones del conceptualismo que ganaban terreno. En 1995 se presentó su última edición, cuando el jurado —constituido por los críticos de arte y curadores Ariel Jiménez, Eliseo Sierra y Abdel Hernández— decidió aceptar todos los envíos ya que no encontraban criterios razonables, según las bases, para hacer una selección. La muestra resultó tan abigarrada y desigual en sus planteamientos, que el certamen fue eliminado. Este hecho resulta significativo, ya que expresa que para esa fecha las categorías técnicas, como «dibujo» y «grabado», resultaban limitadas para interpretar las prácticas artísticas que dominaban la escena pública, y más bien creaban confusión para estimular convocatorias abiertas como este salón. De alguna manera, a mediados de los años 90 el arte contemporáneo —entendido en sentido crítico hacia el sistema moderno del arte y abierto hacia el uso de nuevos medios expresivos— se había convertido en el nuevo canon que influía incluso en el dibujo, considerado en Venezuela como una modalidad más directamente asociada a la denuncia política o a la caricatura.

INICIO DEL CANON DEL ARTE CONTEMPORÁNEO
EN LA GAN

En 1984 la GAN presentó una exposición y un catálogo especial de la Colección permanente, titulada «Jóvenes creadores», que podrían ser consideradas actividades fundacionales en la constitución del canon del arte contemporáneo desde la perspectiva del coleccionismo en Venezuela.

La publicación registra 23 trabajos realizados en esos años por dieciséis artistas jóvenes, y lo más importante: se hace público un primer corte patrimonial que aspira crear un grupo coherente. Por este motivo el texto de presentación institucional, identificado como Galería de Arte Nacional, y el texto analítico, a cargo de la crítica de arte Elsa Flores, intentan establecer categorías de análisis.

Los artistas cuyas obras se incorporaban a la colección, aparecían identificados con los llamados «nuevos lenguajes», y a su vez se presentaban diferenciados entre sí por las categorías establecidas en ese momento por Elsa Flores: Diego Barboza (fig. 105) y Rolando Peña («lenguajes de acción»); Rafael Barrios, Asdrúbal Colmenárez (fig. 106), Eugenio Espinoza («arte neoconstructivista»); Milton Becerra y William Stone (fig. 107) («arte ecológico»); Héctor Fuenmayor, Claudio Perna y Pedro Terán (fig. 108) («arte conceptual»); Gabriel Morera, Boris Ramírez y Carlos Zerpa (fig. 109) («arte objetual»); Julio Pacheco Rivas, Jorge Pizzani y Pancho Quilici («reconceptualización del dibujo y la pintura»).

Estos dieciséis artistas —llama la atención que no se incluyó ninguna mujer— estaban activos en ese momento; por ello, las obras más tempranas que se incluyeron en la colección correspondían a 1977, y las más recientes eran de 1983. Era tal vez la primera vez en la historia del coleccionismo

museístico venezolano que se presentaba un conjunto de obras tan actuales, organizadas según criterios preestablecidos. Se intentaba ofrecer un panorama contemporáneo en materia de artes visuales, por medio de la elaboración de una plataforma teórica que justificara su reconocimiento patrimonial.

Aunque en ese momento el director de la GAN era Luis Domínguez Salazar, la presentación institucional en el catálogo aparecía identificada con el nombre de la institución. Allí se reconocía la «vitalidad de los nuevos creadores» y a la vez se problematizaban los mecanismos de coleccionismo, sobre todo acerca de las acciones corporales; tal vez por ello no se incorporaron trabajos de las artistas que no obstante se mencionaban en dicho texto: «¿Cómo preservar para el futuro inmediato o para la posteridad las imágenes que Yenny y Nan forjan desde sus cuerpos con la tierra y el agua? ¿Cómo conservar el discurso que Antonieta Sosa despliega al respirar, al desnudar sus gestos ante el espectador?»⁵³.



Fig. 105
Diego Barboza (Maracaibo, 1945-
Caracas, 2003), *Guarandol - poema
aerovisual*, 1980.
Collage, 65,4 x 99,7 cm
Col. Fundación Museos Nacionales-GAN,
Caracas



Fig. 106
Asdrúbal Colmenárez (Trujillo,
edo. Trujillo, 1936), *Psychomagnétique
N° 151 negro*, 1975. Plancha magnética
ferroflex y madera, 122 x 60 cm.
Col. Fundación Museos Nacionales-GAN,
Caracas

⁵³ Galería de Arte Nacional (GAN), «Presentación», *Jóvenes creadores*, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1984, s/p.



Fig. 107
William Stone (Caracas, 1945-Los Teques, 2004), *Altar*, 1981. Ensamblaje en goma espuma, gasa y pintura, 245 x 165 x 145 cm. Col. Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas



Fig. 108
Pedro Terán (Barcelona, edo. Anzoátegui, 1943), *El vuelo del Shamán*, 1983. Instalación en madera, plumas, arena dorada, pantalla y diapositivas, 210 x 200 x 230 cm. Col. Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas



Fig. 109
Carlos Zerpa (Valencia, edo. Carabobo, 1950), *Chica tímida, virgen y formal quiere conocer chico todo lo contrario*, 1979. Ensamblaje en madera, vidrio y metal, 62 x 47 cm. Col. Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas

En este texto se le otorga especial valor a la condición efímera de estas propuestas y más adelante se justifica el coleccionismo de las «instalaciones». También se identifica el arte contemporáneo como «nuevo» y «no convencional», y se reconoce su intencionalidad interventora en el sistema

del arte: «se aspira replantear la noción de arte, la noción de creador, la noción de espectador. Quizás sea este último —el receptor— el verdadero hacedor de la obra, según proponen los recientes creadores»⁵⁴.

En el texto de Elsa Flores titulado «La GAN y los nuevos lenguajes»⁵⁵ se identifican algunas prácticas locales con la noción de lo «real maravilloso», para diferenciarlas de las tendencias metropolitanas, y se reconoce que existen influencias oscilantes. De esta manera crea relaciones entre los trabajos de los más jóvenes y los de artistas ya consagrados, como Jesús Soto y Mario Abreu. Es decir, para ella, al menos dos generaciones se inscriben en los «nuevos lenguajes». Luego hace una distinción de las prácticas más actuales, partiendo de una categorización que se sustenta tanto en los materiales como en las técnicas, como «arte objetual» y «arte neo-constructivista». Estas categorías tratan de crear lecturas apreciativas de los trabajos, pero finalmente producen más confusiones porque los artistas que agrupan a veces no tienen muchos vínculos entre sí.

LOS NOVENTA: LA GAN Y LA AFIRMACIÓN DEL CANON DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Durante los años 90 se organizaron varias exposiciones que contribuyeron a la afirmación del canon del arte contemporáneo en Venezuela.

En 1990 la GAN presentó la muestra «Los 80. Panorama de las artes visuales en Venezuela», que intentó ofrecer un

⁵⁴ Galería de Arte Nacional (GAN), «Presentación»,..., ob. cit., s/p.

⁵⁵ Elsa Flores, «La GAN y los nuevos lenguajes», *Jóvenes creadores*, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1984, s/p.

balance representativo de las prácticas artísticas más visibles en la década recién pasada. Un equipo curatorial especialmente constituido para este proyecto llevó a cabo la selección de los trabajos, aunque se tomaron decisiones no consensuadas sobre el campo fotográfico, motivo por el cual Mariana Figarella, una de las curadoras, renunció. La selección definitiva no estuvo exenta de críticas y por ello se omitieron los nombres de los curadores responsables en el catálogo que posteriormente fue publicado, según comenta Susana Benko⁵⁶.

En el catálogo se organizaron las piezas de los 94 artistas participantes según siete categorías de orden formal o técnico: 1) instalaciones, ambientaciones y acciones en vivo; 2) pintura; 3) videoarte; 4) escultura; 5) libro-objeto; 6) fotografía; 7) cerámica. Esta clasificación privilegió la condición material de los trabajos, sin hacer distinciones de sentido. Por ejemplo, Alexander Apóstol, cuyo trabajo cuestionaba los estereotipos representacionales de la modernidad en general, quedó identificado dentro de la «fotografía» junto a muchas propuestas de tipo documental. Asimismo, la obra de Miguel von Dangel (fig. 110), que incluía materiales orgánicos en un acto ritualista y crítico de la tradición pictórica, quedó identificada como «pintura». Con estos agrupamientos formales no se logró activar relaciones discursivas con la tradición (continuidad, reinterpretación o rechazo), para así establecer las asimilaciones o distancias con el canon artístico más «moderno» y privilegiado por el mercado del arte. Las propuestas relativas a la noción de arte contemporáneo, crítica del sistema moderno del arte, fueron poco más de veinte, en general

⁵⁶ Susana Benko, «La fotografía revisitada» (prólogo y compilación), en Mariana Figarella, *La fotografía revisitada*, Fundación Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela, Caracas, 2005, pp. 21-22.

asociadas al conceptualismo, como las de los artistas Alexander Apóstol, Milton Becerra, Lothar Baumgarten, Asdrúbal Colmenárez, Sammy Cucher, Theowald D'Arago, José Gabriel Fernández, Grupo Peligro, Oscar León Jiménez, José Antonio Hernández-Diez, Luis Lartitegui, Oscar Molinari, Ana María Mazzei, Nela Ochoa, Rolando Peña, Pedro Tagliafico, Meyer Vaisman, Ángel Vivas Arias, Miguel von Dangel y Carlos Zerpa. Aunque en esta muestra se incorporaron algunas referencias a problematizaciones del arte moderno llevadas a cabo en los años 80 asociadas al conceptualismo, quedaron fuera algunas significativas, como las de Mario Abreu, Diego Barboza, Marco Antonio Etedgui, Pedro Terán y Antonieta Sosa, entre otros. En general, se privilegió la representación pictórica más asociada a las variantes de la abstracción lírica, que durante la década tuvo mucha aceptación en el mercado del arte.



Fig. 110
Miguel von Dangel (Bayreuth, 1946),
Taumaturgo, 1987. Papel, pieles, esqueleto,
plumas, moneda, acrílico, resina y tela,
166 x 190 cm. Col. Fundación Museos
Nacionales-GAN, Caracas.
(Esta obra fue incluida en la muestra
«Los 80. Panorama de las artes visuales
en Venezuela», GAN, 1990)

En este catálogo que revisaba el arte de los años 80, también se incorporaron referencias a algunas obras públicas de Soto, Cruz-Diez y Otero realizadas a mediados de la década, aparentemente como referentes a las propuestas cinéticas del modernismo tardío, caracterizadas como ejemplos iniciales del canon del arte contemporáneo. También se creó un pequeño núcleo relativo a la tradición del pop con piezas de Margot Römer

y Claudio Perna, articuladas a un trabajo del estadounidense Robert Rauschenberg, perteneciente a la colección del Maccsi⁵⁷. Posiblemente esta pieza y la instalación del artista alemán Lothar Baumgarten actuaban como puntos nodales del canon de arte contemporáneo, aludiendo además a dos exposiciones realizadas en la década, en el Maccsi y en el MBA respectivamente.

Los textos reflexivos incluidos en el catálogo fueron realizados por Luis Pérez Oramas, Luis Ángel Duque, Mariana Figarella, Juan Carlos Palenzuela y William Niño Araque. Se publicó una cronología comentada de las actividades artísticas de la década, redactada conjuntamente por Figarella y Niño Araque, la cual registró muchas actividades realizadas dentro y fuera de los marcos institucionales. En su texto, titulado «Los ochenta. Panorama de una década», Figarella elaboró un análisis de diferentes factores que actuaban en las prácticas artísticas emergentes en la década, como el nuevo rol de la figura del «artista» y su relación con las estrategias del mercado del arte:

Conscientemente construye su imagen para el consumo, hasta el punto de hacerse más importante el personaje que la obra producida. Aparecen así los artistas-vedettes, prototipos de los ochenta. [...] El ejemplo más representativo es Carlos Zerpa cuando a través de su imagen (disfrazado de Mickey Mouse o Pee-wee Herman) publicita sus exposiciones⁵⁸.

Otros de los aportes ofrecidos por Figarella es el reconocimiento del alcance del neoexpresionismo pictórico, por efecto

⁵⁷ En 1990 el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (MACC) pasó a llamarse Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber (Maccsi).

⁵⁸ Mariana Figarella, «Los ochenta. Panorama de una década», en *Los 80. Panorama de las artes visuales en Venezuela*, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1990, p. 91.

de las interpretaciones locales de los lineamientos de la llamada «transvanguardia internacional»⁵⁹ realizada por artistas como Antonio Lazo, Ernesto León, Oscar Pellegrino, Jorge Pizzani, Octavio Russo, Carlos Sosa y Carlos Zerpa. En resumen, esta exposición, además de ofrecer las pautas del canon del arte contemporáneo a partir del énfasis en las obras formalmente más «abstractas» en todas las modalidades técnicas, también fue perfilando el campo de las «autoridades» relativas a la crítica de arte especializada del arte contemporáneo.

En octubre de 1993 se presentó en la GAN la exposición «CCS-10. Arte venezolano actual», bajo la curaduría del diseñador gráfico Álvaro Sotillo. Esta muestra agrupó el trabajo de diez artistas venezolanos activos desde los años 70, según señalaba el texto de presentación institucional⁶⁰, que a su vez describía a grandes rasgos los objetivos de la muestra:

La muestra «CCS-10. Arte venezolano actual», exposición que clarifica un momento fundamental y revitalizador de nuestro arte de hoy, reúne la obra de un grupo de creadores —nacidos en su mayoría en la década del cincuenta— que, a partir de los años setenta, irrumpen exitosamente en el escenario plástico venezolano, alejándose de los grandes lineamientos, que tanto en el arte abstracto como en el figurativo seguían predominando en nuestro país. [...] Al adentrarnos un poco en la búsqueda de signos más precisos que vinculan a estos artistas entre sí, encontraremos que la obra de los diez de «CCS-10» propone, además de múltiples significados —o como parte o trasfondo de los mismos—, una reflexión sobre

⁵⁹ Este fue el título de un libro del crítico de arte, de origen italiano, Achille Bonito Oliva, publicado en 1983.

⁶⁰ Para entonces, Clementina Vaamonde de Roosen ejercía la presidencia de la GAN.

el hecho creador. [...] Hay, además, otros criterios que nos han llevado a reunirlos y a confrontarlos en las salas de exposición de la GAN: su preocupación por el espacio y por el diseño; el ser dueños de un lenguaje rico en códigos que interactúan con el espectador, haciendo de este cómplice y creador; el hacer del «ser artista» más que una vocación una profesión; su curiosidad por las posibilidades de la ciencia y la tecnología, o por lo que puede descubrirse en los secretos de antiguos oficios; y por último, rasgo muy importante, su fino sentido del humor⁶¹.

Llama la atención que en este texto —el único de carácter descriptivo en lo curatorial— no se alude a la noción de arte contemporáneo. Se enuncia la «reflexión sobre el hecho creador», pero de manera muy generalizada y enmarcada dentro de las diferencias formales de estas prácticas con la tradición moderna. De este modo, la problematización del sistema moderno del arte y las representaciones sociales quedan totalmente ignoradas.

Los artistas seleccionados en «CCS-10» fueron Sigfredo Chacón, Sammy Cucher, Eugenio Espinoza, José Gabriel Fernández, Héctor Fuenmayor, José Antonio Hernández-Diez, Oscar Machado, Roberto Obregón, Meyer Vaisman (fig. 121) y Alfred Wenemoser⁶². El más joven de ellos era Hernández-Diez, quien, a pesar de sus 29 años de edad, presentaba para la fecha una trayectoria con visibilidad internacional. Cabe destacar que el curador le asignó a cada uno de estos artistas un espacio específico para que sus planteamientos se ajustaran al espacio

⁶¹ Fundación Galería de Arte Nacional (GAN), «Presentación», *CCS-10. Arte venezolano actual*, Guía de estudio, GAN, Caracas, 1993, p. 1.

⁶² Participaron tres de los artistas que formaron parte de la muestra «Uno, Dos, Tres, Cuatro, Wenemoser, Fuenmayor, Obregón, Sosa», en el MBA.

arquitectónico, aplicando así la categoría del *site-specific*, que describe la intervención de un lugar específico, previamente escogido, adecuando así el trabajo a estas condiciones.

Esta muestra, que entonces representaba un esfuerzo por ofrecer un panorama del arte contemporáneo venezolano realizado en las últimas décadas en torno a las «instalaciones», contribuyó a la canonización de las tendencias contemporáneas más cercanas al conceptualismo, cuestionadoras del campo institucional del arte y los medios expresivos, creando un puente con la tradición de la abstracción geométrica. La selección incluía trabajos reflexivos, pero también otros más apegados al canon del arte moderno, como los de Oscar Machado. Quedaron ausentes figuras significativas en la conformación de la idea de arte contemporáneo en el país, como Mario Abreu, Miguel von Dangel, Claudio Perna, Pedro Terán y Antonieta Sosa, entre otros, que podrían haber introducido problemáticas más asociadas a las reflexiones sociales.

Esta exposición estuvo acompañada de un seminario con invitados internacionales, con el objetivo de reflexionar y dialogar sobre estas prácticas artísticas en el escenario local y, a la vez, contribuir a que este proyecto pudiese circular internacionalmente. Esto fue puesto de manifiesto en el texto de presentación, en el que se sostenía: «Ha sido nuestro propósito que esta exposición tenga la mayor proyección, no solo nacional sino internacional»⁶³. Sin embargo, este deseo no se pudo concretar. Es posible que algunos museos o centros culturales en el exterior hayan manifestado interés en exhibir esta muestra, pero probablemente la conformación sexista del proyecto (no se incluyeron mujeres artistas) debe haber pesado en su contra.

⁶³ Fundación Galería de Arte Nacional (GAN), «Presentación», *CCS-10...*, ob. cit., p. 1.

Es necesario aclarar que muchas instituciones culturales europeas y estadounidenses hacen esfuerzos por preservar la equidad de género en las selecciones curatoriales, pues precisamente el sexismo ha sido uno de los argumentos de algunas artistas feministas que han cuestionado el sistema moderno del arte desde los años 70⁶⁴. Esta lucha por la equidad de género ha influido en que muchos organismos, incluidos museos de arte, apoyen o financien proyectos solo si esta condición es atendida. En el circuito artístico local no se hizo esperar una reacción crítica a la exclusión femenina y, poco después de la inauguración de «CCS-10», se presentó en el Museo Alejandro Otero la muestra «Paralelo 11», que incluía el trabajo de once artistas contemporáneas, como María Elisa Castro, Dulce Gómez, Blanca Haddad, Beatriz Inglessis y Sydia Reyes, entre otras.

En 1996 también se presentaron otros proyectos expositivos que intentaron superar los análisis historiográficos o estrictamente formalistas, como «El mirar de la mirada», realizado por un equipo de curadores bajo la coordinación de Manuel Espinoza; y «Confrontaciones y analogías», curado por Luis Pérez Oramas. Según el análisis de Félix Suazo, para entonces curador de la GAN, la propuesta de Pérez Oramas estuvo determinada por una mirada muy personal y asociada

⁶⁴ Además de las denuncias individuales de artistas y críticas de arte, en Estados Unidos, en los años 80 se creó el grupo Guerrilla Girls para acusar el sexismo y el racismo en el campo artístico. Estas artistas y/o activistas ocultan sus identidades tras máscaras de gorilas e invaden importantes eventos para distribuir entre el público diferentes publicaciones que ejemplifican actos discriminatorios en los museos, galerías y revistas. En un tono humorístico se denominan a sí mismas como Gertrude Stein, Frida Kahlo, Tina Modotti, entre otras. Actualmente se encuentran activas en importantes ciudades como Barcelona, Berlín, Londres, Oslo, Viena y París. Cfr. <http://www.guerrillagirls.com/>. Fecha de consulta: 12/3/2008.

a ciertos preceptos textuales, un poco alejados de las propias relaciones discursivas de los trabajos expuestos:

La serie de exposiciones reunidas bajo el título «Confrontaciones y analogías» puede considerarse como uno de los esfuerzos curatoriales más polémicos y radicales de cuantos se hayan realizado en Venezuela. La propuesta introdujo explícitamente un capítulo en torno a la violencia que encara toda acción curatorial. Tanto la selección de autores como la de las obras confrontadas bajo un criterio homogéneo tenían la misión de proponer lecturas obligadas o forzadas cuyo único elemento de cohesión residía en los aspectos museográficos y en la abundante literatura que solía acompañarlos⁶⁵.

Un ejercicio curatorial como el comentado por Suazo no deja de afectar la afirmación del canon del arte contemporáneo, pues contribuye a otorgarle valor a cualquier trabajo seleccionado por una «autoridad especializada».

Otra experiencia significativa en la conformación del canon contemporáneo estuvo representada por la exposición «La invención de la continuidad», presentada en la GAN en 1997 como una revisión del arte venezolano del siglo XX. Los investigadores Ariel Jiménez y Luis Enrique Pérez Oramas, como curadores invitados de este proyecto, justificaron su selección de las obras partiendo de un claro reconocimiento de producción de sentido, lo cual prometía una reflexión crítica sobre el propio campo. Sin embargo, el sistema quedó más bien reforzado con las relaciones formales establecidas entre algunos artistas «clave» de la modernidad y otros más jóvenes,

⁶⁵ Félix Suazo, «El (sano) oficio de curar», Revista *Estilo*, Año 9, N° 33, Caracas, junio 1998, p. 80.

activos desde los años 70. Fueron enfatizados dos momentos de la historia del arte local: el paisajismo del Círculo de Bellas Artes (emergente en 1912) y el constructivismo geométrico (gestado en los años 50), dejando fuera otras experiencias como la llamada nueva figuración de los años 60, que representaba algunas prácticas artísticas de mayor acento político.

Pérez Oramas construye una supuesta «continuidad» sobre el trabajo de aquellos artistas que hacen referencia a su sistema constructivo, a partir de la figura de Gego. Y aunque enumera a otras individualidades que han abordado los márgenes de la modernidad, termina redimensionando el canon a partir de una selección muy particular, según se aprecia en algunas piezas de rasgos «minimalistas», como las de Magdalena Fernández (con materiales industriales), o de estructuras «precarias» como las de Franco Contreras (con maderas encontradas y cuerdas). Se dejan fuera muchas de las propuestas próximas a su noción de «anécdota», como los trabajos de Jacobo Borges inscritos en la llamada nueva figuración, o los planteamientos de Mario Abreu y Miguel von Dangel, que recurren mucho a la práctica del ensamblaje con objetos encontrados; o la obra de Pedro Terán con sus alusiones al mundo mítico indígena, entre otros.

Pérez Oramas plantea que, salvo la existencia de las excepciones sustentadas en lo que él llama una «indiferencia de las formas»⁶⁶, las artes locales «han padecido de una patología

⁶⁶ «Por indiferencia no debe comprenderse ni insensibilidad ni autonomía, sino más bien una ilimitada capacidad para la disponibilidad (formal) que surgiría de una aproximación desprejuiciada a la gravidez ‘cosal’ y existencial de los objetos y eventos que nos rodean, más allá del desprecio ideológico o del tabú represivo» (Luis Enrique Pérez Oramas, *La invención de la continuidad*, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1997, p. 10). Según este autor, Armando Reverón, Gego y Claudio Perna han trabajado desde la indiferencia de las formas.

metafórica»⁶⁷, dividida en metáforas de «lo moderno» y metáforas de «lo propio». Este argumento reproduce la tradicional polaridad entre lo moderno y lo propio que se activó en 1957, en la polémica protagonizada por Alejandro Otero y Miguel Otero Silva que confrontaba abstracción y figuración. Este debate de vieja data parece extenderse en una posible tensión entre conceptualismo y objetualismo, evidenciando así la vigencia de la tradición formalista en el estudio del campo.

La exposición «La invención de la continuidad» forma parte de un amplio y complejo proceso de canonización que ha favorecido aquellas producciones ceñidas a una economía de medios formales y que no muestran abiertamente referencias hacia lo social en sus formas. Esta selección parece ajustarse así a un cierto canon privilegiado por el mercado transnacional de transacciones simbólicas, con el objetivo de capitalizar reconocimiento internacional. Esta necesidad de ser incluidos en la «modernidad internacional» se hizo expresa en 2004, en un texto de Pérez Oramas, quien era entonces curador de la Colección Cisneros:

La presencia esclarecedora de Reverón en la colección permanente del MoMA —fundamental para la definitiva consagración de nuestro artista en la historia canónica del arte moderno occidental— ha sido obra de un oficio de multitudes; pero tiene, por encima de todos, dos autores cuya sensibilidad es un acto de generosa inteligencia: Patricia Phelps de Cisneros y John Elderfield. Sepa la comunidad, en sus días de tiniebla y en sus días de gloria, reconocer la gracia de este gesto y seguir la estela, enorme, de su resplandor⁶⁸.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Luis Pérez Oramas, «Armando y Pablo juntos en la modernidad», *El Nacional*, Caracas, domingo 14 de noviembre de 2004, p. B-8.

Como balance positivo, «La invención de la continuidad» ofreció la posibilidad de diálogo entre artistas ya consagrados con algunos jóvenes activos desde los años 90, como Juan Araujo, Aziz + Cucher, Alessandro Balteo, Magdalena Fernández, Dulce Gómez (fig. 111), Alí González, Myleen Gutiérrez, José Antonio Hernández-Diez, Diana López, Mauricio Lupini, Luis Molina-Pantin y Luis Romero.



Fig. 111
Dulce Gómez (Caracas, 1967),
Rémora, 1996. Instalación en hierro colado,
585 x 585 cm. Col. Fundación Museos
Nacionales-GAN, Caracas
(Esta obra fue incluida en la muestra
«La invención de la continuidad»,
GAN, 1996.)

LA COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA GAN

En 1996 Rafael Romero aclaraba que, a veinte años de constituida la GAN se contaba con un acervo de 6.009 obras, incluidas las 789 recibidas como patrimonio inicial del MBA, que fueron organizadas en cuatro capítulos cronológicos para responder a las «necesidades operativas y pedagógicas»⁶⁹.

La colección se divide entonces en: Arte prehispánico, Arte colonial, Arte del siglo XIX y Arte del siglo XX. Esta última sección comprende a su vez dos momentos. El primero está constituido por el paisajismo de principios del siglo XX,

⁶⁹ Rafael Romero, «La Colección Permanente de la Galería de Arte Nacional. Un patrimonio de todos los venezolanos», *Veinte años por el arte venezolano 1976-1996*, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1996, p. 51.

relacionado con el Círculo de Bellas Artes y activo hasta fines de los años 40. El segundo período se inicia en 1940, con el comienzo de las vanguardias.

Sobre la labor curatorial, en 1996 Romero reconocía la dificultad de superar los aspectos cuantitativos del coleccionismo, para hacer énfasis en el estudio de las obras de arte desde un sentido amplio:

Hacer la escogencia correcta exige a los responsables amplitud y multiplicidad de criterios estéticos y visuales, al igual que profundidad en los conocimientos históricos y artísticos. La elección no puede ser improvisada, mucho menos producto del azar o del mero gusto personal; esto implica, ante todo, conocer las condiciones socio-históricas de producción de cada obra, así como las características formales estéticas, representacionales y expresivas propias del arte de cada uno de los períodos involucrados. Esta tarea, ardua y de gran responsabilidad para con el futuro del museo, exige investigar y entrenarse visualmente en forma constante, sensibilizarse ante la singularidad de la buena obra artística, saber reconocerla. Solo así se alcanzará a constituir una colección donde coexistan excelencia y representación equilibrada de obras de diferentes épocas⁷⁰.

En este texto Romero reconoce la importancia de tomar en cuenta las condiciones históricas y sociales en el momento de la producción artística. Sin embargo, en sus palabras también se observa la «naturalización» de los mecanismos valorativos derivados de los procesos de canonización instaurados por el sistema moderno del arte, pues Romero no deja de esgrimir la categoría de «excelencia» empleada también por Salvador en 1988, en relación al MBA.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 46-47.

Como «obras escogidas» de las adquisiciones realizadas en los veinte años de trayectoria de la GAN, en el libro *Veinte años por el arte venezolano 1976-1996* se seleccionaron 51 obras. En el catálogo se presentaron cronológicamente algunas pinturas religiosas coloniales, varios retratos y paisajes del siglo XIX y principios del XX, incluidos un paisaje y un desnudo de Reverón. Luego se incluyeron una pintura surrealista de Héctor Poleo y una pintura religiosa de Bárbaro Rivas de mediados del siglo XX. A continuación se insertaron ocho pinturas inscritas en la abstracción geométrica que abarcaron un período de dieciocho años, desde 1951 hasta 1979, de los artistas Alejandro Otero, Omar Carreño (la más temprana), Gego, Aimée Battistini, Carlos Cruz-Diez, Mercedes Pardo y Jesús Soto (la más tardía). En esta secuencia siguieron un bronce de Cornelis Zitman (1972), ensamblajes de Elsa Gramcko (1975) y de Marisol Escobar (1978), pinturas de Jacobo Borges (1963), Jorge Stever (1979-1985), Edgar Sánchez (1983), Ernesto León (1984), Eugenio Espinoza (1985), Luis Lizardo (1988), Antonio Lazo (1990), un ensamblaje de Gabriel Morera (1983) y un tapiz de Meyer Vaisman (1991).

Esta organización reúne «autorías» y piezas «clave» dentro de una supuesta continuidad cronológica que intenta puntualizar algunos ejemplos de las tendencias presumiblemente más representativas de la segunda mitad del siglo XX. Pero este orden no contribuye a establecer diferencias discursivas entre los trabajos publicados, ya que en el tiempo coexisten planteamientos «modernos» y «contemporáneos». Las piezas inscritas en la noción de arte contemporáneo como postura crítica corresponden a Jacobo Borges, Marisol Escobar, Eugenio Espinoza, Antonio Lazo, Ernesto León, Jorge Stever y Meyer Vaisman. Llama la atención que no se incluyeron planteamientos o documentos relativos a propuestas más efímeras,

como las acciones corporales, instalaciones, fotografía o video. Es decir, aunque se hayan incorporado en la selección algunas propuestas asociadas al conceptualismo, la «puesta en escena» de las obras privilegia la idea canonizada de «obras maestras», opacando así su capacidad discursiva para quedar relacionadas entre sí por sus apariencias formales.

Actualmente la Colección de la GAN cuenta con una representación significativa de las prácticas artísticas orientadas por la noción de arte contemporáneo como perspectiva crítica del arte moderno, las cuales se desenvuelven en diversas modalidades materiales, como pintura, instalaciones, ensamblaje, video, artes gráficas, fotografía y dibujo.

Desde una perspectiva discursiva más que generacional se puede plantear que, de los años 60, algunos de los artistas representados son Mario Abreu (fig. 112), Diego Barboza, Jacobo Borges, Alberto Brandt, Marcel Floris (fig. 113), Gego, Roberto Obregón, Carlos Eduardo Puche (fig. 114) y Antonieta Sosa.



Fig. 112
Mario Abreu (Turmero, edo. Aragua, 1919-Caracas, 1993) *Extractor de conciencia, ca.* 1964. Ensamblaje en madera y elementos utilitarios, 45,5 x 30,5 x 18,5 cm
Col. Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas

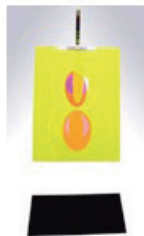


Fig. 113
Marcel Floris (Hyères, 1914-Ibiza, 2007), *Arañaba*, 1968. Ensamblado en plexiglás, madera, fórmica, aluminio y nylon, 224 x 128 x 22 cm
Col. Fundación Museos

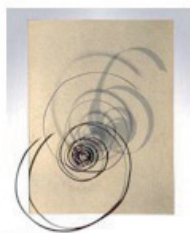


Fig. 114
Carlos Eduardo Puche (Maracaibo, 1923-Caracas, 1999), *Objetografía N° 24*, 1964. Ensamblaje en plata en gelatina, hierro, hierro, cartón y madera, 39,4 x 29,7 x 6 cm.
Col. Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas

Entre los artistas activos en los años 70, e incluidos en la Colección, se encuentran: Mario Abreu, Diego Barboza, Rafael Barrios, Sigfredo Chacón (fig. 115), Asdrúbal Colmenárez, Rolando Dorrego, Eugenio Espinoza, Héctor Fuenmayor, Gego, Elsa Gramcko, Rubén Núñez, Rolando Peña, Claudio Perna, Margot Römer (fig. 116), Ángel Vivas Arias y Carlos Zerpa.



Fig. 115
Sigfredo Chacón (Caracas, 1950).
Sin título - De la serie *Boxeadores*,
1977. Grafito y tinta sobre cartulina,
41,1 x 43 cm. Col. Fundación Museos
Nacionales-GAN, Caracas



Fig. 116
Margot Römer (Caracas, 1938-2005),
Símbolo Monumento II, 1978.
Óleo sobre tela, 160 x 180 cm
Col. Fundación Museos
Nacionales-GAN, Caracas

Algunos artistas que representan los años 80 en la Colección son Carlos Castillo (fig.117), Sigfredo Chacón, Natalia Critchley, Eugenio Espinoza, Víctor Hugo Irazábal, Antonio Lazo, Ernesto León (fig. 118), Claudio Perna, Azalea Quiñones, Boris Ramírez, Margot Römer, Jorge Stever, Pedro Terán, Meyer Vaisman, Miguel von Dangel, Alfred Wenemoser, Yeni y Nan y Carlos Zerpa.

Entre los artistas activos en los años 90 e incluidos en la Colección figuran: Aziz y Cucher, Juan Araujo, Milton Becerra, Antonio Briceño, Sigfredo Chacón, Asdrúbal Colmenárez,



Fig. 117
Carlos Castillo (Caracas, 1942),
La bandera, 1983, Instalación en hierro,
monitor y reproductor de video, Ø 120 cm
Col. Fundación Museos Nacionales-GAN,
Caracas



Fig. 118
Ernesto León (Caracas, 1956),
Así yo pinto para ti, 1984.
Pintura industrial sobre cartón piedra,
215 x 244,5 cm. Col. Fundación
Museos Nacionales-GAN,
Caracas

Natalia Critchley, Eugenio Espinoza, José Gabriel Fernández, Mailén García, Dulce Gómez, Alí González, Nan González, José Antonio Hernández-Diez (fig. 119), Luis Lartitegui, Rubén Márquez, Juan Nascimento, Roberto Obregón, Nela Ochoa, Alfredo Ramírez, Antonieta Sosa (fig. 120), William Stone, Javier Téllez, Pedro Tagliafico, Lihie Talmor, Pedro Terán, Meyer Vaisman, Miguel von Dangel y Alfred Wenemoser.



Fig. 119
José Antonio Hernández-Diez (Caracas,
1964), *In god we trust I*, 1991. Instalación
con monitor, video, acrílico y estructura
metálica, 160 x 154 x 160 cm.
Col. Fundación Museos Nacionales-
GAN, Caracas.



Fig. 120
Antonieta Sosa (Nueva York, 1940),
Tres antos a la medida de mi cuerpo,
1997. Instalación con caja de luz
y diapositivas, 20 x 489 x 15 cm.
Col. Fundación Museos Nacionales-
GAN, Caracas.

En algunos casos se cuenta con varias piezas de un mismo artista, correspondientes a diferentes modalidades y propuestas en el tiempo, lo cual abre la posibilidad de exponer relaciones discursivas entre sí. Además, esta institución museística también ha resguardado algunas obras en comodato que resultan clave en la historia del arte contemporáneo venezolano, como la instalación de Meyer Vaisman, *Verde por fuera, rojo por dentro* (1993) (fig. 121), que retoma la idea del rancho usada por Antonieta Sosa en *Situación titulada casa* (1981), para crear una metáfora de la noción de identidad y del proyecto moderno nacional.

Aunque se podrían señalar algunas ausencias, en general el coleccionismo de arte contemporáneo en la GAN ha estado orientado a asumir el compromiso con las prácticas artísticas contemporáneas, trascendiendo la mirada estrictamente temporal. La mayor incorporación de artistas en los 80 y 90 parece responder al esfuerzo institucional por atender los procesos de expansión y asimilación de estas prácticas en el tiempo.

Para la GAN, el coleccionismo de arte contemporáneo forma parte de sus objetivos, pues también se deben atender las representaciones de otros momentos históricos. Por ello, en la conformación del canon del arte contemporáneo la Galería no tiene la misma responsabilidad que el museo de arte orientado por este perfil específico, como lo es el MAC, fundado en 1973, cuyo desempeño es objeto de estudio y reflexión en el próximo capítulo.



Fig. 121

Meyer Vaisman (Caracas, 1960), *Verde por fuera, rojo por dentro*, 1993.

Instalación en materiales diversos, 270 x 362 x 475 cm.

Col del artista, en comodato en la GAN.

(Esta pieza formó parte de la muestra «CCS-10.

Arte venezolano actual», GAN, 1993.)

Capítulo VI

El Museo de Arte Contemporáneo (MAC) y la noción de arte contemporáneo

Siempre habrá un alma tras cada colección.

SOFÍA IMBER

«Presentación», 1998

DESDE SU CREACIÓN en 1973, el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (MACC)¹ representaba la posibilidad institucional de promover el disfrute y conocimiento de los planteamientos artísticos más contemporáneos. Poco después de su creación, en dos oportunidades, 1975 y 1977, en sus espacios se organizaron eventos internacionales sobre el arte del video que venían a corroborar esta orientación. Sin embargo, estas iniciativas luego pudieron interpretarse como hechos aislados dentro de una tendencia más conservadora, orientada a privilegiar las prácticas artísticas ya consagradas. Es así como el MAC, durante su trayectoria ha ofrecido poco apoyo a las manifestaciones emergentes y críticas.

¹ El Museo de Arte Contemporáneo de Caracas registra algunos cambios de nombre y de siglas desde su creación en 1973. En este capítulo se empleará en general la sigla MAC para hacer referencia al Museo de Arte Contemporáneo, respetando su nombre actual. De manera particular, se emplearán las siglas correspondientes a cada momento histórico que se aborde en este trabajo: MACC (Museo de Arte Contemporáneo de Caracas) desde 1973 hasta 1990; Maccsi (Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber) desde 1990 hasta 2006; MAC (Museo de Arte Contemporáneo) desde 2006 en adelante.

En 1977 el MACC publicó un informe de gestión: *3 años de actividades. Museo de Arte Contemporáneo. 1974-1977*, en el que se registró un resumen de las actividades realizadas durante este período. En el texto de presentación de su directora general, Sofía Imber, se reconocía el objetivo de promover el arte contemporáneo:

El Museo de Arte Contemporáneo es, desde su fundación como entidad autónoma, una institución dedicada a las manifestaciones del arte que reflejan las concepciones del mundo, los modos de pensamiento y las diversas corrientes de opinión que caracterizan a nuestra época. Parte de su filosofía, esencial para la mayoría de nosotros, también es la certeza de la necesidad de investigar sobre las nuevas vías de desarrollo de las artes visuales, y por eso el Museo de Arte Contemporáneo *ha auspiciado las manifestaciones de anticipación, o lo que comúnmente se llama vanguardia*².

Pero también en esta presentación Imber añadía que el Museo debía abordar el pasado «como complemento de esa certeza, estamos interesados en conocer y divulgar los orígenes del arte actual»³. Con este señalamiento parece justificarse parte significativa de la programación y del coleccionismo, más orientados hacia el arte moderno, que comenzó a asumir el Museo desde sus inicios, pues en 1974 se habían recibido en calidad de custodia, *collages* y pinturas cubistas de la Colección Pedro Vallenilla Echeverría.

² Sofía Imber, «Informe del Director», *3 años de actividades. Museo de Arte Contemporáneo. 1974-1977*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1977b, p. 5 [Cursivas mías, C.H.].

³ Idem.

LAS PRIMERAS EXPOSICIONES: DE 1974 A 1976

La exposición inaugural del MACC fue presentada en febrero de 1974 y estuvo conformada por la Colección Pedro Vallenilla Echeverría, a la que se añadieron otras obras, como cuatro murales de Jesús Soto, dos de los cuales fueron realizados especialmente para los espacios del Museo. En el informe de gestión *3 años de actividades. Museo de Arte Contemporáneo. 1974-1977*, aparece publicada una fotografía del presidente Rafael Caldera junto a Imber en la exposición inaugural, lo cual apunta a que desde sus inicios el MACC fue visitado y atendido por figuras relevantes de la política nacional. Tal vez este interés haya derivado de la labor periodística que ejercía Sofía Imber en diferentes medios de comunicación⁴.

La segunda exposición, presentada en abril de 1974, fue una individual del artista estadounidense Red Grooms, que incluyó unos 150 ensamblajes de gran formato. Una de las obras, *Retrato de Mimi* (fig. 122), representa el rostro de la esposa del artista, con cabello corto, sonriente y con una rosa entre los dientes. Esta imagen fue utilizada como valla descriptiva de la muestra en la fachada norte del MACC, y por ello pronto fue asociada a la figura de Sofía Imber —quien usaba también el cabello corto—, sobre todo cuando la pieza pasó a formar parte de la colección institucional y comenzó a ser utilizada en diferentes publicaciones para identificar al MACC.

La siguiente muestra, en julio de 1974, fue una colectiva local titulada «Nueve artistas venezolanos», que agrupaba

⁴ Sofía Imber conducía, junto a Carlos Rangel, su esposo, el programa televisivo *Buenos días*, que se inició en 1969 en Venezolana de Televisión y continuó en Venevisión a lo largo de unas dos décadas. Paralelamente a su gestión en el MACC, entre 1975 y 1996, fue directora de las páginas culturales del diario *El Universal*.

diferentes problemáticas y momentos históricos: Domingo Álvarez, Jacobo Borges, Carlos Cruz-Diez, Marisol Escobar, Mateo Manaure, Francisco Narváez, Jesús Soto, Alirio Rodríguez y Francisco Salazar. Según Imber: «Para inaugurar el presente, se organizó una muestra colectiva de maestros contemporáneos nacionales»⁵. Y más adelante aclaraba que para el MACC: «su principal preocupación es el arte venezolano, que sin embargo pensamos en un contexto universal»⁶. Los artistas seleccionados, que representan las tendencias abstraccionistas y figurativas hegemónicas para la época, son considerados para entonces «maestros»⁷. Esto apunta a que la contemporaneidad, como perfil institucional, se comprende como una condición temporal y no como contenido artístico de orden crítico hacia el interior del sistema del arte.



Fig. 122

Red Grooms (Tennessee, 1937), *Retrato de Mimi*, 1973.
Ensamblaje de conglomerado de madera policromada, dimensiones variables
Col. Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas

En 1974 también se presentaron exposiciones individuales

⁵ Sofía Imber, «Informe del Director», *3 años de actividades...*, ob. cit., p. 5.

⁶ Idem.

⁷ Se debe recordar que la idea de «maestro» está asociada a aquellas figuras que conforman el canon del arte occidental, según se señaló en el capítulo «El arte como construcción cultural: una reflexión teórica sobre la constitución del sistema moderno del arte».

de artistas internacionales reconocidos, como el mexicano José Luis Cuevas y el argentino Lucio Fontana. De este último se incorporó en la colección una pieza *in situ*, titulada *Ambiente espacial con concepto espacial* (fig. 123), que se elaboró especialmente para la muestra y quedó en exhibición permanente hasta la actualidad. Esta pieza representa la ampliación de la estética abstraccionista hacia una experiencia espacial, pues conforma un laberinto blanco que debe ser transitado por las personas. Ese año también se presentó una itinerante de «Pintura mexicana contemporánea», auspiciada por la Embajada de México, que duró tres días.

La programación de 1975 se inició con una amplia muestra del maestro uruguayo Joaquín Torres-García, con apoyo de la Universidad de Texas, que para entonces estaba creando un núcleo de arte latinoamericano con el apoyo de la colección de Barbara Duncan. En esa oportunidad, además del catálogo del MACC, circuló una publicación editada por la Universidad de Texas que incluía un texto de Duncan. Luego, en abril de ese año se exhibió un «Festival de video» que representaba en ese momento la muestra más relevante en términos de la perspectiva del arte contemporáneo, algo que comentaremos un poco más adelante. Continuó, en mayo, una presentación amplia de la obra pictórica del artista venezolano Pedro León Zapata, titulada «Todo el Museo para Zapata». La inauguración fue todo un acontecimiento social, que contó con la presencia del presidente de la República para la época, Carlos Andrés Pérez. Luego, en julio se presentó una exposición del artista inglés Richard Smith, titulada «Páginas amarillas», conformada por instalaciones de elementos en papel, tipo cometas, que introducían nuevos planteamientos espaciales dentro del Museo.

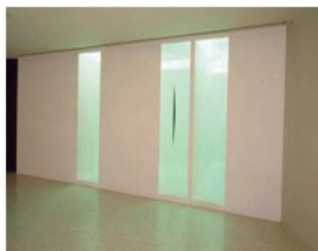


Fig. 123

Lucio Fontana (Rosario de Santa Fe, 1899-Comabbio, Italia, 1968),
Ambiente espacial con concepto espacial, 1968.
 Construcción en materiales diversos, 310 x 434 x 451 cm.
 Col. Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas

En septiembre de 1975, con el apoyo de la Universidad de Texas se presentó la «Colección Michener» de artistas estadounidenses del siglo XX. En octubre se exhibió un conjunto de esculturas cinéticas del artista chino residente en Nueva York, Tsai Wen-Ying. A fines de ese año se presentó una muestra de las obras de la colección del MACC.

Llama la atención que en esta programación inicial de 1975, en el primer año de actividades del MACC se fue perfilando la línea temática que va a privilegiar la dirección institucional de Imber, más relacionada con el llamado arte pop (Grooms, Zapata, Smith), ya sea en pintura, ensamblajes o instalaciones. También se vio favorecido el arte cinético, que para la época se había convertido en una tendencia totalmente aceptada y privilegiada como signo de modernidad tecnológica.

En 1976 se presentaron: «Los artistas y Olivetti», una muestra de diseño gráfico asociado a la publicidad de esta empresa; «Taller de grabado», una selección de piezas de diferentes grabadores venezolanos; «Fernando Botero», que fue la primera retrospectiva de este pintor colombiano en Venezuela;

«Naturaleza mítica de Manuel Espinoza», selección de los trabajos realizados por este pintor venezolano durante los últimos siete años. Entre septiembre y noviembre se organizaron dos retrospectivas de escultores venezolanos: «Esculturas de Cornelis Zitman» y «Trayectoria de Francisco Narváez».

Durante 1977 se presentaron consecutivamente las siguientes exposiciones: «Navegantes de colores», una colectiva venezolana motivada por Aquiles Nazoa, conformada por una serie de papagayos realizada por diferentes artistas invitados; «Columnas policromadas de Mateo Manaure», que reunió unas cien obras bidimensionales del artista; «107 Gráficos del AGI (Alianza Gráfica Internacional)», que reunió el trabajo de 107 diseñadores gráficos internacionales y cuyo montaje también estuvo patrocinado por la empresa Olivetti; «Taller de cerámica», que agrupó a un amplio número de ceramistas venezolanos, bajo la guía de Seka. Ese año también se presentó una colectiva de cuarenta y seis jóvenes colombianos, bajo el título «Los novísimos colombianos». El catálogo contó con un texto de Marta Traba. Continuaron: «Creadores al margen», que reunió a cinco artistas populares venezolanos: Pablo Apolinar, Antonio José Fernández (El Hombre del Anillo), Abraham Ferrer, Emerio Darío Lunar y Juan Alí Méndez, representados con un total de 150 piezas; «Diez grandes fotógrafos»: Berenice Abbott, Eugène Atget, Diane Arbus, Richard Avedon, Herbert Bayer, Hill Brandt, Brassai, Robert Frank, Irving Penn y Maurice Tabard, cuyos trabajos abarcaban cinco décadas, de 1920 a 1970; «Gego (Gertrudis Goldschmidt)», una muestra de unas cien obras de la artista; y «Víctor Vasarely», con una representación también muy numerosa en obras.

Paralelamente se exhibía en las salas anexas⁸, contiguas a los espacios que entonces tenía el MACC, a los artistas más jóvenes asociados al llamado arte «no convencional», al arte popular, la fotografía o el video. Entre 1975 y 1977 se presentaron los trabajos de Rolando Peña, Carlos Medina, Lotar Neumann⁹, Julio Neri, Néstor Maya, Eduardo Gómez, Milton Becerra, Sixto Massieu, Oswaldo Anteveros, Pedro Tagliafico, Ricardo Armas, Leonardo Tezara, Eddy González, Zerep, José Rosario Pérez, Felipe Márquez, Luisa Palacios, Clara Herrera y Lydia Fisher. También en las salas anexas se expusieron trabajos de artistas internacionales, como los videos del español Antoni Muntadas, y la muestra «Reseña del grabado danés».

En este breve recorrido por la programación de los tres primeros años de actividades del MACC se observan varios de los criterios que van a sostener las políticas institucionales a lo largo de la historia de este museo.

En primer lugar, se va a privilegiar la difusión de artistas consagrados, locales e internacionales, en despliegues informativos sobre su trayectoria individual, sin ahondar en los problemas de contenido de sus trabajos y de su actuación —ya sea conciliadora con el sistema de mercado hegemónico, o conflictiva con las tendencias emergentes contestatarias del arte moderno en el escenario internacional—. Es decir, las

⁸ Desde 1975 funcionaron las salas anexas, fuera del espacio del MACC, destinadas a los artistas jóvenes, «menores» o «experimentales». Solamente las figuras artísticas más reconocidas y los proyectos de envergadura tenían acceso a las salas principales.

⁹ Lotar Neumann, además de fotógrafo era empresario, al igual que su hermano Hans Neumann, quien ocupaba un lugar privilegiado en el escenario cultural local, asociado a las actividades del MBA, por medio de la Fundación Neumann y el Instituto de Diseño Neumann.

exposiciones van a ser presentadas en el marco de una campaña meramente informativa y reiterativa del conocimiento ya asimilado institucionalmente. En resumen, en estos tres primeros años se presentaron amplias exposiciones de Red Grooms, José Luis Cuevas, Lucio Fontana, Joaquín Torres-García, Pedro León Zapata, Richard Smith, Tsai Wen-Ying, Fernando Botero, Manuel Espinoza, Cornelis Zitman, Francisco Narváez, Mateo Manaure, Seka, Gego y Víctor Vasarely.

Es probable que la decisión de difundir las tendencias artísticas más asimiladas y «prestigiosas» se relacione con la asistencia masiva del público a algunas exposiciones¹⁰. En el informe *3 años de actividades. Museo de Arte Contemporáneo. 1974-1977*, se publica una página titulada «Afluencia de público» que incluye un gráfico comparativo sobre este tópico. Las exposiciones más visitadas en el período 1975-1977 (entre 180.000 y 220.000 visitantes), fueron: «Red Grooms», «Todo el museo para Zapata», «Fernando Botero» y «Esculturas de Cornelis Zitman».

En segundo lugar se percibe la tendencia a propiciar exposiciones didácticas sobre modalidades técnicas, como el grabado y la cerámica, que continúan privilegiando la labor informativa, sin reflexionar en la propia configuración conflictiva del sistema moderno del arte con respecto a estas prácticas. Este tipo de experiencias, acompañadas de talleres,

¹⁰ Desde que la museología comenzó a ser analizada críticamente en la segunda mitad del siglo XX, la cada vez menor asistencia del público ha sido una de las preocupaciones de teóricos y de funcionarios. Una de las respuestas institucionales para superar este distanciamiento ha sido convertir los museos en espacios de asistencia masiva, con actividades promocionales diversas, asociaciones a circuitos turísticos, y ofertas de productos atractivos para la venta. La cultura del espectáculo, menos preocupada del estudio social del patrimonio, ha hecho énfasis en aumentar significativamente las audiencias.

le permiten al MACC reunir un amplio grupo de jóvenes, niños y adultos deseosos de experimentar lúdicamente con estas técnicas.

Por último, también se anuncian las alianzas estratégicas con empresas e instituciones museísticas internacionales, que serán determinantes en la definición de la idea de «arte contemporáneo» que se va a exhibir en el MACC.

La relación estrecha con la Universidad de Texas en la programación de dos nuestras durante 1975, viene a confirmar la posición de subalternidad que asumen los museos nacionales frente a las instituciones artísticas hegemónicas en el circuito internacional de transacciones simbólicas. En este caso es la Universidad de Texas, que comienza en los años 70 a colocarse en la vanguardia del coleccionismo «modélico» del arte contemporáneo estadounidense y latinoamericano¹¹.

¹¹ En 1963 se creó la galería de arte de la Universidad de Texas, que luego pasó a llamarse Archer M. Huntington Gallery, debido a que Archer M. Huntington donó un amplio terreno para crear un museo. Desde sus inicios esta institución se dedicó a la enseñanza e investigación académica, complementada con publicaciones y exposiciones sobre el acervo patrimonial que fue incluyendo: arte griego y romano, arte medieval, arte europeo moderno y arte estadounidense de los siglos XIX y XX. Desde 1971 se incorporó un importante núcleo de arte latinoamericano, luego de la donación de la historiadora de arte Barbara Duncan y su esposo, John. Ambos, después de una permanencia en Lima, entre 1948 y 1955, comenzaron a coleccionar arte latinoamericano. En 1971, luego de exhibir una parte de su colección en la Universidad de Texas, decidieron donar un grupo considerable de obras que hoy conforman la Colección Arte de las Américas. Desde entonces, la Archer M. Huntington Gallery ha sido considerada como una de las más importantes instituciones orientadas a coleccionar y estudiar el arte latinoamericano en Estados Unidos. Luego que esta galería se convirtió en el Jack S. Blanton Museum of Art de la Universidad de Texas, en 2006, se ha activado su política de adquisiciones. Hasta hace pocos años trabajó allí la curadora Mari Carmen Ramírez, quien estimuló el estudio del arte latinoamericano contemporáneo, hasta

Lo que más llama la atención en este informe de gestión, es que las actividades relativas al arte de video quedan mencionadas como una experiencia más, sin mayor abordaje sobre su actuación como reflexión crítica del arte moderno y de los medios masivos, como la televisión.

EL VIDEO EN EL MACC

Según se mencionó, de acuerdo con su perfil institucional, el MACC promovió en sus primeros años de existencia la difusión de algunas prácticas artísticas contemporáneas. En abril de 1975 se presentó la exhibición «Arte de video»¹², la primera muestra de este tipo en el país, abriendo así espacio a las nuevas tecnologías, casi a la par del desenvolvimiento de esta actividad en el escenario internacional, pues el surgimiento del video se ubica a fines de los años 60 y principios de los años 70.

En el catálogo editado para la ocasión, concebido como un políptico con información de cada uno de los artistas

que se trasladó al Museum of Fine Arts of Houston, para encargarse, en 2002, del recién creado Departamento de Arte Latinoamericano y del International Center for the Arts of the Americas, ambos dependientes de la Universidad de Texas, en Houston.

¹² Participaron obras de los estadounidenses Stephen Beck, Peter Campus, Frank y Laura Cavestany, Shirley Clarke, Douglas Davis, Ed Emshwiller, Bill Etra, Ron Hays, Ralph Hocking, Allan Kaprow, Dennis Oppenheim, Keith Sonnier, el grupo Video Free America y Jud Yalkut; los canadienses General Idea (grupo) y Walter Wright; el coreano Nam June Paik, quien trabajaba conjuntamente con la violonchelista y artista del *performance* Charlotte Moorman; la coreana residente en Estados Unidos, Shigeko Kubota; los checoslovacos Woody y Steina Vasulka; la venezolana Margarita D'Amico, el chileno Juan Downey y el español Antoni Muntadas, y varios artistas argentinos asociados al CAYC (Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires).

participantes, la presentación institucional de Sofía Imber reconocía el reto que enfrentaba el Museo frente al arte contemporáneo, cuando señalaba:

[...] el Museo de Arte Contemporáneo debe ser un centro de difusión de cultura, pero no un sitio «culto», no un «templo». Muy al contrario, un Museo de Arte Contemporáneo debe ser, obviamente, un lugar donde *sucedan cosas*, lo cual igual puede significar colgar unos cuadros que crear unos espacios, como en el caso presente, mostrar algo de lo que está sucediendo en uno de los más nuevos medios: la grabación de imágenes y sonido para la pantalla de televisión¹³.

En el texto de presentación de Margarita D'Amico se reconocía al video como el «más nuevo arte de nuestro tiempo, hecho *con* el medio televisión y no solo *para* la televisión»¹⁴. Ciertamente, el arte del video representa desde mediados de los años 60 una alternativa artística que entronca con la crítica a la televisión como medio masivo. Este optimismo lleva a D'Amico a pensar que con el video se puede contrarrestar el poder mediático de la televisión: «Podemos hacer nuestra propia TV, controlarla a nuestro antojo, en un proceso de comunicación directa, íntima, humana. Porque la relación entre las imágenes que producimos y el espectador es personal»¹⁵.

D'Amico reconocía entonces el potencial comunicacional de este medio cuando señalaba:

¹³ Sofía Imber, *Arte de video* (políptico), Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1975, s/p

¹⁴ Margarita D'Amico, *Arte de video* (políptico), Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1975, s/p.

¹⁵ Idem.

Video como agente de cambio personal y social; autoconocimiento, terapia de grupos; educación de los padres, contracultura [...] *Video, para crear un arte nuevo hecho de electrones*. [...] En suma, el arte de video es el arte de hoy para el mañana. Quienes lo hacen están en una onda no convencional, en un compromiso no circunstancial, sino creativo, concientizador y profundamente humano¹⁶.

D'Amico hizo un recorrido por el surgimiento de los sintetizadores a fines de los años 60 y principios de los 70, que ofrecían en esa época la posibilidad de crear imágenes sin usar la cámara, es decir, sin recurrir al efecto del registro documental. La presentación realizada por José Ignacio Cadavieco en el catálogo refuerza las ideas de D'Amico planteando su optimismo ante el video como medio artístico:

Y el medio en sí, la hoy tan difundida unidad portátil de grabación en cinta, operada decididamente por una mente creadora, se convierte en un valioso elementos de comunicación, con un lenguaje propio y un efecto difícilmente imaginado¹⁷.

Con motivo de este evento, en 1975 viajó a Caracas la violonchelista y accionista¹⁸ Charlotte Moorman y llevó a cabo

¹⁶ Idem.

¹⁷ José Ignacio Cadavieco, *Arte de video* (políptico), Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1975, s/p.

¹⁸ La categoría «accionista» refiere a quienes ejercen una «acción corporal», término que es una traducción de la palabra inglesa *performance*, usada desde los años 70 para describir las actividades corporales realizadas por los artistas visuales en un espacio y tiempo determinados. Estas propuestas emergieron en el campo del arte a principios del siglo XX, en el seno de las experimentaciones del movimiento Dadá. Sin embargo, en los años 70 el término *performance* fue aceptado como un medio de expresión

en el MACC varias presentaciones, siguiendo la línea de trabajo conjunta que llevaba hasta entonces con Nam June Paik¹⁹. Según Margarita D'Amico, Moorman presentó seis acciones con obras de Nam June Paik, Yoko Ono, Takehisa Kosugi, Joseph Beuys y Earle Brown. En los registros documentales del Museo de Arte Contemporáneo se cuenta actualmente con las piezas *TV-Bra Living Sculpture* (fig. 124) y *Sonata de Chello N° 1 solo para adultos* (ambas de Nam June Paik), y *Chamber Music* (de Takehisa Kosugi)²⁰ (fig. 125), además del trabajo realizado por Moorman en colaboración con Claudio Perna en Tucacas, que fue registrado en video. Resulta extraño que una figura como Moorman, que para entonces ya contaba con un amplio reconocimiento internacional, no fuera mayormente comentada en la prensa de la época y que no hubiese activado un mayor intercambio con los jóvenes artistas, además del realizado con el círculo de Claudio Perna. Esto lleva a pensar que en esos momentos todavía el arte de video y las acciones corporales o *performances* resultaban relativamente «extraños» o «distantes» para el circuito artístico local. No obstante,

artística, en estrecha relación con el llamado «arte conceptual» o «conceptualismo», según Rose Lee Golberg (Rose Lee Goldberg, *Performance Art, From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London, 1993 [1979], p. 7). Según se comentó en relación al *happening* en el capítulo «La obra de arte más allá de la contemplación. Teoría y práctica», la diferencia radica en que la acción corporal o *performance* cuenta con un guión previamente establecido, aunque ambas actividades se inscriben en una crítica hacia la obra de arte como producto acabado y mercadeable.

¹⁹ Moorman generalmente tocaba el violonchelo mientras exhibía pequeños monitores en sus pechos a modo de sostén, o simulaba tocar el violonchelo sobre pantallas de televisores.

²⁰ En esta acción, Moorman se introdujo en una gran bolsa de tela que contaba con varios cierres por donde ella iba exhiendo paulatinamente diferentes partes de su cuerpo al público, incluidas sus nalgas, en un acto de irreverencia.

Margarita D'Amico, en una conferencia presentada en mayo de 2007²¹, planteó que la muestra de video fue visitada por 57 000 personas durante los dieciséis días en que fue presentada. La asistencia de un público tan numeroso parece apuntar a que existía interés por conocer las nuevas propuestas artísticas realizadas con la tecnología del video.



Fig. 124
Charlotte Moorman (Little Rock, Arkansas, Nueva York, 1933-1991), *TV-Bra for Living Sculpture*, MAC, 1975. *Performance*.
Fotograma del registro en video.



Fig. 125
Charlotte Moorman (Little Rock, Arkansas, Nueva York, 1933-1991), *Chamber Music*, MAC, 1975. *Performance*.
Fotograma del registro en video.

En 2005, Luis Ángel Duque, cuando estudia la actualización de la colección de «obras inmateriales» en la exposición «Del cubo blanco a la caja negra», que presenta el Catálogo N° 1 de la refundada Sala Multimedia, recuerda esta experiencia de 1975 y comenta:

²¹ Cfr. Margarita D'Amico, «Performance art. La revancha del cuerpo creador», conferencia presentada en la Organización Nelson Garrido (ONG), espacio dirigido por Nelson Garrido, Caracas, mayo de 2007. <http://performancelogia.googlepages.com/PresentacionDAmico.pdf>. Fecha de consulta: 15/3/2008.

En 1975 tuvo lugar en las salas del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber²² la experiencia «Arte de video», que inició a un numeroso público venezolano en el primer arte electrónico del siglo XX, el cual había nacido muy pocos años antes. Según señaló la periodista Mara Comerlati, fue la primera vez que se emitió televisión a colores en Venezuela»²³.

También Duque aclara que esta muestra contó con la curaduría, en lo internacional, de dos especialistas estadounidenses, Gerd Stern y Douglas Davis, mientras que la sección nacional fue asumida por Margarita D'Amico y José Ignacio Cadavieco. Según comenta Duque, esa fue la octava exposición que presentaba el Museo y contó con un numeroso público que tenía expectativas sobre el nuevo medio y que se sentía atraído a permanecer más tiempo en el disfrute de las piezas.

Continuando con su actuación de pionero en difundir el arte de video, el MACC presentó en enero de 1977 el «Encuentro Internacional de video» en las salas anexas 1 y 2. En la presentación del catálogo, Imber reconocía que la crítica de arte no había apoyado este nuevo tipo de prácticas artísticas, presentadas en 1975 en este museo: «Las reacciones de quienes usualmente escriben sobre arte fueron curiosas, reveladoras de que a veces el público está mucho más adelantado

²² Erróneamente, Duque, al referirse a esta experiencia de 1975 utiliza el nombre que esta institución adquirió recién en 1990, cuando el decreto del gobernador del Distrito Federal lo va a renombrar como Maccsi. Como se recordará, en 1975 este museo ostentaba el nombre de Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

²³ Luis Ángel Duque, «La colección de obras inmateriales», *Del cubo blanco a la caja negra, Sala Multimedia* (políptico), Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas, 2005, s/p.

que los críticos»²⁴. También Imber aclaraba que esta segunda muestra de «televisión alternativa», como ella describía este medio, reunía

[...] casi 260 «tapes» procedentes del mundo entero y de la más diversa naturaleza, desde los que persiguen la creación de formas abstractas, en relación o no con el sonido, hasta documentos sociológicos y manifiestos de propaganda. Es un inmenso y abigarrado tesoro, compuesto de elementos de valor e interés desigual, según el talento y la maestría de los creadores, y según la inclinación y la sensibilidad de los creadores²⁵.

Este evento fue organizado conjuntamente con el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC)²⁶, cuyo director era Jorge Glusberg desde su creación, en 1968. Por ello, en esa ocasión se publicó en el catálogo un amplio texto de Glusberg en el cual expresaba optimismo hacia el video como medio de amplio alcance social, relacionado con los *mass-media*:

Desde la perspectiva semio-lingüística actual, los discursos de los medios masivos, y en consecuencia los mensajes del video, son algo más que simples instrumentos de comunicación. Constituyen factores estructurantes de lo humano, verdaderos organizadores de las relaciones interpersonales.

²⁴ Sofia Imber, *Encuentro internacional de video 1977*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1977a, s/p.

²⁵ Idem.

²⁶ Desde su inicio el CAYC estuvo orientado a investigar sobre el arte como proceso creador unido a la tecnología y a las necesidades sociales de la comunidad. Promocionaba las actividades interdisciplinarias entre arte, arquitectura y comunicación.

El hombre no existe como tal, hasta que no utiliza las estructuras de la comunicación y fundamentalmente, el lenguaje, que es la más importante. El video es entonces una materialización de las relaciones sociales y a su vez una fuente permanente de pautas ideológicas²⁷.

Glusberg le atribuye al video mayor dinamismo que al cine y le confiere un rol liberador como contradiscurso frente al poder mediático de la televisión, y lo considera «un posible catalizador de cambios». Incluso le otorga un papel político, cuando le reconoce la capacidad de ampliar la audiencia y de asumir contenidos educativos, «colaborando en definitiva con el intento de reparación del desequilibrio propio de naciones en vías de desarrollo»²⁸. Este crítico de arte argentino continúa cuestionando la producción unilateral de la televisión comercial, que promueve la recepción pasiva pues no concibe mecanismos para estimular una interacción participativa con los espectadores. Para Glusberg, la televisión en esa época representa «un sistema de incomunicación»²⁹. En contraposición, el arte de video es concebido como una esperanza de cambio social, según apuntan sus palabras de cierre:

Con las posibilidades del video, los creadores pueden elegir entre distintos futuros; elaborar y re-grabar los futuros deseados. También pueden ir hacia atrás, volver al presente, y desde allí corregir las conductas para mejorar las relaciones sociales³⁰.

²⁷ Jorge Glusberg, *Encuentro internacional de video 1977*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1977, s/p.

²⁸ Idem.

²⁹ Idem.

³⁰ Idem.

También en esa ocasión se invitó al poeta y artista estadounidense Gerd Stern, quien escribió un texto para el catálogo en el cual reconocía que, aunque el acceso a la tecnología del video estaba limitado, representaba una vía expresiva muy versátil:

algunas de las cintas de video son útiles, interesantes, llenas de color, espantosas. Otras son hermosas, ininteligibles, inquietantes, conceptuales. Estas cintas que aún siguen llegando son mensajes de aficionados a la antropología, la filosofía, la medicina, la sociología, el arte, el periodismo, etc.³¹.

En este evento participaron videos de 268 artistas contemporáneos de: Alemania (15), Argentina (4), Australia (2), Bélgica (16), Brasil (28), Colombia (2), Dinamarca (6), España (4), Estados Unidos (78), Francia (22), Holanda (7), Inglaterra (10), Israel (3), Italia (31), Japón (26), México (2), Polonia (2), Puerto Rico (1), Suecia (2), Suiza (2), Venezuela (2) y Yugoslavia (3).

Llama la atención que en este catálogo se incorporó una lista de «la colección de la videoteca del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas». Aunque todavía el video no se consideraba un patrimonio museable como las obras de arte tradicionales —pinturas o esculturas—, se reconocía su valor como documento y, por ello, se conservó en la «videoteca». Es decir que para 1977 el MACC contaba con una representación de 29 piezas en video, entre las cuales se incluían muchos de los artistas estadounidenses que habían participado en la muestra «Arte de video», en 1975³², además de algunos

³¹ Gerd Stern, «Encuentro de video», *Encuentro internacional de video 1977*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1977, s/p.

³² Stephen Beck, Meter Campus, Frank y Laura Cavestani, David Cort, Meter Crown, David Dowe, Hill y Luise Etra, William Gwin, Don

venezolanos como Régulo Pérez y Pedro Terán, el chileno Juan Downey y el español Antoni Muntadas. En general, todos los artistas representados estaban activos en la época, asumiendo el video de manera experimental, con la combinación de muchas posibilidades expresivas. Algunos reorientaron luego sus intereses hacia otras formas artísticas. Sin embargo, en este primer grupo de coleccionismo se encuentran aquellos considerados hoy en día como pioneros: los estadounidenses Chris Burden, Douglas Davis y Allan Kaprow; el español Antoni Muntadas, el chileno Juan Downey, los coreanos residentes en Estados Unidos, Nam June Paik y Shigeeko Kubota; la violonchelista estadounidense Charlotte Moorman, y el matrimonio checoslovaco Woody y Steina Vasulka.

Aunque para 1977 todavía el video no se consideraba «obra de arte» en el MACC, en términos de coleccionismo, y según las premisas del sistema moderno del arte, estos registros representaban posturas innovadoras que trastocaban los parámetros valorativos del sistema moderno del arte en lo técnico y simbólico. La exhibición de este material apuntaba a que este museo respondía al reto institucional de ofrecer al público venezolano lo más actual y crítico en materia artística, enmarcado dentro de su perfil, pues estos videos se relacionaban con el cuestionamiento al canon del arte moderno, tanto en la materialidad física de la obra de arte como objeto perdurable en el tiempo como en su alcance social. Sin embargo, esta apertura hacia estas prácticas contemporáneas solo admitió su conservación como material «documental».

En los diferentes textos de estos primeros catálogos se asocia el surgimiento del arte de video en la escena artística

Hallock, Ron Hays, Ian Hugo, Jerry Hunt, Phill Niblock, David Stern, Gerd Stern, Jud Yalkut, además del alemán Otto Piene.

internacional con una crítica a la televisión, lo cual también ha sido planteado por el estudio histórico de este medio, según he comentado en otro texto:

Son varios los autores que reconocen que el uso del video, y especialmente el llamado videoarte, emergió en los años 60 del siglo XX como una crítica hacia la televisión comercial por su rol de medio de comunicación que no tomaba en cuenta la pluralidad de necesidades de los espectadores, y propiciaba modelos simbólicos considerados supuestamente populares o masivos, pero que finalmente respondían a intereses hegemónicos de un grupo específico de productores que estimulaban la reafirmación de determinados estatutos sociales³³.

Pero el auge del video también le debe mucho a la renovación tecnológica de los medios de grabación empleados en la televisión. En 1952 se creó el primer magnetoscopio o *video tape recorder* (VTR, o grabador de cinta de video), una herramienta que introducía la novedad de grabar los programas televisivos para su posterior retransmisión. En 1956 este sistema fue comercializado y pronto comenzó a hacerse más cómodo, cuando se pudo llevar al formato de *cassette*. En los años 70 este tipo de equipos se masificó gracias a la acción de las empresas Philips y Sony Corporation, que llevaron al mercado grabadores de cinta domésticos.

En general, para las prácticas artísticas contemporáneas el surgimiento de este medio vino a representar una innovación significativa, pues permitía reunir en un mismo formato imagen, texto y sonido, por registro directo o manipulación,

³³ Carmen Hernández, «El arte del video como referente para una reflexión», *Question*, Año 3, N° 28, Caracas, octubre de 2004, p. 44.

compitiendo con las cualidades del cine. Como ventaja, el video permitía verificar lo registrado casi inmediatamente, sin pasar por la labor del revelado (de manera similar a lo que significó para la fotografía la invención de la cámara polaroid). A esto se sumaba la mayor facilidad de difusión (o transmisión) de las propuestas, ya que se simplificaba la capacidad de duplicación de la pieza en un *cassette*, fácilmente transportable.

Desde los años 70 hasta fines del siglo XX ha sido enorme la expansión experimentada en el uso del video por parte de los artistas visuales. Sin embargo, son pocas las instituciones museísticas que lo han asumido como una modalidad coleccionable. El Maccsi incorporó dentro de su colección documental las piezas que se exhibieron en la muestra «Arte de video», pero tardíamente fueron reconocidas como piezas de arte contemporáneo, cuando se fundó la Sala Multimedia en 2002.

En 1977 también se presentó la muestra «Más de dos video-tapes», de Juan Downey, que formaba parte de su proyecto «Video Trans-Américas», que consistía en realizar expediciones culturales desde Alaska hasta Tierra del Fuego, entre 1973 y 1978, para conocer las realidades de algunos grupos sociales, especialmente las comunidades indígenas. El trabajo en video de Downey, presentado en el MACC, fue el resultado de su vivencia en Venezuela con los guahibos (entre agosto y octubre de 1976) y con los yanomami (entre noviembre de 1976 y mayo de 1977). Cuando Downey explicaba su investigación sobre los yanomami, realizada con el auspicio de la Fundación Guggenheim en 1977, apuntaba:

Durante todo este período hice dibujos basados en mis meditaciones diarias y en la cosmología de estos nativos. Aquí, el arte es un documento del proceso y no la manipulación de

materiales pasivos; el rol de los artistas es entendido como el de un comunicante cultural³⁴.

La postura de Downey representaba una crítica a algunas categorías derivadas del sistema moderno del arte, como «autoría» y «originalidad», que privilegiaban la mirada del artista como un «colonizador»; por ello, él entregó una cámara de video a un indígena para que él, como sujeto, fuese quien registrara su realidad (fig. 126). La convivencia con estas comunidades llevó a Downey a interrogarse sobre la condición de autoridad del artista y del antropólogo, lo cual puede comprenderse hoy en día como un aporte sobre las relaciones de poder entre los saberes instituidos —occidentalizados y hegemónicos— y los saberes «otros» atribuidos a las comunidades que representan una supuesta «alteridad». Evidentemente, Downey no fue tan lejos para cuestionarse su derecho a exhibir posteriormente ese material sin asignarle plena autoría del mismo al indígena en cuestión.



Fig. 126

Juan Downey (Santiago de Chile, 1940- Nueva York, 1993), *Yanomami*, 1976, Fotografía documental.

³⁴ Juan Downey, «Noreshi Towai/ A propósito de yanomami», *Juan Downey. Video porque te ve*, Ediciones Visuala Galería, Santiago de Chile, 1987 [1977], p. 61.

Para 1977, en el informe *3 años de actividades. Museo de Arte Contemporáneo. 1974-1977*, se evaluaban estas actividades de manera optimista. Sobre el festival de video presentado en 1977 se comentaba: «Por primera vez el público venezolano tuvo ocasión de ver lo que en el mundo se estaba haciendo con el medio del video desde un punto de vista experimental y artístico»³⁵.

En 2005, en la muestra «Del cubo blanco a la caja negra», ya comentada, se registra la colección actual de videoarte del Museo de Arte Contemporáneo, representada por un total de 100 piezas: 25 correspondientes a 12 artistas extranjeros (desde 1971 a 1981) y 75 de 22 artistas venezolanos (desde 1984 a 2002)³⁶. Para justificar este desbalance, Luis Ángel Duque comenta:

El interés de los artistas por este medio poderosamente versátil creció en el mundo entero y se multiplicaron las exposiciones y propuestas. Sin embargo, ni los artistas, ni los críticos de arte, ni los curadores, ni los museos sabían exactamente cómo catalogar las obras resultantes. La pregunta, para los museos, era de qué manera mostrar esas obras en sus colecciones, hasta que, hacia fines de la década de los 80, los nuevos museos crearon salas especiales en las que el público podía

³⁵ Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (MACC), *3 años de actividades. Museo de Arte Contemporáneo. 1974-1977*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1977, p. 21.

³⁶ Los artistas venezolanos representados hasta 2005 son: Leonor Arráiz, José Antonio Blanco (Muu), Zeinab Bulhossen, Elizabeth Cemborian, Gabriela Gamboa y Stefano Gramitto, Nan González, María Teresa Govea Meoz, Ernesto León, Diana López, Alexandra Meijer-Wermer y Kirstin Childs Burke, Alexis Méndez Giner, Yucef Merhi, Pedro Morales, Roberto Mosquera, Nela Ochoa, Antonieta Sosa, Magui Trujillo, Odalis Valdivieso, Manuel Villanueva, Sandra Vivas y Frank Wow.

disfrutar del arte en vídeo. Entre nosotros, en cambio, las obras de formato tecnológico permanecieron al margen. Aquellas obras mostradas en los años 70 quedaron en sus antiguos formatos, ya obsoletos, sin que se pudieran volver a ver, puesto que el Maccsi no contó con un espacio expositivo dedicado a los nuevos medios. Es solo ahora cuando en una segunda etapa —rescatadas del olvido, restauradas y perpetuadas gracias a la evolución tecnológica acaecida en este tiempo, que produjo la revolución digital— se convierten en un cuerpo visible de la colección. Ahora, las cintas monocanal, treinta años después pueden ser apreciadas como «óperas primas»³⁷.

Según se observa, Duque recurre a una excusa tecnológica y de orden espacial (la carencia de una sala expositiva específica) para justificar la apertura tardía al coleccionismo del video como un núcleo importante del arte contemporáneo. Tampoco describe los criterios metodológicos con los cuales han sido seleccionados algunos de los artistas que aparecían conformando la colección de la videoteca en 1977 en este museo, ni los relativos a la selección de los artistas venezolanos contemporáneos. Cabe señalar que, entre los nombres de los venezolanos incluidos, hay varios de ellos que emplean el video como una herramienta complementaria a su trabajo —Antonietta Sosa, por ejemplo—, motivo por el cual emerge la interrogante sobre los criterios que se impusieron para no incluir a otros artistas venezolanos que utilizan esta misma estrategia.

En este núcleo faltan algunos de los pioneros del arte del video en Venezuela, como Margarita D'Amico, Claudio Perna, Diego Rísquez y Carlos Castillo. También están ausentes algunos

³⁷ Luis Ángel Duque, «La colección de obras inmateriales», *Del cubo blanco a la caja negra. Sala Multimedia* (políptico), Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas, 2005, s/p.

más jóvenes que han recurrido al video como registro de acciones corporales o complemento de su trabajo discursivo, como Argelia Bravo, Sammy Cucher, Enrique Enríquez, José Gabriel Fernández, Alí González, José Antonio Hernández-Diez, Oscar Molinari, Javier Téllez; o quienes se han dedicado plenamente a este medio, como Mailén García, Juan Nascimento y Daniela Lovera, Luis Poleo, por mencionar a los más conocidos.

Estos dos núcleos del coleccionismo del arte de video, distantes en el tiempo y el espacio (un núcleo internacional de los años 70 y un núcleo venezolano de los años 90), ponen en evidencia el desinterés que dominó en las políticas institucionales del MAC desde fines de los años 70 hasta fines de los años 90 por darle continuidad al conocimiento de esta expresión artística.

Actualmente se tienen registrados como videos de la colección los trabajos de los años 70 de los estadounidenses Douglas Davis, Peter Campus y Jud Yalkut; del francés Hugo Ian, del japonés Toshio Matsumoto, del español Antoni Muntadas (fig. 127), del grupo NCET, del matrimonio checoslovaco Steina y Woody Vasulka (fig. 128), y de la venezolana Antonieta Sosa.

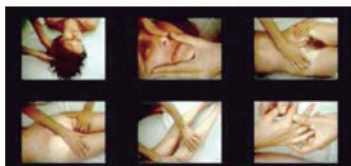


Fig. 127
Antoni Muntadas (Barcelona, Cataluña, 1942), *Tactile recognition of the body*, 1971. Color, silente, U-Matic (NTSC), 12:22 min. Col. Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas

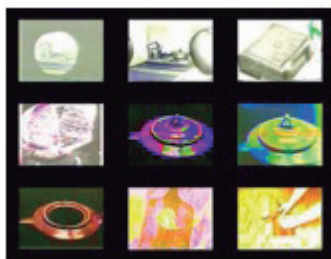


Fig. 128
Steina (Islandia, 1940) y Woody Vasulka (República Checa, 1937), *Home*, 1973. Color, sonido, U-Matic (NTSC), 17:46 min. Col. Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas

Solo cuando se inauguró la Sala Multimedia con la nueva directiva del Maccsi, después de 2001, fue cuando se incorporaron videos contemporáneos y algunos históricos, como el de Antonieta Sosa titulado *Entre mis sillas*, de 1978³⁸. Es posible que Imber, durante su gestión, haya sostenido cierta resistencia a la creación de este tipo de núcleos en la colección, pues es público el debate que estableció el artista Yucef Merhi con ella al final de los años 90, por la no inclusión de los nuevos medios tecnológicos en la programación de este organismo cultural. Este joven artista venezolano se apropió del dominio web del Maccsi³⁹ para crear un espacio virtual dedicado al *net-art*, empleando los íconos tradicionales del Museo. En este espacio web, todavía en 2008 Merhi mantenía exhibida una animación de la pieza extraviada, *Odalisca con pantalón rojo*, de Matisse⁴⁰, como un gesto irónico sobre el rol de este museo.

³⁸ Debido a que este trabajo abarca el estudio del MAC hasta el año 2000, solo se incorporarán comentarios sobre situaciones posteriores al año 2000 cuando estos estén referidos a eventos previos.

³⁹ La dirección del dominio es: <http://www.MACCSI.org/>. Fecha de consulta: 15/3/2008.

⁴⁰ En diciembre de 2001 comenzó a circular por Internet una comunicación del galerista venezolano Genaro Ambrosino, denunciando que en Estados Unidos se estaba ofreciendo en venta la pintura *Odalisca con pantalón rojo* (1925), de Henri Matisse, perteneciente a la colección del Maccsi desde 1981, cuando fue adquirida a la Galería Marlborough de Nueva York. De inmediato la directora del Maccsi, en esa época Rita Salvestrini, inició una investigación dentro del Museo y se comprobó que la pieza exhibida era una copia. Desde entonces el caso ha estado en manos de la Interpol. Hasta la fecha (marzo de 2010) la obra sigue desaparecida y se desconoce la identidad de los responsables de este siniestro.

LAS EXPOSICIONES DURANTE LOS AÑOS 80

Según se observó en el recorrido por la programación expositiva, durante los primeros años de gestión las exposiciones individuales de reconocidas figuras del arte nacional e internacional fueron una prioridad, en gran medida porque se asumían como un mecanismo de coleccionismo. Es decir, se le podía solicitar al artista exponente una obra en donación o se le proponía la compra de una (o varias) pieza(s) a un costo razonable. Cualquiera de las dos situaciones, o ambas a la vez, se le planteaban al artista como contrapartida a la inversión que el Museo asumía en su exposición.

En 1999, a los 25 años de actividades del Maccsi, según Enrique Viloría, se concebían tres tipos de exposición: las monográficas: «Retrospectivas o reseñas del trabajo reciente de creadores reconocidos internacionalmente o que proponen nuevas expresiones en el arte»⁴¹; las colectivas: «Panoramas generales de un contexto o momento histórico de la creación contemporánea»⁴²; y las temáticas: «Centradas en torno a una categoría o tema que agrupa obras de diferentes artistas invitados»⁴³.

Entre 1978 y 1980 se presentaron ocho grandes exposiciones individuales: Francis Bacon (inglés), Alirio Rodríguez (venezolano), Eugène Biel-Bienne (austriaco), Auguste Herbin (francés)⁴⁴, Julius Bissier (alemán), Robert Motherwell⁴⁵

41 Enrique Viloría, *Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber. Edición conmemorativa 25 años de actividades*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas, 1998, p. 65.

42 Idem.

43 Idem.

44 La muestra de Herbin fue una retrospectiva.

45 La curaduría de la exposición de Motherwell y Smith fue realizada por Dore Ashton, profesora de historia del arte en Cooper Union for the Advancement of Science and Art de Nueva York y crítica de arte del *The*

(estadounidense), David Smith (estadounidense), y Armando Reverón (venezolano).

En los años 80 el MACC experimentó un crecimiento de su planta física, lo que influyó en la programación expositiva. En 1982 se inauguró su nueva sede, conformada por un edificio de cinco pisos que abarcaba 5.000 metros cuadrados de superficie. Esta estructura se unió a las salas ya existentes, que contaban con 600 metros cuadrados. En 1986 se ampliaron los espacios de exhibición y se creó la Sala Picasso. Desde esta época se presentaron exposiciones de cerámica, fotografía y arquitectura de manera sistemática.

Entre 1980 y 1990 se organizaron 57 exposiciones individuales: 40 nacionales⁴⁶ y 17 internacionales. A medida que avanzaba la década se fueron incluyendo artistas venezolanos, aunque se mantuvo la tendencia a exhibir figuras de reconocida trayectoria internacional.

New York Times. Además de especialista en arte moderno, Ashton ha estudiado a varios artistas latinoamericanos, como Marcelo Bonevardi, Jacobo Borges, Gunther Gerzso, Fernando de Szyszlo y Francisco Toledo.

⁴⁶ Entre 1980 y 1990 exhibieron en el MACC los artistas venezolanos: Francisco Salazar, Manuel Cabré, Víctor Lucena (1980); Carlos Cruz-Diez, Luisa Richter, Luis Chacón, Rafael Monasterios (1981); Régulo Pérez, Juan Félix Sánchez, Seka (cerámica) (1982); Jesús Soto (1983); Bárbaro Rivas y Víctor Valera (1984); Alejandro Otero (1985); Héctor Poleo, Manuel Espinoza, Noemí Márquez (cerámica), María Luisa Zuloaga (cerámica), Cristina Merchán (cerámica) (1986); Alfredo Boulton, Rafael Barrios, Javier Level, Ricardo Armas (fotografía), Luis Brito (fotografía) (1987); Jacobo Borges, Manuel de la Fuente (esculturas y dibujos sobre la lidia taurina), Carlos Raúl Villanueva (arquitectura), María Eugenia Bigott (esculturas), Vasco Szinetar (fotografía), Aída Gruebler (cerámica), Luis Lares (fotografía) (1988); Lía Bermúdez, Pablo Apolinar, Francisco Beaufrand (fotografía), Lourdes Silva (orfèbrería), Madeleine Strobel (pintura paisajista), Paolo Gasparini (fotografía), Rosángela Yajure (fotografía sobre seis arquitectos españoles), Lídice D'Elia (cerámica), Aída Armas (esmalte) (1989).

Se apoyaron modalidades menos canónicas, como la fotografía y la cerámica, pero se contribuyó significativamente en el proceso de canonización de las dos tendencias dominantes en el escenario local: el constructivismo (con el despliegue de las exposiciones de Carlos Cruz-Diez, Jesús Soto, Alejandro Otero, Víctor Valera y Lía Bermúdez) y la llamada «nueva figuración» (con la antológica de Jacobo Borges en coproducción con el Museo de Monterrey y la muestra de Régulo Pérez). Asimismo, la exposición sobre Boulton fue un homenaje a su labor como crítico de arte, ensayista y coleccionista de arte venezolano.

En las exposiciones internacionales presentadas en los años 80 se privilegió a los artistas españoles⁴⁷, estadounidenses⁴⁸ e italianos⁴⁹. De este primer grupo destaca la muestra gráfica de Picasso, que incluía los grabados de la *Suite Vollard*⁵⁰, realizada con el apoyo de los coleccionistas franceses Louise y Michel Leiris, y Maurice Jardot, así como la exhibición de 135 esculturas de Baltasar Lobo en diferentes formatos. En esta década también se estimuló el conocimiento del arte moderno francés e inglés con las exposiciones de los pintores Paul Klee (1981) y Fernand Léger (1982), y del escultor

⁴⁷ Los españoles exhibidos en la década del 80 fueron: José Luis Fajardo (pintura neofigurativa) (1986), Pablo Picasso (obra gráfica) y Federico García Lorca (dibujos y documentos) (1987), Antoni Tàpies (obra gráfica) (1988), Baltasar Lobo y Joan Miró (obra gráfica) (1989).

⁴⁸ En los años 80 se presentaron exposiciones de los artistas estadounidenses Harriet Kittay y Larry Rivers (1980), Robert Rauschenberg (1985), Vieri Tomaselli (1986), Jacobs Lawrence (pintura) (1989).

⁴⁹ En la década del 80 exhibieron en el MACC los italianos Ludovico de Luigi (pintura surrealista) (1984) y Giovanni Chiamonte (fotografía) (1988).

⁵⁰ Esta muestra está relacionada con la adquisición que hiciera Imber de la *Suite Vollard* a Maurice Jardot.

inglés Henry Moore. Esta última fue presentada como parte de la celebración del Bicentenario de Bolívar (1983). La tendencia neofigurativa latinoamericana se vio reforzada con las muestras del colombiano Fernando Botero (1986) y del mexicano Francisco Toledo (1988). De todos estos artistas, los más asociados a la idea de arte contemporáneo, entendida como perspectiva crítica del sistema moderno del arte, son Víctor Lucena, Larry Rivers, Robert Rauschenberg, Francisco Toledo y Jacobo Borges.

Las muestras colectivas realizadas en 1979 fueron «El arte en la cerámica aborigen de Venezuela» y «Tesoros del dibujo moderno. La colección Joan y Lester Avnet», muestra organizada por el MoMA de Nueva York, que incluía 75 dibujos de 91 artistas modernos europeos y estadounidenses. Para la ocasión se publicó un catálogo de 120 páginas, que incluía unas 75 ilustraciones en blanco y negro⁵¹.

En los años 80 se presentaron unas veinte colectivas nacionales e internacionales: «Caracas cara a cara: Luis Guevara Moreno, Régulo Pérez y Pedro León Zapata» (1980), «El espíritu Dadá»⁵² (1980), «Cien obras de la colección»⁵³ (1984),

⁵¹ Lester Avnet, un empresario de materiales tecnológicos, y su esposa Joan, llegaron a coleccionar unos 900 dibujos de artistas modernos europeos y estadounidenses, entre 1960 y 1970, momento de su fallecimiento. La viuda donó al MoMA en 1978 unos 170 de estos dibujos. Joan Avnet mantuvo una galería privada en los años 60 y luego se dedicó a trabajar como *dealer* privado en Nueva York y Palm Beach, Florida.

⁵² Esta exposición se hizo con la curaduría del coleccionista y galerista milanés Arturo Schwarz, cuyo interés por Marcel Duchamp, los surrealistas y el movimiento Dadá le han conferido la figura de erudito en el tema. En 1991 donó su colección, de unas 750 obras de arte de este periodo, al Museo de Israel, incluida su biblioteca, conformada por unos mil ejemplares, también sobre Dadá.

⁵³ Se publicó un libro con la selección de las cien obras de la colección, consideradas para entonces piezas «maestras».

«El Grupo CoBra»⁵⁴ (1984), «La arquitectura de tierra o el porvenir de una tradición milenaria»⁵⁵ (1985), «De Monet a Soto. Un hilo conductor»⁵⁶ (1986), «Precursores de la modernidad en América 1910-1945»⁵⁷ (1986), «La presencia de la realidad en el arte español contemporáneo - El mundo real: entre el gesto y el objeto»⁵⁸ (1986), «Contrastes de forma: abstracción geométrica, 1910-1980»⁵⁹ (1986), «Abstractos venezolanos en la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas» (1986), «Obra gráfica en la colección permanente (Bacon, Duchamp,

⁵⁴ Con 345 obras pertenecientes a la colección privada del industrial holandés Karel van Stuijvenberg. Este coleccionista, residente en Venezuela, quien ha reunido obras de unos cuarenta artistas relacionados con este grupo, fue uno de los promotores de la creación del Museo CoBra, abierto en 1995 en Amstelveen, Holanda.

⁵⁵ Esta exposición de arquitectura fue organizada e inaugurada en el Centro George Pompidou, París, en 1981 y luego itineró por 22 ciudades de 22 países en todo el mundo.

⁵⁶ Esta muestra planteaba continuidades formales entre algunas obras de la colección.

⁵⁷ Esta exposición reunió un numeroso grupo de obras de artistas latinoamericanos de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, considerados responsables de haber introducido en sus respectivos países «los signos universales de las principales corrientes del arte moderno» (Enrique Vilorio, *Museo de Arte Contemporáneo... ob. cit.*, p. 99).

⁵⁸ Esta muestra fue realizada con obras de la colección.

⁵⁹ Esta muestra itinerante, realizada con las colecciones de los museos estadounidenses Solomon R. Guggenheim Museum y el MoMA, se presentó también en Buenos Aires y Madrid. La narrativa formalista de esta curaduría se observa en los cinco ejes conceptuales concebidos como una continuidad, incluido al cubismo como parte de los orígenes del arte abstracto, pasando por los movimientos europeos de las primeras décadas del siglo, para luego incorporar el neoexpresionismo estadounidense de los años 50 en el eje París-Nueva York, y terminar con los movimientos del op-art y el minimalismo, entre los años 60 y 80. Esta mirada concentrada en la «ruptura de la forma» deja de lado las diferencias históricas que presentan estas piezas con el moderno sistema del arte.

Chagall, Miró)» (1987), «Plazas de Europa: Historia y actualidad de un espacio público» (1987), «Casa bonita»⁶⁰ (1988), «Artistas contemporáneos de Berlín. Pintura y escultura»⁶¹ (1988), «Los artistas y su barrio: París-La Défense» (1988), «Artistas jóvenes: Obras de la colección» (1988), «Reverón, cien años de pintura en Venezuela»⁶² (1989), «40 x 5. Cuarenta años de Corimón. Cinco fotografías» (1989), «Cerámica tradicional japonesa» (1989), Taller de cerámica de Beatriz Plaza» (1989).

De todas estas exposiciones colectivas o temáticas, fue tal vez «Casa bonita» la que más se asumió como proyecto reflexivo sobre el moderno sistema del arte, pues los artistas tuvieron que crear piezas específicamente para ser exhibidas en el Museo, como parte de una reflexión sobre la idea de hábitat, a espaldas de la noción fetichista de la obra de arte como objeto para ser circulado por el sistema de mercado. También cabe señalar que en 1988, por primera vez el MACC exhibió un grupo de la colección bajo esta denominación de «artistas jóvenes», que podría entenderse como un intento de aproximación a la idea de arte contemporáneo.

Como abordaje histórico, la exposición sobre Dadá también contribuía a exponer las paradojas existentes en la práctica artística más crítica. Las demás exposiciones sostenían las nociones formalistas, supuestamente evolutivas, que mantenían vigente el sistema moderno del arte.

⁶⁰ Esta exposición estaba conformada por instalaciones realizadas *in situ* por los artistas venezolanos Marcos Salazar, Jorge Pizzani y Rafael Barrios.

⁶¹ Esta muestra fue organizada por la Staatliche Kunsthalle de Berlín.

⁶² Esta exposición incluía obras de Reverón y de otros artistas que trabajaron el paisaje, sistemáticamente o de manera eventual, como Rafael Monasterios, Héctor Poleo, Alejandro Otero, Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez, Jacobo Borges y Marisol. La muestra terminó siendo un pretexto para apuntar la orientación del arte moderno y contemporáneo venezolano, desde el tema paisajístico.

LA COLECCIÓN: SU FUNCIÓN SOCIAL ES «EMBELLECER»

La colección del MACC se formó primeramente con dos núcleos que fueron cedidos en comodato en 1973: unas cincuenta piezas del Centro Simón Bolívar⁶³ y un grupo de obras de la colección de Pedro Vallenilla Echeverría.

Paralelamente se inició una política de adquisición de obras de artistas venezolanos y extranjeros, a veces estrechamente relacionada con la programación expositiva. Las pautas de coleccionismo eran dictadas desde la directiva institucional, especialmente por Sofía Imber, y por ello resultan significativas sus opiniones sobre esta labor.

En 1987 la *Revista M*, perteneciente al Grupo Corimón y empresas filiales, publicó una edición especial dedicada a la labor del MACC. El cuerpo de la revista se concentraba en una entrevista realizada por Intercomunica⁶⁴ a su directora, acompañada de la publicación en color de varias de las obras maestras de la colección del MACC. Desde el inicio de su gestión, la figura de Imber fue elogiada públicamente, y en la presentación realizada por Hans Neumann en este número de la *Revista M* se observa este culto a su personalidad:

Al Museo de Arte Contemporáneo los entendidos lo llaman el Museo de Sofía. Como todas las obras en la colección del Museo, él tiene un creador, cuya visión, tenacidad y

⁶³ El Centro Simón Bolívar C.A. es una empresa del Estado venezolano dedicada a la planificación, construcción, mejoramiento, mantenimiento y administración de obras urbanas para la ciudad capital. Desde mediados de los años 70 funciona en el conjunto urbanístico de Parque Central, construido por esta misma empresa.

⁶⁴ En esta edición de la *Revista M* no se especifica la condición de esta autoría. Es probable que Intercomunica identifique a su equipo editorial.

dedicación logró una obra única: Sofía Imber creó el Museo. La vieja amistad que nos une me ha permitido vivir, más cerca que la mayoría de los entusiastas visitantes, el proceso de lograr la realización de este sueño de Sofía⁶⁵.

Es de interés observar la comprensión de la labor museológica en relación a la idea de arte contemporáneo para Imber y los investigadores asociados a las políticas del MACC. A la segunda pregunta realizada por Intercomunica: «¿Cuál es el objetivo de un museo como el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas?», Imber respondió:

Hay objetivos propios de una institución determinada. Además de crear una colección y hacer que esa colección esté bien conservada y se vea multiplicada, además de tener y ampliar el edificio sede correspondiente, yo como periodista, como reportera, como comunicadora, que es esencialmente lo que soy, quería y creo haberlo logrado, un museo que fuera un gran medio de comunicación, donde se diera una mejor comunicación entre el público y las obras de arte. [...] En ciudades como las nuestras, en ciudades donde la gente no hace otra cosa que trasladarse de su casa para ir a trabajar y viceversa, *un museo es algo que embellece, que le da un sentido hermoso a la vida*⁶⁶.

Imber hace hincapié en asumir la labor museológica como una misión comunicacional y estetizante, orientada

⁶⁵ Hans Neumann, «Introducción», *Revista M*, número 84, Año 20, Caracas, marzo de 1987, p. 3.

⁶⁶ Sofía Imber, «Trece años del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas» (Entrevista realizada por Intercomunica), *Revista M*, número 84, Año 20, marzo de 1987, p. 7 [Cursivas mías, C.H.].

a «embellecer» la vida de las personas. Aquí lo comunicacional se entiende como una forma para aproximar al público a la contemplación de las obras de arte, sin tomar en cuenta los contenidos críticos o lúdicos de estas ni la recontextualización a que se ven expuestas en el escenario expositivo.

En otra de las preguntas de Intercomunica se aborda la divulgación del arte contemporáneo, e Imber responde:

Tanto la definición como la imagen del Museo se delinearon desde su fundación: un museo para la enseñanza y disfrute del *arte de nuestro tiempo*, para mostrar manifestaciones artísticas de *validez*; para establecer programas que propiciaran el acercamiento del público, aplicando los conceptos más prácticos de la museología moderna. Entre sus finalidades, reitero que figuró en primer lugar la consolidación (como lo seguimos haciendo) de la Colección, con obras de los *artistas más representativos* de la plástica contemporánea nacional e internacional. [...] Contestando la segunda parte de tu pregunta, nuestro Museo puede o no, adoptar modelos de acción de las grandes instituciones museísticas internacionales con mucha más edad y experiencia. De hacerlo, estos modelos son adaptados a nuestro contexto cultural y a las necesidades de nuestro medio⁶⁷.

Según las palabras de Imber, la noción de arte contemporáneo que impulsa el MACC se sostiene sobre una visión meramente temporal, como «el arte de nuestro tiempo», que se ve de alguna manera afectada cuando inmediatamente se aplican como juicio valorativo las categorías de «validez» y «artistas más representativos», sin describir su campo

⁶⁷ *Ibidem*, p. 7 [Cursivas mías, C.H.].

referencial. Es decir, la validez y la representatividad de los artistas son genéricas, motivo por el cual se puede pensar que se relacionan con los protocolos hegemónicos asociados al mercado de transacciones transnacionales. Hay un distanciamiento de la visión presentada en 1977, cuando Imber orientaba el perfil del MACC hacia las «manifestaciones de anticipación» o de «vanguardia», según se citó al comienzo de este capítulo⁶⁸.

También resulta significativa esta entrevista para evaluar los criterios y estrategias de coleccionismo imperantes a lo largo de estos primeros trece años de existencia del MACC, los cuales aportan elementos de análisis sobre la noción de arte contemporáneo.

Como respuesta al comentario de Intercomunica sobre la importancia de la colección institucional, Imber responde:

La Colección del Museo de Arte Contemporáneo, patrimonio del pueblo venezolano, cuenta con *obras indiscutibles* adquiridas en condiciones y momentos muy favorables. Hemos optado por incorporar pocas obras de gran calidad y representatividad, en lugar de una multitud de obras de segunda y tercera categoría⁶⁹.

La categorización de «obras indiscutibles», de «gran calidad y representatividad» apunta a que se privilegió la idea de «obras maestras», ya legitimadas por el sistema valorativo del mercado del arte moderno (museos y galerías de prestigio, publicaciones especializadas, curadores, en fin, especialistas

⁶⁸ Sofia Imber, «Informe del Director»..., ob. cit., p. 5.

⁶⁹ Sofia Imber, «Trece años del Museo de Arte Contemporáneo...», ob. cit., pp. 6-7 [Cursivas mías, C.H.].

diversos pero reconocidos en el circuito internacional del mercado del arte). Esta perspectiva, orientada a seleccionar las prácticas artísticas ya aceptadas, y por lo demás, vinculadas a la idea de arte moderno, se ve fortalecida cuando Imber hace un recuento de las obras más importantes de la colección.

Para 1987 se contaba con cinco pinturas y trece estampas de Pablo Picasso, exhibidas en una sala diseñada especialmente para este fin desde 1986. Según Imber:

La colección de obras de Picasso que tenemos, constituye un gran aporte cultural que el Museo ha hecho a nuestro país, el más importante, diría, realizado en los últimos tiempos. [...] Otras obras muy importantes en nuestra Colección son las de Monet, Kandinsky, Emil Nolde, Rodin, Vlaminck, Max Ernst, Utrillo, Braque, Léger, Miró, Chagall, Moore, Matisse, Dubuffet, Calder, Fontana, Albers, Vasarely, Schöffer, Kienholz, Poliakoff, Bacon, Biel-Bienne, Botero, Torres-García, Adami, John Davies, Larry Rivers, Richard Smith, Negret, Alechinsky, Tàpies, George Segal, Red Grooms, Reg Butler, Rauschenberg, Bissier, Baltasar Lobo, Herbin, entre los extranjeros; y Soto, Cruz-Diez, Alejandro Otero, Zitman, Marisol, Jacobo Borges, Reverón, Cabré, Monasterios y otros maestros venezolanos. También hemos tratado de coleccionar la obra de jóvenes. [...] Lo que caracteriza al Museo es la excelencia, que la obra que se compra, por ejemplo, sea representativa de una época o de un autor, por eso nunca nos hemos apurado y nos hemos tomado el tiempo necesario para todo lo que hemos hecho⁷⁰.

⁷⁰ Sofia Imber, «Trece años del Museo de Arte Contemporáneo...», ob. cit., pp. 10-12.

Esta lista de nombres, agrupados de manera azarosa, mezclando algunos latinoamericanos con los internacionales —sin distinción de tendencias estilísticas, modalidades técnicas o actuación histórica— respondía a la importancia que posiblemente Imber les atribuía a los artistas, por su reconocimiento en la historia de arte. Tal vez por ello comenzó esta enumeración con aquellos considerados maestros del arte moderno europeo, como Picasso, reconocido como iniciador del cubismo. Continuó mencionando al pintor impresionista Claude Monet, lo cual también estaría justificado cuando Imber planteó en 1977 que el Museo abordaría los «orígenes del arte actual».

AÑOS 70 Y 80: LOS NUEVOS

PLANTEAMIENTOS FIGURATIVOS

Un estudio preliminar del coleccionismo del MACC⁷¹ permite observar que durante la década de los 70 la atención estuvo orientada a la incorporación de obras de artistas activos en esa época —entre ellos, algunos representantes de las tendencias emergentes en los años 50 y 60 conocidas como

⁷¹ Debido a las dificultades para obtener datos precisos sobre la colección del MAC, las observaciones se basarán en la lista de la colección que pude arquear en 2003, durante mi gestión como directora general del Maccsi, entre mayo de 2003 a febrero de 2004. En esa oportunidad solicité que se organizara el registro de la colección, incluyendo fecha de ingreso y estatuto (donación, compra o comodato) y que pudiera ser manejado por todos los investigadores. Hasta 2003, esa información era considerada confidencial y muy pocas personas tenían acceso a ella como una totalidad. Aunque no se pudieron actualizar y completar los datos faltantes, la lista que finalmente se me entregó, contaba con la mayor precisión posible para ese momento.

arte pop o neodadaísmo (inglesa y estadounidense), nuevo realismo (francés), arte povera (italiana), y nueva figuración (europea y latinoamericana).

En general, estos planteamientos tenían en común el uso de imágenes u objetos encontrados —de la vida cotidiana, la publicidad o el arte— para crear ensamblajes, o *collages*, que redimensionaban la concepción de la idea de «objeto». En general, estas prácticas artísticas reaccionaban contra la abstracción y asumían nuevas interpretaciones de la figuración en pintura y escultura, en parte como crítica a la sociedad de consumo masivo y sus relaciones con las representaciones sociales. Un ejemplo particular lo representa Andy Warhol⁷², de quien se incorporó una serigrafía en 1984.

Los artistas que ingresaron a representar estos planteamientos en la colección del MACC en los años 70 fueron: Valerio Adami (italiano), Red Grooms (estadounidense), Michelangelo Pistoletto (italiano), Larry Rivers (estadounidense), Richard Smith (inglés), Costas Tsoclis (griego), además de algunos pintores vinculados a la llamada «nueva figuración», como Francis Bacon (inglés) y los colombianos Gustavo Zalamea y Fernando Botero⁷³. Se incluyeron obras de algunos venezolanos asociados a estas tendencias, como Jacobo Borges, José Antonio Dávila, Marisol Escobar, Felipe Márquez, Carmelo Niño, José Antonio Quintero, Luisa

⁷² Para algunos teóricos del arte contemporáneo, como Danto, Warhol es uno de los artistas que fractura las bases tautológicas del arte moderno con su actitud subversiva frente al campo representacional de la pintura y la escultura.

⁷³ Uno de los artistas privilegiados en la colección ha sido Botero, pues se sumaron tres piezas suyas en los años 80 (una escultura, una pintura y un dibujo), y quince esculturas y un dibujo en los 90. En total, se tienen actualmente veinte obras de Botero en el MAC.

Richter, Alirio Rodríguez, Oswaldo Vigas, Pedro León Zapata⁷⁴ y Cornelis Zitman⁷⁵.

Este corte del coleccionismo continuó siendo reforzado durante los 80 con la incorporación de piezas de los ingleses Reg Butler, Patrick Caufield y John Davies; así como los estadounidenses Edgard Kienholz, Robert Rauschenberg, George Segal y Andy Warhol; los alemanes Richard Lindner y Harald Metzkes; el español José Luis Fajardo; el italiano Mario Benedetti; los mexicanos José Luis Cuevas⁷⁶ y Juan Francisco Alvarado⁷⁷. También se sumaron algunos venezolanos, como: María Eugenia Bigott⁷⁸, Francisco Blanco, Corina Bri-ceño, José Campos Biscardi, Frank Cisneros, Elba Damast, Mietek Detyniecki, Rolando Dorrego, Gaudí Esté, Manuel de la Fuente, Luis Guevara Moreno, Ana María Mazzei, Gabriela Morawetz, Alirio Palacios, Régulo Pérez, Margot Römer, Andrés Salazar, Edgar Sánchez; y se sumaron obras de algunos ya incorporados, como Jacobo Borges, José Antonio Dávila, José Antonio Quintero, Luisa Richter, Alirio Rodríguez, Oswaldo Vigas y Pedro León Zapata⁷⁹.

Se distinguen de este grupo, además de Andy Warhol (fig. 129), la pieza de Michelangelo Pistoletto (fig. 130), que

⁷⁴ *La Monóxida Lisa*, de 1974.

⁷⁵ Aunque este artista es más conocido por su trabajo en bronce, en 1978 se incorpora una pintura suya, fechada en 1953, que se asocia más a la tradición del realismo social. También se incluye en los 70 una escultura, y luego otra en los 90, más asociada a su estilo de figuras estilizadas, tan aceptado por el mercado galerístico nacional.

⁷⁶ De Cuevas se incorporaron tres litografías y un grabado fechados entre 1968 y 1984.

⁷⁷ De Alvarado no se ha logrado obtener datos biográficos.

⁷⁸ De Bigott se incorporaron otras obras suyas en los años 90, dentro de esta misma línea.

⁷⁹ En los años 90 continuarán ingresando obras de algunos de estos artistas.

asume con humor una revisión de la iconografía femenina clásica. Con estas obras, el MACC parece tomarle el pulso al momento actual, asociado a la crítica del arte moderno.

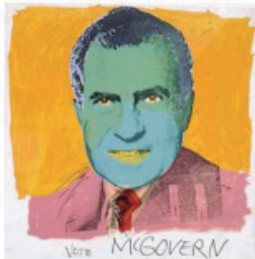


Fig. 129
Andy Warhol (Pittsburgh, 1928-Nueva York, 1987), *Vote McGovern*, 1972. Serigrafía, 105 x 105 cm
Col. Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.



Fig. 130
Michelangelo Pistoletto (Biella, 1933), *El baño turco*, 1971. Serigrafía sobre metal, 70,1 x 99,9 cm
Col. Centro Simón Bolívar, en comodato.

En los años 90 este núcleo se ve reforzado con la inclusión de una obra del francés Arman (Armand Fernández), de 1977, representante del «nuevo realismo» y pionero en trabajar con acumulaciones de objetos encontrados, así como varias piezas asociadas a la nueva figuración, como una pintura del español Juan Genovés, de 1973; un relieve del español Antonio López García de los años 60; y dos pinturas del pintor español Julio Martín Caro, también de los años 60; así como dos trabajos asociados al pop, como un bronce de gran formato de la francesa Niki de Saint Phalle, de los años 60; y una escultura en bronce del estadounidense Jim Dine, de fines de los 80.

ALGUNOS EJEMPLOS DEL CONCEPTUALISMO

En los años 70 ingresaron también unas pocas obras afiliadas a la noción de arte contemporáneo, afiliadas a las estrategias del conceptualismo emergente en la época que cuestionaba las premisas del arte moderno, como las de Antonio Caro (colombiano), Jorge Stever (alemán residente en Venezuela) y Pedro Tagliafico (venezolano).

Aunque Antonio Caro no fue mencionado en la lista que Imber enumeró para la *Revista M*, representa, en América Latina, una de las propuestas más críticas del sistema moderno del arte. La pieza suya incorporada a la colección del MACC en los años 70, titulada *Colombia* (fig. 46), es un ícono del conceptualismo de orden político, pues introduce una reflexión sobre la idea de la nación asociada a una marca transnacional —Coca-Cola—. La palabra «Colombia» está escrita en letras blancas sobre un fondo rojo, con la tipografía empleada en el logotipo de esta empresa.

Las obras de Stever (fig. 131) y Tagliafico (fig. 132) también asumen un tono crítico pues elaboran una reflexión sobre las estrategias visuales de la abstracción geométrica, ya sea colocando sombras en las formas planas (Stever) o evidenciando el vacío de la tela como soporte (Tagliafico).

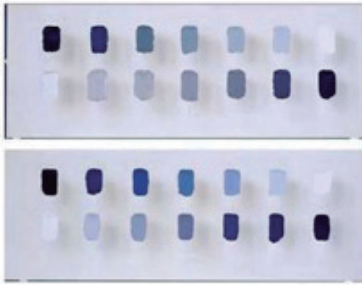


Fig. 131
 Jorge Stever (Templin, 1940), *Mural
 abstracción I*, 1972. Acrílico sobre madera,
 120 x 664 cm; 120 x 332 cm (cada panel)
 Col. Fundación Museos Nacionales-MAC,
 Caracas.

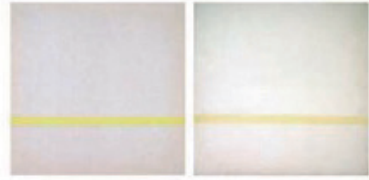


Fig. 132
 Pedro Tagliafico (Caracas, 1944),
Proceso de una tela, 1976. Acrílico
 sobre tela, 50 x 50 cm (cada panel)
 Col. Fundación Museos Nacionales-
 MAC, Caracas.

La obra de Pistoletto ya mencionada, se relaciona con este grupo porque se orienta a ironizar un ícono de la pintura neoclásica, el *Baño turco* del francés Dominique Ingres, que en su interpretación desfetichiza a la figura femenina y la transforma en una mujer común (con una guitarra), asociándola a la sociedad de consumo.

Este pequeño núcleo representa al arte contemporáneo en esa época, no solamente por su condición temporal sino porque desde diferentes perspectivas se sostiene una deconstrucción de las estrategias empleadas por el arte moderno, como la idea de trascendencia del autor en la supuesta creación de un lenguaje «propio». Todas estas piezas burlan este supuesto en la medida en que se apropian de imágenes populares o de preceptos —ya sea del arte o la publicidad— para poner en evidencia el simulacro de las representaciones del arte moderno (la idea de lo nacional, el plano como tema o los géneros de la pintura).

LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA

Paralelamente a lo antes descrito, en los años 70 se incorporaron a la colección obras relacionadas con la abstracción geométrica y el cinetismo, que suelen caracterizarse como propias de la modernidad tardía y que para entonces experimentaban procesos de reconocimiento y canonización. Pero, tal como se señaló en el capítulo sobre el MBA, esta tendencia actuó como puente con las propuestas del arte contemporáneo más críticas de la autonomía del arte.

Las prácticas cinéticas, al incorporar el movimiento, ya sea por efectos físicos o perceptuales, representaban una apertura a lo social porque supuestamente estimulaban una actitud más participativa del espectador. Resulta razonable entonces que el MACC, ajustándose a su perfil, incorpore inicialmente este tipo de obras asociadas a la idea de arte contemporáneo.

Entre 1973 y 1979 ingresaron obras de los argentinos Luis Arata, Anthony Aziz, Hugo Demarco, Víctor Magariños, Julio Le Parc, César Paternosto y Rogelio Polesello; el chino residente en Nueva York, Tsai Wen Ying; el colombiano Edgar Negret; el cubano Rolando López Dirube; los estadounidenses Larry Bell y Alexander Calder⁸⁰; los franceses Jean Dewasne y Auguste Herbin; el francés residente en Venezuela, Marcel Floris; los italianos Agostino Bonaluni, Lucio del Pezzo, Amintore Fanfani, Lucio Fontana y Gianfranco Pardi; el griego Takis; los húngaros Nicolás Schöffer y Víctor Vasarely; y el uruguayo Joaquín Torres-García⁸¹.

⁸⁰ Calder, reconocido por sus planteamientos escultóricos de piezas móviles, quedó representado con seis tapices que se inscriben en su etapa creativa tardía, más canónica.

⁸¹ Las obras de Torres-García no se ajustan de manera estricta a la rigurosidad de la abstracción geométrica; sin embargo, por su sentido constructivo se las puede asociar a este segmento de la colección.

También en los años 70 se incorporaron piezas de algunos venezolanos, como Teresa Casanova, Carlos Cruz-Diez, Manuel Espinoza⁸², Gego, Sonia Madrid⁸³, Mateo Manaure, Nedo⁸⁴, Alejandro Otero, Mercedes Pardo, Francisco Salazar, Jesús Soto y Zerep. De este grupo se instalaron, de manera permanente, algunas piezas que intervenían el espacio externo (Gego) e interno (Soto) (fig. 133). Esta modalidad, más próxima a la instalación que a la idea de cuadro o de escultura, introducía en el Museo estrategias técnicas contemporáneas a partir de propuestas que todavía enfatizaban en la abstracción.

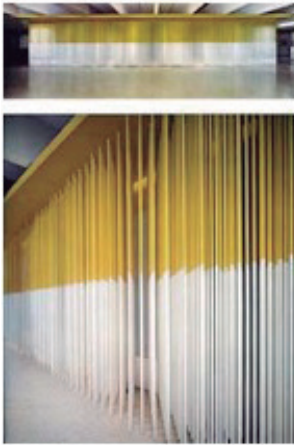


Fig. 133
Jesús Soto (Ciudad Bolívar, 1923-París, 2005),
Progresión Caracas II, 1974. Materiales
diversos, 218 x 1152 x 80,5 cm.
Col. Fundación Museos Nacionales-MAC,
Caracas.

-
- ⁸² Las dos piezas de Manuel Espinoza ingresadas durante los años 70 se ubican más dentro de la tendencia conocida como abstracción lírica, que sintetiza las formas de la naturaleza, sin alcanzar la figuración.
- ⁸³ La pieza de Madrid es un pequeño bronce que representa una forma abstracta, alusiva a lo orgánico en su ondulación. Por su estilo y formato, se relaciona más con un modelo decorativo de mesa.
- ⁸⁴ De Nedo se incorporó otra pieza en los años 90, dentro de esta misma formulación concreta.

En la década de los 80 se continuó apoyando esta tendencia con la incorporación de obras del alemán Josef Albers⁸⁵; de los italianos Carlo Bevilacqua, Mario Bizzarri, Alberto Magnelli, Aldo Mengolini, Gloria Persiani, María Laura Piccinelli, Giustina Prestento; de la trinitaria residente en Venezuela, Valerie Brathwaite; de Nayo Takara⁸⁶, además de los venezolanos Lía Bermúdez, Juan Calzadilla, Omar Carreño, Luis Chacón, Rafael Barrios, Félix George, Paul Klose, Mateo Manaure, Carlos Medina, Edison Parra, Manuel Quintana Castillo⁸⁷ y Víctor Valera⁸⁸. También se agregaron otras piezas de algunos de los artistas ya ingresados en los años 70, como Cruz-Diez, Dewasne, Espinoza, Fontana, Gego, Herbin, Pardo, Salazar y Soto.

Este núcleo continuó siendo reforzado en los años 90 con la incorporación de una pintura de Pascual Navarro, de 1949, y de dos pinturas de los años 70 del colombiano Samuel Montealegre. También en los años 90 ingresaron trabajos de algunos jóvenes que continuaron trabajando la línea geométrica, sin redimensionar la tradición perceptual, como el español Domingo Medina y los venezolanos Rosalba Gudiño y J.J. Moros.

LOS AÑOS 80: DISTANCIAMIENTO DE LA NOCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO

En los años 80, paulatinamente se va haciendo énfasis en el coleccionismo de piezas de los llamados «maestros

⁸⁵ De Albers se incorporan unas quince serigrafías en los años 90.

⁸⁶ De esta artista no se han podido obtener datos biográficos.

⁸⁷ De modo similar al caso de Torres-García, estos trabajos, aunque no se ajustan al rigor de la abstracción geométrica, por su sentido constructivo pueden insertarse en este segmento de la colección.

⁸⁸ De varios de estos artistas se continúan ingresando obras en los 90, como George, Barrios y Valera.

modernos», como si se experimentase una mirada retrospectiva hacia el pasado, dejando de lado el propio desenvolvimiento del arte más innovador de esa época y reforzando la condición de «autoría», tan cuestionada por las prácticas artísticas asociadas a la noción de arte contemporáneo.

En las diferentes reacciones artísticas que se afilian a la noción de arte contemporáneo desde fines de los años 60 se observan algunos rasgos en común, como la superación de la dicotomía tradicional entre figuración y abstracción. Por ejemplo, a algunas propuestas consideradas conceptuales, como las de Joseph Kosuth, es difícil atribuirles alguna de estas dos categorías. También se cuestiona la obra como una producción trascendente, realizada por un «autor» con un lenguaje «propio» y original. Como contradiscurso hacia la estética modernista, se intenta hacer visible el proceso de producción de la obra de arte. En general, la noción de arte contemporáneo, asumida posteriormente⁸⁹ para designar significativamente estas prácticas cuestionadoras del sistema, describe una discursividad más ligada a los imaginarios cotidianos, donde la idea, textual muchas veces, es más importante que la obra como objeto final.

En las prácticas relativas al arte contemporáneo se hace énfasis en la condición procesual del arte y, por ello, hoy en día las podemos apreciar por los registros fotográficos o en video, formatos que para entonces se asumieron como documentos. En la crítica hacia los estatutos de la modernidad se incluía la figura del museo, los espacios públicos en

⁸⁹ Se debe recordar que Danto reconoce que este término adquirió una condición crítica en relación al arte moderno entre los años 70 y 80, aunque la producción artística ejercía cuestionamientos en la práctica desde los años 60, según se comentó en el capítulo «El arte como construcción cultural: una reflexión teórica sobre la constitución del sistema moderno del arte».

general, y a veces se llegaba a intervenir incluso el paisaje (como en el llamado *land art*). En algunos casos el carácter efímero de los planteamientos estaba dirigido a activar un diálogo de orden social, con situaciones denominadas *happenings*. Como ya fue expuesto en el capítulo «La obra de arte más allá de la contemplación. Teoría y práctica», en América Latina, en los años 70 y 80 se presentaron diversas propuestas de este tipo, asociadas a la denuncia política o a reflexiones más generales sobre la territorialidad. En este panorama crítico sobre las condiciones del sistema moderno del arte también se introducía la problemática de género, derivada de las experiencias artísticas feministas de los años 70.

Pero el MACC se relaciona de manera muy distante con toda esta postura crítica que, incluso en Venezuela, asumía nuevos retos museológicos, según se observó en la muestra ya comentada de Pedro Terán, «Blancas paredes», presentada en el MBA en 1976. Podría pensarse que asumir el riesgo de coleccionar este tipo de propuestas dificultaría el hecho de sostener la imagen de prestigio y de «excelencia» que estaba adquiriendo la institución a los ojos de ciertos grupos sociales que por entonces detentaban la hegemonía cultural y política, en lo local e internacional. Al parecer, resultaba más apropiado coleccionar piezas relacionadas con el arte moderno, ya legitimado y valorado, pues así se podría evitar la confrontación con las críticas que emergían entonces desde el propio seno artístico. Contrariamente a la GAN —que en 1984 presentaba su primer corte curatorial de arte contemporáneo venezolano—, el MACC se volvió más conservador en los 80⁹⁰.

⁹⁰ Llama la atención que en 1979 el MACC no se involucró con las experiencias locales del arte del video. Ese año, por ejemplo, se realizó en la Universidad Central de Venezuela la «Muestra de video del Festival de Caracas», bajo la dirección de Margarita D'Amico, quien había participado en

ALGUNOS DE LOS LLAMADOS
«PRECURSORES DE LA MODERNIDAD»

En los años 80 ingresaron piezas de los denominados «grandes maestros», considerados «precursores» de la modernidad o los «primeros modernos», asociados a los movimientos de vanguardia de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, como el impresionismo, posimpresionismo, fauvismo, cubismo, futurismo, expresionismo y surrealismo, muchos de ellos mencionados por Imber en su resumen de 1987 para la *Revista M* antes citado.

Como representantes de los antecedentes de la modernidad, ingresaron a la colección dos pinturas de Claude Monet: *Las pirámides de Port-Coton* (1886) y *Waterloo Bridge* (1902). Ambas son piezas representativas de la etapa impresionista de este pintor francés, que dialogan relativamente con dos pinturas del también francés Maurice Utrillo, incorporadas igualmente en esos años. Pero Utrillo es un continuador tardío de esta tendencia pictórica y sus obras no aportan elementos significativos de orden estilístico sobre el desenvolvimiento impresionista. A este pequeño conjunto se suma una acuarela paisajística del francés Maurice De Vlaminck, asociado al fauvismo.

También se incorporaron piezas de artistas considerados precursores de la escultura moderna francesa, como una interpretación reducida, en bronce, de *El pensador*, de Auguste Rodin, de 1880-1881; una de las versiones en bronce de la *Acción encadenada*, de Aristide Maillol, de 1906; y una pieza figurativa, bastante tardía, *La mañana*, de 1944, de

la muestra «Arte de video» presentada en el MACC en 1975. En esta ocasión se exhibieron doce video-*performances* de artistas venezolanos.

Henri Laurens. Este pequeño conjunto no constituye un panorama de lo que podrían ser los antecedentes de la modernidad escultórica europea.

Estos núcleos, relacionados con los albores de la modernidad francesa, se comportan como «islas» y no llegan a conformar una serie organizada según criterios determinados *a priori* para crear una serie estilística o histórica. No se debe olvidar, según se señaló en el capítulo «El arte como construcción cultural: una reflexión teórica sobre la constitución del sistema moderno del arte», que el coleccionismo, a pesar de sus estrategias recontextualizadoras, intenta ofrecer cierta coherencia. En este sentido, José Antonio Navarrete recuerda que

Por eso, la «unidad» y «coherencia» de una colección de arte son características que atañen solo, en todo caso, a ella misma. Ambas actúan como ficción reguladora del territorio que la colección delimita y ocupa. Una colección de arte se estructura sobre la base de una estrategia de selección y clasificación de obras cuya evidente heterogeneidad —no importa si estas corresponden a la misma época, movimiento, grupo o hasta autor— es violentada mediante la aplicación de reglas culturales. Tales reglas permiten acomodar esas obras en una serie organizada racionalmente; ordenar el desorden del mundo, pero no pueden desterrar del todo la amenaza latente del caos que aprovecha de asomarse en las lagunas, en las zonas vulnerables que aseguran la común incompetencia de una colección para siquiera someter a sus confines la propia experiencia artística que la justifica⁹¹.

⁹¹ José Antonio Navarrete, «Coleccionismo de arte. Acomodando el desorden», *Papel Literario* de *El Nacional*, Caracas, sábado 11 de mayo de 2002, p. 1.

Aunque la idea de «serie» es una estrategia modernista del coleccionismo, muy cuestionable, se debe admitir que, con sus limitantes, puede contribuir a describir los procesos de transformación formal que experimenta este tipo de prácticas artísticas desde fines del siglo XIX y principios del siglo XX. En este segmento del coleccionismo relativo a los precursores de la modernidad europea —o más bien francesa— esto no sucede y, por ello, se puede plantear que estas piezas forman parte del criterio de «embellecimiento» establecido por Imber, sostenido sobre el supuesto de que las «obras maestras» contribuyen a ofrecer una imagen de respetabilidad y prestigio institucional.

Paralelamente, en los años 80 también se fueron incorporando obras de algunos artistas paisajistas venezolanos, como Manuel Cabré y Armando Reverón, que representan, según la historia oficial del arte venezolano, la transición a la modernidad artística nacional, pues se distanciaron de las propuestas académicas para trabajar el paisaje al aire libre, siguiendo las premisas impresionistas. En los 90 se refuerza este segmento con la incorporación de pinturas de Manuel Cabré y de Pablo Benavides⁹².

LAS OBRAS «MENORES»
DE LOS «GRANDES MAESTROS MODERNOS»

Como piezas representativas de los «maestros modernos» europeos, en los años 80 se adquirieron obras del

⁹² Las obras de Benavides ingresadas, aunque bastante tardías, ya que están fechadas en los años 90, continúan el estilo del paisajismo del Círculo de Bellas Artes.

alemán Max Ernst y Emil Nolde; el español Pablo Picasso; los franceses Jean Arp, George Braque, Jean Gabriel Chauvin, Marcel Duchamp, Fernand Léger y Henri Matisse; los italianos Giorgio de Chirico y Alberto Magnelli; los rusos Marc Chagall y Wassily Kandinsky; el ruso-estadounidense Alexander Archipenko; y el suizo Alberto Giacometti.

Pero es necesario aclarar que varias de estas piezas responden a propuestas tardías o muy tempranas dentro de la trayectoria de sus autores y, por ende, distantes de la etapa creativa más innovadora que los ha relacionado a la idea de arte moderno. Por ejemplo, el bronce de Jean Arp⁹³, en pequeño formato, está fechado en 1961, cinco años antes de su muerte acaecida en 1966. Además, en algunos casos, como los de Alberto Giacometti y Giorgio de Chirico, se han incorporado estampas y dibujos, respectivamente, que pueden ser comprendidas como trabajos complementarios a sus planteamientos (escultura y pintura, respectivamente).

Esta particularidad lleva a suponer que esta selección responde más a la representatividad del autor que al planteamiento plástico como fenómeno histórico dentro de la producción de sentido. Por ejemplo, la pieza de Kandinsky, considerado por la historia del arte como el iniciador de la abstracción, es un paisaje fauvista, de 1902, anterior a sus inicios en la abstracción. De igual manera, la pieza de Henri Matisse⁹⁴ incluida

⁹³ Arp fue miembro del grupo abstracto *Cercle et Carré*, activo en París en los años 30.

⁹⁴ Según se había comentado en este capítulo, esta obra, *Odalisca con pantalón rojo*, actualmente se encuentra desaparecida. A fines de 2001 el personal del Museo descubrió que la pieza en exhibición era una copia del original, el cual fue extraído y ofrecido en venta a una galería en Estados Unidos. Actualmente, marzo de 2010, el caso está aún en investigación por la Interpol.

en la colección del MACC es una propuesta tardía, de 1925, de su fase más canonizada y comercializada, distante de sus planteamientos iniciales que le otorgaron su condición de precursor de la modernidad. De manera similar sucede con la obra de Duchamp, titulada *Marcel Duchamp vaciado en vivo* (1967), obra tardía dentro de la trayectoria de este artista, considerado clave dentro del arte moderno y antecesor de la noción de arte contemporáneo y quien, a la sazón, no formó parte de los mencionados por Imber en la *Revista M*, en 1987. Esta pieza es un vaciado en bronce del autorretrato del artista, con reminiscencias surrealistas, que no se asocia a la ironía de los *ready-made* que contribuyeron a generar un cambio radical en la concepción de la «obra de arte» con una orientación más conceptual. Este distanciamiento representacional no aporta a la comprensión de las premisas críticas que aportó Duchamp.

PICASSO Y BRAQUE: EL CUBISMO CANONIZADO

Las dos pinturas de George Braque y las cinco pinturas de Pablo Picasso adquiridas entre 1981 y 1986, son piezas también tardías en relación al rol que la historia del arte les asignó a estos dos artistas como fundadores del cubismo, con sus trabajos de principios del siglo XX. La pieza más temprana en este conjunto es *Buste de femme (Dora Maar)*, de Picasso, fechada en 1941. Las demás obras de este núcleo oscilan entre fines de los años 40 y los años 60, cuando ambos trabajan variantes del cubismo sintético tardío.

Es decir que el MACC no introdujo piezas de Picasso y Braque representativas de una transformación dentro del campo representacional, sino obras tardías que circulaban en el mercado del arte, luego de su proceso de legitimación

y canonización, como «obras maestras» y ejemplares según el mercado transnacional, en su relación estrecha con el canon de la modernidad artística.

Si se revisa la historia del arte moderno, la obra considerada clave en la narrativa del cubismo fue *Las señoritas de Avignon*, de Picasso (1907). En esa época Picasso y Braque se conocieron y trabajaron estrechamente, descomponiendo la representación pictórica, en lo que se ha denominado cubismo analítico (entre 1910 y 1912). Luego asumieron la recomposición de las formas al insertar diferentes elementos, introduciendo la técnica del *collage* en la pintura de caballete. Esta etapa, conocida como cubismo sintético, se desarrolló, según la historia del arte, desde 1912 en adelante, hasta avanzados los años 20.

Cuando el curador y crítico de arte venezolano Ariel Jiménez⁹⁵ hace su estudio de la colección del MACC en 1987, realiza un recorrido por la supuesta evolución del arte moderno occidental, instaurada por la historia del arte. Jiménez le otorga especial importancia a la Sala Picasso y no analiza la distancia histórica de las piezas de la colección en relación con los cambios formales que representa la etapa inicial del cubismo, totalmente ausente. Por ello reconoce: «Todas estas obras son, de una u otra manera, tributarias del cubismo, y nos sirven de referencia para comprender el destino de la figuración en el siglo XX»⁹⁶.

Según las premisas evolucionistas de la historia del arte, el cubismo estimuló otras reacciones contra la representación, identificadas con varios movimientos de vanguardia como el futurismo y el dadaísmo, llegando a experiencias abstractas

⁹⁵ Jiménez trabajó en el Departamento de Educación del MACC en los años 80.

⁹⁶ Ariel Jiménez, «La Colección: reflejo de un mundo», *Museo de Arte Contemporáneo de Caracas*, Lagoven, Caracas, 1987, p. 45.

que convertían el plano de la tela en un elemento autónomo, concentrado en los propios valores pictóricos —según se ha comentado anteriormente en el capítulo «El arte como construcción cultural: una reflexión teórica sobre la constitución del sistema moderno del arte»—, llegando a la representación del movimiento como tema, visible en las tendencias conocidas como abstracción geométrica y cinetismo.

Aunque el objetivo de este trabajo no es confrontar todas las tesis sobre la modernidad relativas a las artes visuales, cabe recordar algunas premisas sobre el arte abstracto para poder plantear que el esfuerzo por representar la perspectiva evolucionista en la historia del arte, en la colección del MACC, fue fallido.

De acuerdo con los planteamientos formalistas del crítico de arte estadounidense Clement Greenberg⁹⁷, la pintura de caballete, desde el modernismo, evolucionó hacia la planitud de la superficie, como conquista de su autonomía por medio de la superación de la representación mimética tradicional, que estaba supuestamente subordinada a factores ajenos a su propia configuración. Según Greenberg, desde la actuación de Édouard Manet la pintura asumió la aventura de alcanzar su máxima pureza; por ello, ha planteado que los impresionistas ortodoxos llegaron a crear un tratamiento homogéneo en la superficie del cuadro. Para este crítico, continuaron esta vía Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Pierre Bonnard

⁹⁷ Greenberg ha sido considerado como uno de los más importantes críticos de la segunda mitad del siglo XX, por su narrativa sobre el arte abstracto que colocó en un lugar privilegiado a la pintura neoyorkina, con su premisa de la «pintura-pintura» o *all-over*. En esta categoría la representación pictórica no tiene acentos y todos los elementos —eminentemente pictóricos— tienen la misma importancia, debido a la yuxtaposición de planos que afirman la condición de superficie de la tela.

y Henri Matisse. En ese período de fines del siglo XIX habría sido Monet quien logró disminuir la profundidad del cuadro en sus vistas de la Catedral de Ruan, como en las diferentes pinturas de nenúfares que realizó en su etapa final. Pero Greenberg asegura que fue en 1946 cuando se logró crear una superficie indiferenciada con las experiencias del expresionismo abstracto, que él denominó pintura *all-over*, porque «se basa en una superficie estructurada a base de elementos idénticos o muy parecidos que se repiten sin variación apreciable desde un extremo a otro»⁹⁸. Sería así como se alcanzaría la independencia de la pintura y, por ende, se pondría en entredicho la concepción tradicional de «cuadro».

Desde la perspectiva greenbergiana, entre los antecedentes de la pintura *all-over* se ubicarían las piezas de Picasso y Braque asociadas al cubismo analítico, las obras de Paul Klee y las propuestas del futurismo italiano. También puede apreciarse en algunas obras de Jean Dubuffet y de Joaquín Torres-García. Es decir, que las piezas tardías de Picasso y Braque no constituirían una representación ajustada a las argumentaciones sostenidas por la historia del arte moderno sobre la ruptura representacional a favor del plano. Se justificarían entonces, según se comentó anteriormente, por su «representatividad» en el mercado del arte.

EN LOS AÑOS 80: LA COLECCIÓN «SE JUSTIFICA»

En 1987 Ariel Jiménez estudia la colección del MACC y justifica las limitaciones que esta tarea representa:

⁹⁸ Clement Greenberg, *Arte y cultura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, [1961] 1979, p. 146.

Cronológicamente, su colección abarca cien años de uno de los momentos más convulsionados y creativos de la civilización occidental y que aún no terminamos de entender: los siglos XIX y XX. Ninguna colección, por amplia que esta sea, puede cubrir la inmensa y variada producción de este período y, naturalmente, ningún texto puede condensarla. Solo podemos indicar, apoyados en las obras de la colección, algunas de las grandes líneas o ejes que dirigen el desarrollo del arte contemporáneo desde el Impresionismo hasta nuestros días⁹⁹.

Jiménez elabora una trayectoria del arte moderno desde el impresionismo que, para él, representaría la cercanía a lo cotidiano; y analiza las dos obras de Monet ingresadas a la colección. Continúa su recorrido planteando la expansión de este movimiento en Venezuela y hace una breve alusión al Círculo de Bellas Artes. Luego continúa apuntando que la apertura hacia lo contemporáneo estuvo dada por los artistas considerados posimpresionistas, y coloca como ejemplos las piezas de Nolde, Vlaminck y Matisse de la colección. Al analizar la pieza de este último señala una de las características principales del arte moderno, aunque no distingue la diferencia con la noción de arte contemporáneo y los esfuerzos de este último por romper los límites de la autonomía:

Esta concepción de la obra como una realidad independiente del modelo será uno de los puntos comunes a todos los artistas del siglo XX y una manera de aprehender, más allá de los «ismos», la unidad conceptual del arte contemporáneo¹⁰⁰.

⁹⁹ Ariel Jiménez, «La Colección: reflejo de un mundo»... , ob. cit., p. 38.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 44.

Jiménez continúa su análisis creando un lazo con el expresionismo a través de la obra temprana de Kandinsky que se encuentra en la colección, para seguir con Cézanne (ausente en la colección del MACC) y llegar al cubismo, con las figuras de Braque y Picasso. Se detiene en la obra de Picasso desde una mirada formalista y la describe como «estética de la sugerencia», otorgándole la condición de puente con los planteamientos neofigurativos, representados en la colección por Botero y Bacon. Luego hace una descripción de las estrategias visuales de Miró, para concentrarse en el arte abstracto de orden geométrico, con Herbin y Albers, para comentar la expansión del abstraccionismo en Venezuela, y en especial con los representantes del cinetismo: Soto, Otero y Cruz-Diez. Luego, como movimiento paralelo, alude a la «tendencia informal o lírica del abstraccionismo» para describir la obra de Tàpies, incluida en la colección¹⁰¹. Sus reflexiones continúan bajo el subtítulo «Pasión crítica de lo moderno», donde oportunamente sitúa las reacciones expresionistas, dadaístas y surrealistas como subversión crítica contra el formalismo moderno¹⁰². Desde el reconocimiento de las contradicciones que caracterizan a esta tendencia, Jiménez decide agrupar a los artistas representados y asociados a estas premisas en la colección, como Chagall, Dubufet y Alechisnky. Luego, vinculándolo con el Dadá, describe las características del pop estadounidense, pasando a comentar las obras de Rauschenberg, Warhol, Rivers, Grooms y Davies, y a la venezolana Marisol Escobar. Finalmente hace una comparación entre el pop y la figuración de los años 60 en Venezuela, para introducir a Jacobo

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 48-49.

¹⁰² Sin plantearlo directamente, Jiménez describe estas reacciones como antecedentes de la noción de arte contemporáneo asumida en este trabajo. *Ibidem*, p. 49.

Borges, Manuel Espinoza, Régulo Pérez y Pedro León Zapata. Termina señalando:

[...] solo hemos intentado, esquematizando al máximo la diversidad de obras y artistas, encontrar o presentar algunos de los puntos que permiten reconstituir, a partir de las obras de la colección, la unidad que subyace en el arte de nuestro siglo¹⁰³.

Jiménez realiza un recorrido forzado que le posibilita brincar las lagunas que ya para esos años presenta la colección del MACC en relación a la historia del arte, y concentrada en la representación del arte moderno. Llama la atención que, aparte del movimiento Dadá, este crítico no menciona el conceptualismo y sus consecuencias, bastante visibles para la fecha en que escribe este texto, que fomentaron producciones artísticas híbridas, efímeras y fuera de los marcos institucionales, como los ejemplos de video que se comentaron al iniciar el estudio del MACC.

En resumen, el itinerario de Jiménez por la colección del MACC fortalece la visión «representativa» de Imber, orientada a destacar las grandes figuras canonizadas del arte. Al hacer énfasis en los supuestos hitos de la historia del arte moderno, evita enfrentar las contradicciones que presenta el coleccionismo en la práctica, es decir, las dificultades para adquirir las piezas oportunas para describir determinados fenómenos visuales y no aquellas que el mercado circula, generalmente desfasadas de sus premisas originales.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 52.

LOS «MAESTROS MODERNOS» Y EL MODERNISMO TARDÍO

Como «grandes maestros», según la perspectiva de Imber registrada en la *Revista M*, también pueden considerarse aquellos artistas que, a mediados del siglo XX, continuaron reinterpretando las tendencias de las primeras vanguardias, llamadas también «vanguardias heroicas». Es así como en los años 80 se incorporaron a la colección del MACC algunas piezas de artistas asociados al surrealismo, como los españoles Salvador Dalí¹⁰⁴ y Joan Miró, y el francés Jean Dubuffet. También se adquirieron obras de artistas relacionados con el neoexpresionismo, especialmente con el grupo CoBra¹⁰⁵, como el belga Pierre Alechinsky y el matrimonio polaco Madeleine y Zoltan Kemeny. Asimismo se introdujo una obra del ruso Serge Poliakoff, vinculado al abstraccionismo francés. Lo que llama la atención es que muchas de estas piezas son también tardías¹⁰⁶, y por ende resultan canónicas, incluso con relación a la trayectoria de sus propios creadores.

También ingresaron piezas escultóricas relativas a la idea de arte moderno, de algunos artistas internacionales considerados para la época «grandes maestros», como el español Baltasar Lobo, los ingleses Kenneth Armitage, Jean Arp, Lynn Chadwick y Henry Moore, el italiano Emilio Gilioli y el venezolano Francisco Narváez.

¹⁰⁴ Se incorporó un grabado y un bronce, sin fechas.

¹⁰⁵ El Grupo CoBra estuvo activo entre 1948 y 1951 y se orientó a estimular un arte lúdico, más colectivo, que revitalizaba las premisas gestuales del expresionismo (su nombre alude a las ciudades relativas a sus integrantes: Copenhague, Bruselas y Ámsterdam).

¹⁰⁶ Por ejemplo, la *Lección de esquí*, de Joan Miró, es de 1966, cuando sus constelaciones asociadas al surrealismo comenzaron en los años 40; la obra *Composición*, de Poliakoff, es de 1965, cuatro años antes de la muerte del artista; y *Toute Glace Rompue*, de Alechinsky, es de 1984, bastante tardía en relación a su actuación en el Grupo CoBra.

Las obras de estos artistas se caracterizan por realizar una síntesis de las formas naturales que aspira a la superación de la representatividad figurativa, aunque sin llegar a la abstracción rigurosa del constructivismo. Toda una línea de coleccionismo surge a partir de la incorporación de este tipo de prácticas —escultóricas y pictóricas—, que se identifican con la llamada «abstracción lírica» o «abstracción orgánica» —con alusiones al surrealismo en ocasiones— y tienen mucha influencia de la interpretación de formas arcaizantes de culturas no occidentales, actuales o ancestrales (africanas, asiáticas y/o latinoamericanas). Son piezas que, en su constitución formal (representacional y técnica), se identifican básicamente con las premisas del arte moderno, aunque temporalmente se produzcan después de los años 60.

En los años 80 también se fueron incorporando a la colección del MACC algunas obras que no representan las propuestas más asociadas a la idea de arte contemporáneo y más bien responden a interpretaciones tardías del modernismo. Se recurre a reminiscencias surrealistas, porque resultan nostálgicas en las representaciones visuales o en el tratamiento de los objetos; o a estilizaciones figurativas muy convencionales y complacientes; o a reinterpretaciones expresionistas endulzadas. En este grupo se encuentran las propuestas pictóricas del checo Jiri Kolar, de los españoles Rubén Calvo y José Frau; del estadounidense Randall Berndt; del francés Marius Sznajderman; de los italianos Carlo Bevilacqua y Ludovico de Luigi; así como de las esculturas de los venezolanos Abigaíl Varela, Cornelis Zitman y Colette Delozanne, y del español Baltasar Lobo¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Lobo está representado con cuatro piezas, fechadas entre 1960 y 1971, en bronce y mármol.

EL RETORNO A LA PINTURA EN LOS AÑOS 80

Internacionalmente, los años 80 están marcados por lo que se llamó entonces el «retorno a la pintura». Esta tendencia, que tuvo mucha importancia en Europa, sobre todo por el impulso de la llamada «transvanguardia italiana»¹⁰⁸, trajo consigo una serie de reinterpretaciones de la tradición neofigurativa y del expresionismo abstracto que tanto auge tuvo en Nueva York desde los años 50. Este impulso contribuyó a que el mercado internacional viviera uno de sus mejores momentos.

Las instituciones museísticas nacionales no estaban a espaldas de este fenómeno y tal vez por ello se produjo una tendencia en el coleccionismo a favor de la pintura. Es así como durante los 80 ingresaron en la colección del MACC obras de varios artistas relacionados con este impulso internacional, como el español Antoni Tàpies, el uruguayo Rimer Cardillo y los venezolanos Ernesto León y Adrián Pujol.

En esta década también se dan a conocer internacionalmente los españoles Miguel Barceló, Carlos de Paz, Lluís Lleó y Manolo Valdés, cuyas obras son incorporadas en los años 90.

El desarrollo de una pintura con reminiscencias informalistas, de atmósferas cromáticas a veces muy difusas, o de una gestualidad de fuerte tono, es tan influyente que varios artistas que habían trabajado las premisas de la abstracción geométrica

¹⁰⁸ Bajo esta denominación, el crítico de arte Achile Bonito Oliva nucleó, en los años 80, el trabajo de un grupo de artistas italianos que reaccionaron en contra del conceptualismo y retomaron el oficio y los materiales tradicionales de la pintura y la escultura.

o del conceptualismo reorientaron su trabajo, como Mateo Manaure¹⁰⁹, Asdrúbal Colmenárez¹¹⁰ y Diego Barboza¹¹¹.

En esta década también se produjo una asimilación de la tendencia neofigurativa en el ámbito regional, que pronto tuvo repercusión amplia en el mercado del arte local, como sucedió con un grupo de artistas marabinos que trabajaban de manera muy próxima desde fines de los años 70, ya sea desde una figuración irónica y de crítica social, o con reminiscencias surrealistas: Ángel Peña, Carmelo Niño, Ender Cepeda y Henry Bermúdez. Este grupo fue bien representado en la colección del MACC, pues en los 80 ingresaron piezas de Ángel Peña¹¹² y Ender Cepeda, y en los 90 se incorporaron algunas de Henry Bermúdez¹¹³.

En general, en estos años se percibían diversas propuestas pictóricas que recreaban paisajes o creaban atmósferas fantásticas, con influencia del surrealismo en algunos casos, o de la tradición de la nueva figuración, y que se afiliaban más

¹⁰⁹ El MACC incorporó en los 80 dos piezas de su serie «Suelos de mi tierra» (de 1971 y 1985), que se inscriben en una atmósfera más poética.

¹¹⁰ Colmenárez se dio a conocer con sus propuestas inscritas en las premisas del cinetismo. En los años 80 reorientó su trabajo hacia la pintura, sin abandonar del todo la realización de instalaciones. En los años 90 se incorporaron a la colección del Maccsi tres de sus pinturas recientes y un ensamblaje: una en 1990 y las otras luego de su exposición individual presentada en 1993.

¹¹¹ En 1994 ingresó una pintura de su etapa figurativa, que inició en los años 80, luego de su trabajo de acciones corporales realizado en los años 70. Como representación de su etapa temprana, en 2000 se incorporó un *collage*, sin fecha, que es un registro de su trabajo *La caja del cachicamo*, de 1974. En 2000 también ingresaron varias estampas de 1998, asociadas a su trabajo accional.

¹¹² Ingresaron: una pintura de los años 70 y otra de los 80.

¹¹³ En los 90 también se incorporaron 15 dibujos de Carmelo Niño, 15 dibujos de Cepeda y 1 dibujo de Ángel Peña.

a una redimensión representacional de los temas de la pintura, sin reflexionar sobre el propio sistema del arte. Aunque diferentes en sus planteamientos, los artistas que se inscribían en estas orientaciones tenían en común su pronta aceptación por el mercado del arte, como Felipe Herrera, Julio Pacheco Rivas, Pájaro (Juan Vicente Hernández), Pancho Quilici, José Antonio Quintero, Marcos Salazar Delfino y Madeleine Strobel, de quienes ingresaron obras en la colección. De este grupo, tal vez el trabajo más reflexivo sobre el cruce de códigos de la tradición dibujística y el imaginario histórico asociado a la cultura de consumo, es el de Felipe Herrera (fig. 134), pues adquiere un tono político cuando aborda la figura de Bolívar. También ingresaron obras paisajísticas en grandes formatos asociadas a esta tendencia, como las de Carlos Hernández Guerra y Ramón Vásquez Brito. Muchos de estos artistas comenzaron a exponer en diferentes galerías, convirtiéndose en una suerte de moda que duró varios años.



Fig. 134

Felipe Herrera (Valencia, edo. Carabobo, 1947),
Su pensamiento y ese caballo andan sueltos por ahí, 1983. Técnica mixta sobre
papel y sobre madera, 179 x 106 cm.

Col. Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas

Tal vez como parte del creciente interés por la pintura, también se fijó la atención en artistas relacionados con el llamado hiperrealismo, que creaban representaciones pictóricas casi fotográficas. En los 80 ingresaron obras del argentino Jaime Bendersky y del colombiano Juan Cárdenas. En los 90 se reforzó este núcleo con pinturas del uruguayo Hugo Ferrando, el venezolano Eleazar Darnott y el chileno Claudio Bravo.

El impacto pictórico de esta década impulsó también el interés por incluir en la colección institucional algunas piezas históricas asociadas al informalismo. En los años 80 se incorporó una pintura de la venezolana Mary Brandt, de los años 60. En los años 90 se adquirieron una obra temprana y de pequeño formato de Tàpies, representante del informalismo español, titulada *Woman-Men 1923 (collage)*, fechada en 1948; un *gouache* del artista alemán Julius Bissier, representante del informalismo de los años 60; y varias pinturas de los años 60 de los venezolanos José María Cruxent, Teresa Casanova, Ángel Hurtado y Luisa Palacios.

INFLUENCIAS DEL CONCEPTUALISMO EN LOS AÑOS 80

Los planteamientos más asociados a la idea de arte contemporáneo, por influencia del conceptualismo, cuestionan el campo representacional de la pintura y la escultura, en algunos casos con bastante humor, como las piezas ingresadas en los años 80 de las italianas Alba Savoï (fig. 135) y Ana María Vancheri; el coreano Nam June Paik¹¹⁴; los venezolanos Milton Becerra (fig. 136), Antonio Lazo, Manuel

¹¹⁴ De Paik ingresó un video de 1981.

Mérida, Gego, William Stone, Ángel Vivas Arias¹¹⁵, Miguel von Dangel y Carlos Zerpa.

Cabe destacar que Antonio Lazo, quien venía desarrollando una intensa actividad dibujística asociada a la crítica política, luego de residenciarse en París a fines de los años 80, reorientó su trabajo por influencia del conceptualismo. Lazo comenzó a incorporar textos alusivos al campo del arte a sus pinturas y a crear instalaciones que redimensionaban ciertos géneros pictóricos desde una mirada crítica sobre la simplificación de los géneros temáticos. Entre 1988 y 1989 el MACC incorporó siete pinturas suyas que expresan este cambio. Durante los años siguientes se sumaron otras pinturas y dibujos,



Fig. 135
Alba Savoi (Roma, 1929), *4 cuadrados*, 1982.
Tela y creyón sobre tela, 28,5 x 28 cm.
Col. Fundación Museos Nacionales-MAC,
Caracas.



Fig. 136
Milton Becerra (Colón, edo. Táchira,
1951), *Hekura*, 1984. Piedra,
cera e hilos de fibra natural,
178 x 110 x 18 cm.
Col. Fundación Museos Nacionales-
MAC, Caracas

¹¹⁵ Vivas Arias era conocido por sus acciones corporales y sus objetos. En 1983 ingresaron dos ensamblajes en madera con un sentido humorístico, próximo a la tradición instaurada por Mario Abreu.

hasta alcanzar un total de 37 obras. Probablemente este incremento estuvo relacionado con la organización de su muestra individual en el Maccsi en 1991¹¹⁶.

Una obra significativa de esta década, posiblemente ingresada en 1990¹¹⁷, es la pieza *El monumento*, de Miguel von Dangel (fig. 137), realizada entre 1975 y 1985, que pone en entredicho la noción de estatuaría tanto en su representación como en su condición física (es un caballo embalsamado y con una estaca en el pecho), pues introduce en la problemática museológica el cuidado de una pieza orgánica, en estado de amenaza constante por la putrefacción.

Von Dangel ha sido relacionado por la crítica local con la tendencia llamada «objetual» —considerada en contraposición al conceptualismo, por continuar empleando «objetos»—. Pero en el trabajo de Von Dangel, como en muchos otros casos, esta categorización resulta insuficiente pues no describe las connotaciones críticas que adquieren las recontextualizaciones de los objetos realizadas por algunos artistas, las cuales apuntan a resignificaciones simbólicas y materiales que afectan el estatus de la obra de arte. Esta tendencia fue estimulada en Venezuela, en gran medida por los trabajos de Mario Abreu, quien redimensionó el uso de los objetos para crear piezas con mucho sentido humorístico y crítico¹¹⁸. A esta perspectiva se asociaron luego Carlos Zerpa, Javier Level y Javier Téllez. Pero Abreu

¹¹⁶ En esta oportunidad Lazo presentó 80 pinturas, 50 dibujos, 7 ensamblajes y 2 instalaciones de producción reciente.

¹¹⁷ Posiblemente esta pieza ingresó a la colección del Maccsi luego que el artista presentara su muestra «La batalla de San Romano», en 1990.

¹¹⁸ El uso de los objetos que hace Abreu está muy distante del uso poético y fetichista que le dieron históricamente algunos objetualistas asociados al surrealismo, sobre todo por influencia del artista estadounidense Joseph Cornell.

y Téllez están ausentes de la colección del MAC, motivo por el cual no es posible crear un núcleo de coleccionismo en este museo que agrupe esta problemática del arte contemporáneo, la cual recurre al uso de los objetos, desfeticizándolos y otorgándoles un nuevo significado, más crítico.



Fig. 137
Miguel von Dangel (Bayreuth, 1946),
El monumento, 1975-1985.
Ensamblaje de materiales diversos,
169 x 185 x 128 cm.
Col. Fundación Museos Nacionales-MAC,
Caracas.

En general, durante los años ochenta el énfasis estuvo concentrado en coleccionar el arte europeo y venezolano, dejando de lado la mirada hacia lo latinoamericano.

EL REALISMO SOCIAL Y EL ARTE POPULAR

En 1985 se creó un núcleo importante de estampas de artistas activos a mediados del siglo XX, asociados al realismo social de crítica política y específicamente al Taller de Gráfica Popular, activo en México desde 1937, y que a lo largo de su trayectoria hasta fines del siglo XX ha incorporado a diferentes artistas latinoamericanos, europeos y estadounidenses. Un total de 97 piezas (linografías, litografías y xilografías)

fechadas en los años 70 representan a 22 artistas: los mexicanos Jesús Álvarez Amaya, Alberto Beltrán, Ángel Bracho, Celia Calderón, Jesús Escobedo, Andrea Gómez Beltrán, Lorenzo Guerrero, Elena Huerta, Lorenzo Jiménez, Francisco Luna, María Luisa Martín, Leopoldo Méndez, Reinaldo Olivares, Everardo Ramírez, Ramón Sosamontes y Alfredo Zalce; la estadounidense Mariana Yalponsky; el portugués Manuel Díaz; el uruguayo Guillermo Rodríguez; los venezolanos Luis José Bonilla, Luis Chacón y Manuel Silvestre Pérez.

Es posible que este grupo, o parte importante de él, haya formado parte de alguna exposición colectiva que contó con suficientes piezas como para poder ofrecer un número significativo de autores e imágenes. Lo que llama la atención es que en la colección del MACC no existía para entonces un núcleo afín a esta propuesta gráfica de fuerte acento político. Fue en los años siguientes cuando se incorporaron algunas obras relativas a esta perspectiva eminentemente política y alejada de las premisas del arte contemporáneo. Por ejemplo, en los años noventa ingresaron obras asociadas al realismo social, del puertorriqueño José Alicea, el venezolano Pedro Centeno Vallenilla, los colombianos Juan Carlos Delgado, Margarita Lozano y Jorge Elías Triana.

Otro desfase que se observa en la formación de la colección del MACC desde los años 70 es la apertura de un segmento para el llamado «arte popular», con el ingreso de pinturas de los venezolanos Bárbaro Rivas, Andrés Antonio Álvarez y Emerio Darío Lunar, que se continuó en los años 80 con la incorporación de obras de los venezolanos José Vicente Aponte, Antonia Azuaje, José Antonio Fernández (conocido como «El Hombre del anillo»), Manasés, Natividad Figueroa, Juan Alí Méndez, Elsa Morales y Manuel Piney (cubano residenciado en Venezuela). También se incluyeron algunas

estampas del dominicano Cándido Bidó. En los años noventa se sumaron los trabajos de otros artistas venezolanos, como Pablo Apolinar, Rafaela Baroni¹¹⁹, Lucila Guevara, Saúl Heli Chacín, Vicente Hernández Estévez, Jan Hruska, Viviano Vargas y Salvador Valero.

Este segmento se comporta como una «isla» dentro de la colección, ya que no responde a criterios previamente establecidos que permitan crear relaciones con la idea de arte contemporáneo. Es así como se refuerza la idea de que lo contemporáneo identifica al arte «actual», como una respuesta temporal, sin identificar su sentido desafiante frente a la tradición moderna.

Roberto Montero Castro, en el estudio que realiza sobre la trayectoria del MACC hasta 1987 para el número especial de *Cuadernos Lagoven* dedicado a este museo, asoma una justificación de la aceptación del llamado «arte popular». Pero sus argumentos no se sostienen sobre un cuestionamiento al sistema moderno del arte como mecanismo excluyente y diferenciador. Más bien elabora una afirmación de este y sus premisas evolucionistas, pues no se valora la propia producción de sentido de las prácticas del llamado «arte popular», sino que se aspira a que el reconocimiento de lo «artístico», en términos modernos, recaiga sobre ellas:

La exposición «Creadores al margen», organizada y presentada en 1977 en las salas principales del MACC, puso de

¹¹⁹ En el inventario de 2000 hay registradas 14 piezas, dos de ellas ingresadas entre 1992 y 1993, y las demás en 2000. En el catálogo digital aparecen registradas 34. Es probable que un número importante de estas obras esté en comodato, pues según la propia artista, muchas de ellas no fueron adquiridas por la institución y formaron parte de su exposición individual presentada en el Maccsi en noviembre de 2000.

manifiesto su punto de vista institucional sobre el arte popular: sus manifestaciones debían recibir la misma atención museística que cualquier otra expresión artística. El título proponía una tesis: era necesario incorporar a estos creadores de las artes plásticas mediante una nueva lectura de los valores formales de sus obras. La muestra reunió los nombres de Apolinar, Antonio José Fernández (El Hombre del anillo), Emerio Darío Lunar, Juan Alí Méndez y los Ferrer. Esta pauta condujo a la exposición individual de Bárbaro Rivas que, con carácter antológico, realizó el MACC en 1984, y la cual provocó su reconocimiento nacional como un gran artista. Entre estos dos hitos se desliza una programación que incluye diversas exposiciones dedicadas a los herederos actuales de los pintores imagineros coloniales y a su poética interpretación del mundo. Así dio a conocer a Juan Félix Sánchez, con una memorable presentación museográfica¹²⁰.

Es decir, se valora el llamado «arte popular» desde sus aspectos formales respecto a la posible evolución de sus formas, cuando en realidad, de manera contraria, su desenvolvimiento depende en gran medida de la reiteración de ciertos esquemas iconográficos, pues en muchos casos estos agentes culturales no responden a los planteamientos vanguardistas de la búsqueda de lo nuevo. Su estudio debe ser abordado desde la reformulación de los códigos, sobre todo cuando se percibe la recreación de formulaciones ritualistas y religiosas, como en los trabajos de Juan Félix Sánchez (fig. 138). Las semejanzas formales dejan de lado los problemas de la producción de sentido, que es lo que diferencia la idea de arte

¹²⁰ Roberto Montero Castro, «Un centro artístico de Venezuela para el mundo», *Museo de Arte Contemporáneo de Caracas*, Lagoven, Caracas, 1987, p. 14.

contemporáneo de otras prácticas culturales asociadas a lo visual a las que se les ha atribuido esta denominación.

Montero Castro no reconoce la necesidad de realizar un abordaje epistémico desde la práctica museológica sino de orden social, es decir, de «incorporación» y de respeto museográfico (posiblemente relacionado con la puesta en escena en la sala de exhibición).

La inclusión del llamado arte popular dentro de la perspectiva del arte contemporáneo exigía una posición institucional sobre la producción de sentido supuestamente crítica de estas propuestas en relación a la idea de arte moderno, ya sea como refuerzo, derivación o distanciamiento de su condición autonómica y tautológica. Se privilegiaron criterios «formalistas» para crear asociaciones visuales entre estas prácticas artísticas y los planteamientos figurativos que iba incorporando el MACC para entonces, lo cual también viene a reforzar nuestra suposición de que esta institución entendía lo contemporáneo desde una mirada «modernista».



Fig. 138

Juan Félix Sánchez (San Rafael de Mucuchíes, edo. Mérida, 1900-1997), *Calvario*, El Tisure, 1976-1979. Tallas en madera, medidas variables. Fotografía documental.

AÑOS 90: DEL MACC AL MACCSI

El Museo de Arte Contemporáneo de Caracas cambió su nombre a Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber por el Decreto N° 43 emitido por el gobernador del Distrito Federal, señor Virgilio Ávila Vivas, publicado en *Gaceta Oficial* Número 34.495 del 22 de junio de 1990. Según este documento, se quiere «enaltecer y honrar» a Sofía Imber por su «esfuerzo y dedicación». De manera particular, en este decreto se plantea:

Que SOFÍA IMBER ha desarrollado una rigurosa, continua y excelsa labor en pro de la cultura artística nacional e internacional y que su dedicación y entrega a la promoción y difusión de las artes se ha visto materializada en la fundación, dirección y proyección del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. [...];

Que la labor de SOFÍA IMBER como directora del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas ha hecho posible que este posea importantes colecciones de obras de artistas representativos del arte contemporáneo universal, las cuales han otorgado internacionalmente a nuestro país respetabilidad a nivel cultural y constituyen un indiscutible aporte al enriquecimiento del patrimonio cultural de la nación. [...];

Que la función de divulgación del Museo a través de un programa exigente de exposiciones ha sido por su calidad altamente educativo para nuestra ciudadanía; ...¹²¹.

¹²¹ Gobernación del Distrito Federal, «Decreto N° 43», *Gaceta Oficial* N° 34.495, Año CXVII, Mes IX, viernes 22 de junio de 1990, Imprenta Nacional y Gaceta Oficial, Caracas.

La argumentación se sostiene en primer lugar sobre la «representatividad» de la Colección, que le ha otorgado «respectabilidad» internacional a Venezuela. En segundo lugar queda el reconocimiento del enriquecimiento patrimonial y la labor educativa del Museo. No es extraño que este reconocimiento se haya realizado en 1990, luego que en 1988 le fuera otorgado a Imber el Premio Nacional de Artes Plásticas, cuando incluso ella misma formaba parte del jurado ese año. Según el crítico de arte Juan Carlos Palenzuela, Imber en esa ocasión «se autopostuló»¹²² y logró ser galardonada.

En un libro publicado por el Maccsi posiblemente entre 1991 y 1992, se citan las palabras del gobernador en el acto de oficialización del cambio de nombre al museo, en las cuales se ratifica esta mirada de prestigio que recae sobre la trayectoria de esta institución y especialmente sobre Imber: «Sofía creó un colección de Arte que enaltece el patrimonio artístico de la Nación y dignifica internacionalmente el nombre de nuestro país en materia cultural»¹²³.

Debido a que en los años noventa muchas de las prácticas del arte moderno ya habían sido asimiladas en el imaginario colectivo internacional y local, y formaban parte de un canon cada vez más difundido por diferentes medios de difusión, resultaba prestigioso hacer énfasis constantemente en la «calidad» y «excelencia» de las obras de la colección del ahora Maccsi, lo cual evidentemente le brindó beneficios también a su directora.

¹²² Cfr. Juan Carlos Palenzuela, «El Premio Nacional», *Rasgado de boca* (página web): <http://rasgadodeboca2.blogspot.com/2007/09/el-premio-nacional.html>. Fecha de consulta: 15/3/2008.

¹²³ Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber (Maccsi), *Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber. Obras de la Colección*, Caracas, s/f (ca. 1992), p. 32.

Además de la entrevista en la *Revista M*, en 1987 también se publicó un número de *Cuadernos Lagoven* dedicado al MACC, de 112 páginas, que es un trabajo laudatorio sobre la trayectoria del Museo y en especial de su directora. Esta publicación debe haber contribuido a fortalecer la imagen de «excelencia» que Imber esperaba recayera sobre su gestión. Se reunieron allí textos de varios investigadores del campo del arte: Roberto Castro Montero, Ariel Jiménez, José María Salvador y Rita Salvestrini; además de las introducciones de personalidades del campo cultural nacional como Arturo Uslar Pietri y Alfredo Boulton. A esto se añadió una entrevista de Pedro Berrotea y varios textos que alababan la gestión de Imber por parte de personalidades del mundo político y cultural como José Ramón Medina, Gonzalo Barrios, Ramón J. Velásquez y Hans Neumann. Se incorporaron además comentarios de varios artistas y personalidades del campo del arte, como Henry Moore, Waldo Rasmussen (director del Programa Internacional del MoMA de Nueva York), Robert Rauschenberg, Fernando Botero, Arturo Schwartz (crítico de arte), Maurice Jardot (crítico de arte y director de la Galería Luisa Leiris de París) y Francisco Javier Martínez (director del Museo de Monterrey).

APERTURA AL ARTE CONTEMPORÁNEO LOCAL: LOS SALONES

En la década de los 80 se comenzaron a presentar en el MACC una serie de salones que, como se ha comentado en capítulos anteriores, han actuado como mecanismos para apoyar el arte emergente, pues la mayoría de ellos ha concebido en sus bases que los concursantes no debían exceder los 35 años de edad.

En 1979 se presentó el IV Salón Avellán, en su última edición. En 1981 se presentó el Salón Nacional de Jóvenes Artistas, organizado por Fundarte, en el cual ganó el premio Marco Antonio Etedgui, artista accional que falleció ese mismo año en un accidente en una sala de teatro. Este salón pasó a convertirse en la Bienal Nacional de Artes Visuales, que contó con dos ediciones, presentadas en 1983 y 1985, también en el MACC.

En 1988 se presentó la I Bienal Christian Dior, que representa el apoyo de la empresa privada a la difusión del arte contemporáneo realizado por los más jóvenes. Este evento continuó presentándose posteriormente y por varios años en el Centro Cultural Consolidado.

En 1992 y 1995 se presentaron las I y II edición de la Bienal Barro de América¹²⁴, patrocinada por el Conac y con la curaduría de Roberto Guevara. Este evento, de carácter internacional, intentaba ofrecer una mirada contextualizada en América Latina, a partir de la selección de trabajos inscritos dentro de la noción de arte contemporáneo. En ambas oportunidades se presentaron en el Maccsi varios de los invitados internacionales y algunos de los venezolanos.

En 1993, a partir de una alianza entre el Maccsi y la empresa Pirelli, se fundó el Salón Pirelli de Jóvenes Artistas, que fue concebido con carácter bienal. Al ir desapareciendo algunos de los salones orientados a la promoción del arte realizado por los más jóvenes, muy pronto este evento se convirtió en un mecanismo de fuerte impacto para la conformación del

¹²⁴ La primera edición asumió un homenaje a la artista cubana Ana Mendieta, quien se había convertido para esos años en un ícono del arte de acción, por el trabajo de sus huellas corporales en la tierra. Este evento fue concebido para ser presentado paralelamente en los diferentes museos caraqueños y en algunas instituciones culturales del interior.

canon del arte contemporáneo, ya que los artistas ganadores comenzaron a ser apoyados por otros organismos culturales nacionales e internacionales. Además, las obras ganadoras pasaron a formar parte de la colección del Maccsi. Entre 1993 y 2000 ingresaron a la colección institucional las obras de los artistas galardonados: Mailén García (fig. 139) y Ricardo Alcaide (1993); María Bernárdez y Esso Álvarez (1995); Luis Lartitegui, Juan Nascimento (fig. 140) y Conny Viera (1997); Carlos Julio Molina, Roberto Echeto y Juan Araujo (1999).



Fig. 139
Mailén García (Aragua de Barcelona, edo. Anzoátegui, 1964), *Cinturón de castidad*, 1993. Hierro soldado y ensamblado, 340 x 300 cm. Col. Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

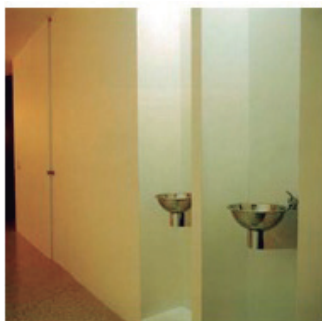


Fig. 140
Juan Nascimento (Caracas, 1969), *Sin título, s/f.* Acero inoxidable, 14,5 x 27,5 x 46 cm (cada pieza de metal)
Col. Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

En 1994 se presentó en el Maccsi el salón Gran Premio Dimple 15 Años, cuya primera edición se había presentado en 1993 en el Ateneo de Valencia, pero esta experiencia no se repitió.

LAS EXPOSICIONES EN LOS AÑOS 90

En los años 90 se incrementaron las exposiciones de artistas venezolanos y se fueron incluyendo algunos más jóvenes y menos consagrados. También se reiteraron algunos nombres para exhibir piezas más actuales o proyectos específicos. Entre 1990 y 2000 se presentaron 116 exposiciones individuales: 61 nacionales¹²⁵ y 55 internacionales.

En los años 90 nuevamente se privilegió a los artistas españoles¹²⁶ (once) frente a las representaciones de otros países europeos. Sin embargo, en general la representación internacional se mostró más diversificada. En esta década se presentaron

¹²⁵ Entre 1990 y 1999 exhibieron en el MACC los artistas venezolanos Ángel Hurtado, Marietta Berman, Carlos Medina, José Vicente Aponte, Oswaldo Vigas, Miguel von Dangel, Manuel Cabré, Carlos David, Arturo Michelena, Víctor Valera, Luisa Palacios y Oscar Molinari (1990); Antonio Lazo, Gaudí Esté, Pedro Centeno Vallenilla, Marta Cabrujas (cerámica), Pedro Morales, José Joaquín Castro (fotografía) (1991); Víctor Hugo Irazábal, Ricardo Benaím, María Luisa Tovar (cerámica), Jorge Salas, Eugenio Espinoza, Víctor Valera (1992); Asdrúbal Colmenárez, Ana María Mazzei, Francisco Bugallo, Marcos Salazar, Rafaela Baroni, Mariana Salgado Centeno (orfebrería) (1993); Lihie Talmor, Lourdes Silva (orfebrería), Gego, Armando Reverón, Cornelis Zitman, Alexander Apóstol (1994); Pablo Benavides, Colette Delozanne, Sidia Reyes, Alexis de la Sierra (orfebrería), Milton Becerra (1995); Marisol Escobar, Margot Römer, Antonio Lazo, Lihie Talmor, Régulo Pérez y Francisco Bielsa (arquitectura) (1996); Alirio Rodríguez, Pedro León Zapata, J.J. Moros y Henry Bermúdez (1997); Marisol Escobar, Onofre Frías, Teresa Casanova, Asdrúbal Colmenárez, Ernesto León, Enrique Larrañaga y Vilma Obadía (arquitectura) (1998); Celina Bentata (arquitectura) (1999); Jacobo Borges y Rafaela Baroni (2000).

¹²⁶ Los artistas españoles exhibidos en la década del 90 fueron Julio Martín-Caro (pintura) (1991); Antoni Tàpies (1993); Antoni Tàpies y Joan Miró (1994); Gerardo Rueda y Joan Miró (obra gráfica) (1996); Cristóbal Toral (1997); Gerardo Rueda (*collages*) (1998); Carmen Calvo (1999); Juan Genovés y Eduardo Úrculo (2000).

exposiciones de los ingleses Lynn Chadwick¹²⁷ (1990), David Hockney (1992), Francis Bacon y Madame Yevonde (fotografía) (1998); los franceses Marius Sznajderman (1991), Dominique Rousserie (1994), Guy Ferrer y Niki de Saint Phalle¹²⁸ (1996); los italianos Alessandro Anselmo (arquitectura) (1990), Michele Di Lalla (1995) y Carlo Levi¹²⁹ (1997); y los alemanes Joseph Beuys¹³⁰ (1992), Dietmar Jäkel¹³¹ (1997) y Lucien Freud¹³² (1998); los estadounidenses George Segal¹³³ (1991), Frank Hyder (1996) y Herbs Ritts (fotografía) (1998); la griega Sophia Vari y el japonés Masaya Nakamura (fotografía) (1991); el canadiense Pierre León Tétréault (1994); el ruso Leonid Tishkov (1994); y el galés Richard Deacon (1996).

En esta década hubo mayor interés por la difusión del arte latinoamericano, pues se presentaron exposiciones de los colombianos Eduardo Ramírez Villamizar (1993), Santiago Cárdenas (1995), Fernando Botero¹³⁴ (1996) y Débora Arango (2000); de los mexicanos Luis Barragán (arquitectura) (1995), Manuel Álvarez Bravo (fotografía) y Felipe Ehrenberg¹³⁵

¹²⁷ Este escultor inglés había exhibido anteriormente en el MBA (1962), en Arte Contacto Galería de Arte (1975 y 1977) y en la Galería Freites (1981 y 1988). En esta oportunidad se presentó una muestra antológica de 110 esculturas y dibujos, y el artista donó algunas obras a la colección del Maccsi.

¹²⁸ Esta muestra fue curada por el francés Jean-Gabriel Mitterrand.

¹²⁹ La muestra estaba conformada por obras realizadas entre 1935 y 1936.

¹³⁰ Se exhibieron 95 obras de este artista, entre dibujos, objetos y grabados.

¹³¹ Se presentó una muestra realizada conjuntamente entre el zuliano Bermúdez y el alemán Jäkel, titulada «Encuentros».

¹³² Bajo el título «Distorsiones», se exhibió la obra gráfica de Becon y Freud perteneciente a la colección del Maccsi.

¹³³ Esta muestra reunió obras de 1959 a 1989. El catálogo bilingüe contó con un texto de la crítica de arte estadounidense Phyllis Tuchman.

¹³⁴ En esta oportunidad se exhibieron obras recientes del artista y una donación que hiciera para el Museo.

¹³⁵ La muestra de este artista mexicano, asociado a las acciones corporales y al conceptualismo, se presentó en la tienda del Maccsi.

(1997), Mónica Castillo¹³⁶ (1998); de los argentinos Alejandro Corujeira (1996) y Santiago Pallini (1998); y del brasileño Roberto Magalhaes (1998).

De este conjunto de exposiciones que abordan los trabajos de más de cien artistas durante los años 90, solamente un grupo no mayor de veinte de ellos ha orientado sus propuestas hacia el sentido crítico de la noción de arte contemporáneo. Además, en sus planteamientos se pueden observar afinidades discursivas.

En general, los trabajos del alemán Joseph Beuys¹³⁷ y del mexicano Felipe Ehrenberg eran los que más se alejaban de todo tipo de fetichización de la obra de arte para otorgarle una condición política y de intervención en lo social, pues ambos ponían énfasis en las acciones corporales y en la elaboración de textos reflexivos. La francesa Niki de Saint Phalle y la mexicana Mónica Castillo introducían problemas de género, ya sea a partir de la creación de experiencias lúdicas e irónicas sobre el cuerpo femenino (Saint Phalle) o del recurso del autorretrato (Castillo). De manera similar, los trabajos de la española Carmen Calvo y del venezolano Alexander Apóstol¹³⁸ cuestionaban los modelos de sexualidad y belleza promovidos por la sociedad de consumo. Aunque un poco tardíamente, las reminiscencias neofigurativas en las obras de los venezolanos Jacobo Borges¹³⁹, Ernesto León y Régulo Pérez

¹³⁶ La muestra de Castillo contó con el apoyo de la Embajada de México en Caracas.

¹³⁷ En el capítulo «La obra de arte más allá de la contemplación. Teoría y práctica» se comentó sobre la noción ampliada del arte de Beuys.

¹³⁸ Con el nombre de «Gallinero feroz», Apóstol presentó su primera muestra individual en 1994.

¹³⁹ En 2000 Jacobo Borges presentó su trabajo más actual, una instalación titulada *El bosque*.

introducían problemas de orden social. También los recursos críticos del pop y sus variantes proponían reflexiones sobre los íconos de la sociedad de consumo, como los trabajos del estadounidense George Segal, del inglés David Hockney y de las venezolanas Marisol Escobar, Gaudí Esté y Margot Römer. Por influencia del conceptualismo, los trabajos de varios de los artistas venezolanos expuestos en la década de los 90 ofrecían diferentes reflexiones hacia el interior del sistema moderno del arte, como los de Asdrúbal Colmenárez, Eugenio Espinoza, Gego, Antonio Lazo y Lihie Talmor. También dentro de esta postura crítica se ubicaban los cuestionamientos de este-reotipos sociales relativos a la territorialidad y la naturaleza, como las propuestas de Milton Becerra¹⁴⁰, Ana María Mazzei y Miguel von Dangel¹⁴¹.

La mayor parte de las muestras de artistas europeos y norteamericanos fueron realizadas en conjunto con importantes organismos internacionales o con el apoyo de las emba-jadas respectivas¹⁴².

En resumen, durante los años 90 la política institucional del Maccsi comenzó a apoyar las propuestas inscritas en la no-ción de arte contemporáneo, pero de manera tímida en cuanto al número de planteamientos enmarcados en la noción mo-

¹⁴⁰ La muestra de Becerra, titulada «Naturaleza y espíritu», presentada en 1995, reunió una serie de instalaciones recientes realizadas con nudos y nidos, que creaban metáforas sobre la territorialidad latinoamericana desde las estrategias del arte contemporáneo.

¹⁴¹ En 1990 Von Dangel exhibió la instalación *La batalla de San Romano*, con la cual había representado a Venezuela en la Bienal de Venecia en 1993.

¹⁴² La muestra de Tàpies de 1993, que reunió unas 75 obras gráficas, fue organizada conjuntamente con el MoMA de Nueva York; la exposición itinerante de Cristóbal Toral en 1997, conformada por pinturas, acuarelas y dibujos, realizados entre 1967-1999, contó con el apoyo del gobierno español.

derna del arte. Esta situación se observa en la enumeración de las exposiciones individuales y colectivas que se mencionan a continuación.

Las exposiciones colectivas o temáticas presentadas en los años 90 fueron: «Lines of Vision: Drawing by Contemporary Women»¹⁴³ (1990), «Arquitectura del Pabellón de Sevilla '92» (1990), «Las escalas del espacio: nueve arquitectos italianos» (1991)¹⁴⁴, «Obras de La Casona – Caracas en el paisaje» (1991), «Tesoros de Colombia: Obras del Museo del Oro» (1991), «Cuentos infantiles: el arte de ilustrar» (1991), «Transparencia azul. Arte nórdico contemporáneo en América Latina»¹⁴⁵ (1992), «Cadencias: arte italiano de los años 80»¹⁴⁶ (1992), «Entre trópicos. Artistas contemporáneos de los países miembros del Grupo de Río»¹⁴⁷ (1992), «Nuestro señor Don Quijote: Luis Guevara Moreno, Régulo Pérez, Pedro León Zapata» (1992), «Escandinavia en Caracas (diseño)»

¹⁴³ Exposición itinerante curada por Judy Collischan, presentada inicialmente en Blum Helman Gallery, Hillwood Art Gallery, de Nueva York, y Hillwood Art Museum, C.W. Post, Long Island University, y que se exhibió también en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y el Museo de Arte Moderno de México.

¹⁴⁴ Esta muestra itinerante, de proyectos y maquetas, contó con el apoyo de la Embajada de Italia.

¹⁴⁵ Organizada por el gobierno de Suecia, esta exhibición itinerante contaba con obras de artistas de Dinamarca, Finlandia, Islandia, Noruega y Suecia.

¹⁴⁶ Esta muestra itinerante, que también se exhibió en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y en varias ciudades italianas, fue apoyada por la Embajada de Italia

¹⁴⁷ Esta exposición fue patrocinada por la Secretaría Pro-Tempore sede del Encuentro de Ministros de Cultura y Responsables de Políticas Culturales de América Latina y el Caribe, y reunió trabajos de 48 artistas de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica Chile, Ecuador, Jamaica, México, Perú, Uruguay y Venezuela.

(1992), «El plan Rotival» (arquitectura) (1992), «Un marco por la tierra»¹⁴⁸ (1992), «Homenaje a Mauro Tovar» (colectiva de orfebrería) (1992), «Ocho maneras de ser cuerpo en el arte contemporáneo. Memorias de la visión en el arte del pasado y en el arte contemporáneo»¹⁴⁹ (1993), «Así pintan los niños en el Japón» (1993), «Desde el volcán. Artistas canarios del siglo XX» (1993)¹⁵⁰, «Arnold Newman y sus contemporáneos» (1993), «Estampas de pintores franceses» (1993), «Exfilve. Exposición filatélica de Venezuela» (1993), «Arte contemporáneo de Costa Rica» (1993), «Artistas zulianos de la región del lago de Maracaibo» (1994), «Así pintan los niños en el Japón» (1994), «Gráficas italianas en la segunda mitad del siglo XX» (1994), «Memorias y presagios de *El Universal*» (1994), «El juguete, arte, objetos» (1994), «El *ghetto* de Varsovia» (muestra documental) (1995), «Cuerpos pintados» (1995)¹⁵¹, «Un recorrido por el arte contemporáneo venezolano, Colección Ignacio y Valentina Oberto»¹⁵² (1995),

¹⁴⁸ Esta muestra colectiva fue organizada por el artista venezolano Ricardo Benaím, quien invitó a un numeroso grupo de artistas a intervenir un formato específico para reflexionar sobre América Latina.

¹⁴⁹ Bajo la impronta del joven curador Adolfo Wilson, esta muestra colectiva de artistas venezolanos asumía el reto de abordar críticamente la práctica pictórica a partir de varios ejes reflexivos: la desacralización humorística, el concepto como sustento, la exploración en los medios y una reflexión de la pintura acerca de sí misma. Participaron: Francisco Bugallo, Jacobo Borges, Emerio Darío Lunar, Adonay Duque, Jesús Guerrero, Julio Pacheco Rivas, Jorge Stever y Glenn Sujo. Llama la atención que no se incorporaron artistas mujeres.

¹⁵⁰ Muestra itinerante que contó con el apoyo del gobierno español.

¹⁵¹ Exposición itinerante organizada y financiada por el fotógrafo chileno Roberto Edwards, que incluía fotografía y videos de la intervención pictórica de 45 pintores chilenos sobre los cuerpos de jóvenes mujeres.

¹⁵² Esta muestra reunió una selección significativa de las piezas más representativas del arte contemporáneo venezolano de orden crítico, como documentos, videos y fotografías. Esta colección privada se ha conformado

«Objetos de fe. Arte barroco brasileño» (1995), «Cinco tachi-
renses en las artes plásticas» (1995), «Seis formas de mirar»
(artistas danesas y venezolanas) (1995), «Así pintan los niños»
(1996), «Un marco por la tierra» (1996), «Imágenes de Brasil»
(1996), «Cal»¹⁵³ (1996), «Los artistas por la vida»¹⁵⁴ (1996),
«Bonsái. Visión de un arte milenario» (1996), «Así pintan los
niños. De Venezuela a Japón» (1997), «Recurrencias. Arte ar-
gentino de la generación de los 80» (1997)¹⁵⁵, «El Centro Simón
Bolívar expone su arte» (1997), «El diseño en la platería ita-
liana de hoy, 1970-1980» (1997), «El mundo de Ana Frank»
(1998)¹⁵⁶, «Los mensajeros de la paz»¹⁵⁷ (1998), «Arte español
del siglo XX en la Colección del Maccsi» (1998), «De Monet a
Soto: un hilo conductor. Inicios del arte moderno»¹⁵⁸ (1998), «El
pop o el consumo del siglo» (estudio de la Colección) (1998),
«Trazos del muralismo mexicano en Venezuela» (1998)¹⁵⁹,

por medio de un estudio riguroso y especializado de la trayectoria no oficial del arte local, tarea inexistente en los museos estudiados.

¹⁵³ Esta fue una muestra documental sobre la trayectoria de esta revista venezolana, en la cual Sofía Imber jugó un rol importante.

¹⁵⁴ Exposición-subasta organizada por la Fundación Artistas por la Vida, creada en 1992 con el objetivo de reunir fondos para apoyar a los enfermos con VIH. En esta oportunidad exhibieron los premios nacionales.

¹⁵⁵ Esta exposición, curada por la crítica de arte argentina Irma Arestizábal, y apoyada por la Embajada de Argentina en Caracas, incluía el trabajo de nueve artistas argentinos, básicamente pintores, como Juan Lecuona, Roberto Elía, Héctor Médiçi y Jorge Bedoya.

¹⁵⁶ Esta muestra documental fue organizada como proyecto itinerante por la Fundación Casa Ana Frank, en Holanda.

¹⁵⁷ Esta exposición, que celebraba la firma de los tratados de paz con Egipto y Jordania, estaba conformada por 80 artistas contemporáneos de Israel, cuyas piezas abordaban el tema de la paz.

¹⁵⁸ Este proyecto se basó en un estudio de la colección.

¹⁵⁹ Muestra colectiva de grabados y pinturas de artistas venezolanos que han manifestado influencia del muralismo mexicano. Esta exposición se orga-

«Arte contemporáneo en Venezuela» (1998), «Artistas por la vida. Retrospectiva de la moda» (1998)¹⁶⁰, «Multiple Choice. Obra impresa de jóvenes artistas británicos» (1998), «Retorno virtual al soberbio Orinoco. Fotografías de Henry González, Ramón Lepage y Luis Brito» (1998), «El calendario Pirelli 1964-1997. Fotografías» (1998), «Artistas de Tovar»¹⁶¹ (1999), «Integración solidaria de América Latina y el Caribe»¹⁶² (1999), «Ciudad ecológica, la escultura del espacio urbano»¹⁶³ (1999), «Historia foto-gráfica del Maccsi» (1999), «Gran subasta internacional»¹⁶⁴ (2000), «Homenaje a Rufino Tamayo» (2000), «Estética iberoamericana» (2000).

De las 61 exposiciones temáticas presentadas en los años 90, «Entre trópicos. Artistas contemporáneos de los países miembros del Grupo de Río» (1992), introducía por primera vez en el país instalaciones de jóvenes latinoamericanos cuyas piezas asumían posturas críticas al sistema moderno del arte, ya sea en sus materiales como en sus contenidos. La muestra histórica «Un recorrido por el arte contemporáneo venezolano, Colección Ignacio y Valentina Oberto» (1995), también resultó muy motivadora, pues presentó un conjunto de piezas del arte contemporáneo venezolano prácticamente desconocidas en el país, como los documentos de las acciones

nizó en ocasión de la visita al país de Ernesto Zedillo, Presidente mexicano.

¹⁶⁰ Exposición subasta que reunió a un grupo de reconocidos modistos venezolanos: Mayela Camacho, Carolina Herrera, Guy Melliet, Ángel Sánchez y Margarita Zinng.

¹⁶¹ Gerardo García, Martín Morales, Jesús Guerrero, José Luis Guerrero, Gilberto Pérez, Néstor Alí Quiñones, Iván Quintero y Rafael Sánchez.

¹⁶² Muestra colectiva de papagayos realizados por artistas latinoamericanos, organizada por el SELA.

¹⁶³ Colectiva de artista jóvenes patrocinada por Cementos Caribe.

¹⁶⁴ Esta muestra colectiva fue organizada con el objeto de recaudar fondos para la reconstrucción del casco histórico de La Guaira.

de Diego Barboza en los años 70 y de Theowald D'Arago en los 80, los videos de las acciones de Carlos Zepa y otros documentos similares. Por último, la exposición «Arte contemporáneo en Venezuela» (1998) fue la primera revisión de las obras de la colección que asumió el término «arte contemporáneo» para reunir a los artistas venezolanos, más allá de las tradicionales agrupaciones por técnicas o tendencias formales. Llama la atención que solamente esta última propuesta provino del propio cuerpo de investigación del Maccsi, pues las dos anteriores fueron iniciativas externas.

EL COLECCIONISMO EN LOS AÑOS 90

Si en los años 80 el interés del MAC se concentró en acrecentar la colección de arte moderno, en los años 90 se dio una mayor apertura, por lo menos más sistemática, a la idea de arte contemporáneo.

Según se había comentado, en 1993 se creó el Salón Pirelli de Jóvenes Artistas, como mecanismo para estimular la producción y difusión de las generaciones más jóvenes. Los primeros premios quedaban en la colección institucional y, por ello, también el Salón ofrecía la oportunidad de ir ampliando la sección contemporánea relativa a Venezuela, por medio de la decisión de un jurado que no necesariamente tenía que representar los criterios del Museo. Desde sus inicios, este Salón estuvo vinculado a los llamados «nuevos medios», como instalaciones, videoarte y trabajos multimedia en general.

Paralelamente se incorporaban obras de los artistas que formaban parte de las exposiciones temporales. Esta práctica es común en muchas instituciones del mundo, y en Venezuela también fue asumida por los museos, sobre todo como

mecanismo para enfrentar las deficiencias presupuestarias para la adquisición de obras. Es decir, la programación puede estar estrechamente ligada a los intereses relativos al coleccionismo institucional.

Además de los galardonados por el Salón Pirelli de Jóvenes Artistas, los artistas venezolanos asociados a la noción de arte contemporáneo que ingresaron a la colección del Maccsi en los años 90 fueron: Alexander Apóstol (fig. 141), Emilia Azcárate, Adriana Barrios, Sammy Cucher, Eugenio Espinoza, Gloria Fiallo, Nelson Garrido, Alí González, Oscar Molinari, Pedro Morales, Nela Ochoa, Rolando Peña, Carlos Quintana, Lihie Talmor y Meyer Vaisman.

También en esta década se incorporaron a la colección del Maccsi algunas piezas de artistas internacionales asociadas a la idea de arte contemporáneo, como las de los argentinos Fernando Cánovas, Guillermo Conte y Matilde Marín; del brasileño José Damasceno; del búlgaro Christo (Javacheff Christo), de los chilenos Jorge Tacla y Francisco Javier Valdés (fig. 142); del costarricense Leonel González; del ecuatoriano Marcelo Aguirre; de los españoles Ignacio Aballí, Lluís Barba, Carmen Calvo¹⁶⁵ (fig. 143), Santiago Idáñez, Ana Peters, Jaume Plensa; de los estadounidenses Robert Longo y Bruce Nauman (fig. 144); de los franceses Guy Ferrer y Dominique Rousserie; del portugués Pedro Cabrita Reis; y del uruguayo Ignacio Iturria. Como piezas históricas en este grupo se deben mencionar los trabajos de Christo (fig. 145), que resumen como documento algunas de sus experiencias de intervención de espacios públicos, realizadas desde los años 70, como el proyecto *The Pont Alexandre*, de 1977.

¹⁶⁵ De esta artista se incorporaron siete pinturas fechadas entre 1995 y 1999.



Fig. 141
Alexander Apóstol (Barquisimeto, 1969),
Sastre, 1993. Blanco y negro virado
al selenio sobre cartón, 2 de: 140,7
x 93,7 cm c/u; y 2 de: 45,1 x 93,3 cm c/u
Col. Fundación Museos Nacionales-MAC,
Caracas.

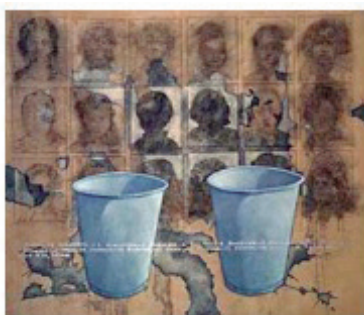


Fig. 142
Francisco Javier Valdés (Santiago de
Chile, 1968), *Tipos de mujeres*, 1992.
Técnica mixta sobre tela, 211 x 252 cm.
Col. Fundación Museos Nacionales-
MAC, Caracas.



Fig. 143
Carmen Calvo (Valencia, España,
1950), *No es nada pero había que
pensarlo*, 1997. Ensamblaje de caucho
y objetos sobre madera, 200 x 140,3 cm.
Col. Fundación Museos Nacionales-
MAC, Caracas.



Fig. 144
Bruce Nauman (Fort Wayne, Indiana,
1941), *Violins/ Violence*, 1983.
Aguafuerte con buril sobre papel,
71 x 99,2 cm. Col. Fundación Museos
Nacionales-MAC, Caracas

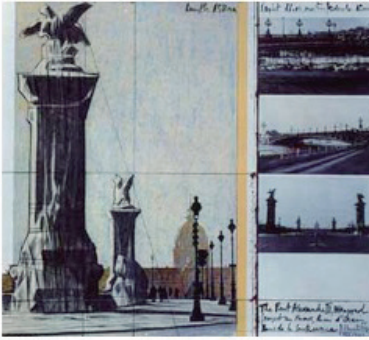


Fig. 145
Christo Javacheff (Gabrovo, 1935), *The Pont Alexandre III, wrapped* (*El Puente Alexandre III, envuelto*), sin fecha.
Collage, papel, fotografía, tinta y cintas adhesivas, 70 x 76 cm
Col. Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Todos ellos se inscriben dentro de la noción de arte contemporáneo, con influencias del conceptualismo.

Pero mayormente, el coleccionismo en los años 90 estuvo orientado a apoyar la pintura realizada por algunos jóvenes venezolanos, tanto de rasgos figurativos como abstractos, pero inscrita en la gestualidad heredada de los años 80, como las propuestas pictóricas de Enrico Armas, Eduardo Azuaje, Samuel Baroni, Carlos David, Adonay Duque, Luis Lizardo, Francisco Bugallo, Onofre Frías, César Gerardo García, Luisa Cristina Galavis, María Cristina González Arias, Jesús Guerrero, Luis Alberto Hernández, Víctor Hugo Irazábal, William Lira, Cipriano Martínez, Jesús Mendoza, Jesús Morales, Lenín Ovalles, Félix Perdomo, Manuel Pérez, Luis Poleo, Carlos Quintana, Luis Roca Brito, Iván Rojas, Octavio Russo, Rafael Sánchez, Pedro Sandoval, Hanry Schuster, Uvi, Patricia van Dalen, Federico Vegas, Fernando Wamprecht y Ernesto Zález. Se incorporaron también algunas propuestas latinoamericanas, como las del argentino Alejandro Corujeira y la del puertorriqueño Arnaldo Roche-Rabell.

En general, muchos de estos trabajos se enmarcan en

la expansión del impulso pictórico de los 80, que tiene gran fuerza en el mercado en esa época.

En los años 90 se continuó incorporando a la colección algunas pinturas asociadas a la figuración, de reminiscencias fantásticas o alegóricas, tardías en la trayectoria de algunos artistas, como las piezas del alemán Horst Wisotzki, del argentino Jorge Seguí, de la austriaco-venezolana Susy Igllicki, del cubano Alberto Donat, de los españoles Cristóbal Toral¹⁶⁶ y Eduardo Úrculo; del inglés Stig Evans, del peruano Pedro Fuertes; de los venezolanos Diego Barboza, Ender Cepeda¹⁶⁷, Saúl Huerta, Régulo Pérez y Alirio Rodríguez.

También en los 90 ingresaron a la colección algunas piezas tardías en la trayectoria de algunos artistas venezolanos, como una serigrafía de Carlos Contraestre, bastante complaciente en su resolución colorística, que no se relaciona con los trabajos de este artista durante su actuación en el grupo El Techo de la Ballena en los años 60; así como un *collage* de Miguel von Dangel, de 1997, que no representa el dinamismo de este tipo de trabajos realizados desde los años 80.

En los años 90 también se reforzaron algunos núcleos del coleccionismo, como el cubismo. Se incorporó un grupo de esculturas del escultor franco-lituano Lipchitz, activo en los años 20 del siglo XX. Las piezas más tempranas, de 1919 y 1921, representan su momento más vanguardista asociado al cubismo. Luego continúan otras piezas de 1922, 1929, 1933, 1936, 1947, 1948, 1953, 1960, 1964, 1971 (el artista falleció en 1973). Es una representación sistemática que permite ob-

¹⁶⁶ La obra ingresada debe haber formado parte de su exposición en el Maccsi en 1997.

¹⁶⁷ Cepeda formaba parte del movimiento figurativo zuliano conformado por Carmelo Niño, Ender Cepeda, Ángel Peña y Henry Bermúdez, activo desde fines de los años 70.

servar las diferentes etapas de su trayectoria en piezas de más o menos similar formato (pequeños positivos en yeso que emplean los escultores como modelos en pequeña escala para hacer posteriormente sus moldes). La única pieza en bronce, en gran formato, es de 1964.

En 1994 ingresó a la colección una pieza clásica dentro de la historia de la modernidad, *El profeta*, del escultor español Pablo Gargallo, representante de la escultura cubista. Esta obra se considera la culminación de su período investigativo en esta tendencia (la pieza, en bronce, es la número dos de tres). En 1992 también ingresó una pieza tridimensional de Alexander Calder de los años 60, propia de sus trabajos móviles de pequeñas piezas en hierro policromado.

En los años 90 se mantuvo la incorporación de piezas modernistas tardías —figurativas o abstractas— de artistas activos desde los años 50 y 60, como el alemán Markus Lüpertz (dos bronce de fines de los 80), los colombianos Eduardo Ramírez Villamizar y Carlos Rojas (esculturas y pintura de los años 90, respectivamente); el cubano Agustín Cárdenas (una escultura de 1989); la danesa Marette Zacho (una pintura de mediados de los 90); los españoles Alfonso Albacete (una estampa de los años 90), Rafael Canogar (dos estampas de los años 90), Juan Bordes (un bronce de fines de los años 80), Eduardo Chillida (dos esculturas y doce estampas de los años 90) y Gerardo Rueda (dos estampas de los años 90); el francés Robert Couturier (dos esculturas figurativas de los 90); los ingleses Anthony Caro (dos esculturas de los años 80) y David Nash (tres piezas en madera de los años 90); el italiano residente en Venezuela, Vladimir Politano (varias pinturas de los años 90); la polaca Magdalena Abakanowicz (un conjunto escultórico de fines de los 80); los venezolanos Harry Abend (dos tallas en madera de 1988 y 1995), María Cristina Arria

(una escultura en hierro de 1995); Marietta Berman (cinco pinturas de los años 80), Yuye de Lima (una escultura en hierro de 1989) y Armando Pérez¹⁶⁸.

ANOMALÍAS DEL COLECCIONISMO

Llama la atención que en la colección del MAC se perciben lo que pudiera definirse como «anomalías», que son núcleos de obras excesivamente numerosos en relación con el número total de piezas que conforman una colección, pues se concentran en pocas figuras autorales que están representadas por diez o más obras.

Uno de estos grupos lo conforma el artista vienés Eugène Biel-Bienne, que cuenta actualmente con una representación de 263 obras (18 pinturas, 215 dibujos, 28 estampas o facsímiles, una escultura y una paleta de pintor). A fines de los años 70 ingresó el número más importante de este núcleo, unas 261 piezas¹⁶⁹. Esta cifra equivale a un aproximado de 6,2% del total de obras de la colección del MAC, si se toma en cuenta que en el inventario de 2002 se tenían registradas 4.272 obras¹⁷⁰.

En el *Catálogo digital de bienes culturales*, editado por

¹⁶⁸ Se incorporó una pintura tardía, figurativa, de este artista representante del cinetismo en los años 70.

¹⁶⁹ Dieciséis pinturas ingresaron en 1979, 194 dibujos entre 1977 y 1979. Las otras 53 obras (pinturas, dibujos y facsímiles) ingresaron en los años 80.

¹⁷⁰ Se ha usado el inventario de 2002, ya que luego de esa fecha no se ha logrado obtener otro más actualizado. Además, se debe aclarar que en este documento no se reflejan los estatutos de ingreso de las obras, pues este dato nunca fue concebido como un elemento descriptivo dentro de la identificación de registro, como sí ocurre en otras instituciones museísticas, como el MBA.

la Fundación Museos Nacionales entre 2005 y 2006, se señala que en los años 70 este artista donó un importante número de obras sobre papel, lo cual apunta a los dibujos ingresados en esa época. Sin embargo, a pesar de este «beneficio» otorgado por Biel-Bienne al MACC, desde la perspectiva del coleccionismo, orientada a conformar series coherentes, esta situación representa una «anomalía». No debería privilegiarse la adquisición de un conjunto de obras tan significativo, numéricamente, sin una previa argumentación de orden artístico que se oriente a fortalecer las premisas de producción de sentido sobre la idea de arte contemporáneo que debería favorecer esta institución museística. Las pinturas adquiridas de Biel-Bienne, fechadas entre fines de los años 40 y los años 60, oscilan entre la síntesis figurativa y la gestualidad característica del expresionismo, sin propiciar reflexiones particulares hacia el interior del sistema representacional del arte moderno. Varias piezas interpretan desnudos o naturalezas muertas, con intenso colorido, realizadas en un estilo que deriva de una asimilación tardía de varias tendencias pictóricas que resultaron innovadoras a principios del siglo XX.

Por sus temas y estilo, este enorme número de piezas de Biel-Bienne no contribuye a problematizar las prácticas del arte contemporáneo; por el contrario, lo «legítima» como figura capaz de lograr esta atención institucional. Como un ejemplo de la expansión de estas propuestas, este artista podría haber estado representado por un núcleo pequeño de piezas.

Otro de estos núcleos «anómalos» corresponde al artista francés Marius Sznajderman¹⁷¹, quien cuenta con una represen-

¹⁷¹ Este artista, aunque vivió en Venezuela un breve periodo de siete años (entre 1942 y 1949), se acreditó de ciertos privilegios que no han gozado otros artistas extranjeros, como la representación en varias instituciones museísticas y culturales, además del MAC: Museo de Bellas Artes,

tación en la colección del MAC de 191 piezas (10 pinturas, 124 dibujos, 54 estampas y 3 matrices de grabado), que ingresaron entre 1988 y 1991. Esta cifra equivale a un aproximado de 4,4% del total de obras de la colección institucional.

Las diez pinturas de Sznajderman representan la fase de fines de los años 40 hasta los 70; en cambio, los dibujos corresponden a la década de los 80. Al observar todas estas obras se descubre que el estilo de este pintor y dibujante no varió significativamente a lo largo de los años, motivo por el cual no se justifica este volumen patrimonial, por una posible necesidad de abordar diferentes momentos estilísticos. Debido a que hasta la fecha no se ha logrado identificar el modo de adquisición de estas piezas (por compra, donación o comodato), se puede pensar que fueron donadas por el propio artista o algún familiar. Esta condición podría justificar relativamente el ingreso de este núcleo, en la medida en que administrativamente no se habría incurrido en una inversión desmesurada en lo económico (por compra). Sin embargo, desde la perspectiva del coleccionismo, según se comentó con relación a Biel-Bienne, también se creó una anomalía, pues su trabajo no resulta innovador. Marius Sznajderman es considerado un artista «impresionista figurativo», de rasgos «expresionistas»¹⁷², que más bien se inscribe, de manera bastante convencional, en la asimilación de las tendencias de fines del siglo XIX. Su trayectoria artística, en términos de producción de sentido, no aporta considerablemente a la comprensión de los fenómenos asociados a la noción de arte contemporáneo.

Los núcleos de Biel-Bienne y Sznajderman representan

Galería de Arte Nacional, Museo Arturo Michelena y Fundación Celarg.

¹⁷² Cfr. Fundación Museo Nacionales, *Catálogo digital de bienes culturales* (CD-rom), 2005-2006.

una anomalía porque constituyen numéricamente alrededor de 10,6 % del total de la colección.

Además de estos dos casos comentados, también hay otros núcleos a considerar dentro de esta situación: 194 obras de la venezolana Luisa Palacios¹⁷³, 164 obras del venezolano Pedro León Zapata¹⁷⁴, 95 obras del inglés Henry Moore¹⁷⁵, 73 obras del español Antoni Tàpies¹⁷⁶, 62 grabados del alemán Lucian Freud¹⁷⁷, 36 obras del venezolano Antonio Lazo¹⁷⁸, 35 obras del venezolano Henry Bermúdez¹⁷⁹, 37 obras del venezolano Jesús Soto¹⁸⁰, 34 tallas de la «artista popular»

¹⁷³ De Palacios figuran una pintura y 193 obras sobre papel, ingresadas entre 1980 y 1990.

¹⁷⁴ Según el inventario de 2002, se encontraban en la colección 385 obras de su autoría. Probablemente muchas de ellas estaban en calidad de comodato, y por ello en 2005 solamente aparecen 164 obras pertenecientes al MAC. Cfr. Fundación Museo Nacionales, *Catálogo digital de bienes culturales* (CD-rom).

¹⁷⁵ De Moore se cuenta con 92 obras sobre papel (entre estampas y facsímiles ingresados entre 1990 y 1998), un relieve (ingresado en 1999), un libro (ingresado en 1998) y una escultura que es un comodato de PDVSA.

¹⁷⁶ Las 69 estampas de Tàpies no tienen fecha e ingresaron a la colección entre 1988 y 1994; una de sus pinturas fue incorporada en 1986 y está fechada en 1984.

¹⁷⁷ Estas piezas de Freud, que representan su trayectoria desde 1949 a 2000, ingresaron entre 1993 y 2000.

¹⁷⁸ En el inventario de 2002 aparecen: 91 obras de Víctor Valera y 71 de Antonio Lazo, lo cual lleva a pensar que un gran número estaba en comodato y que luego fue retirado, ya que no aparecen en el *Catálogo digital de bienes culturales* mencionado. Actualmente, de Lazo se tienen 20 pinturas y 17 dibujos, fechados a fines de los años 80 y principios de los 90, cuyos ingresos oscilan entre 1988 y 1998.

¹⁷⁹ De Bermúdez se tienen dos pinturas y 33 dibujos, ingresados entre 1993 y 2000.

¹⁸⁰ Soto está representado por 8 piezas bidimensionales, fechadas entre 1960 y 1973; 8 estructuras tridimensionales fechadas entre 1962 a 1975 (entre las cuales hay cuatro murales); y 18 estampas, la mayoría sin fecha

venezolana Rafaela Baroni¹⁸¹, 33 dibujos del escultor suizo Alberto Giacometti¹⁸², 33 grabados del alemán Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze)¹⁸³, 29 obras del español Joan Miró¹⁸⁴, 26 obras del franco-lituano Jacques Lipchitz¹⁸⁵, 25 obras del venezolano Alejandro Otero¹⁸⁶, 25 pinturas del «artista popular» venezolano José Vicente Aponte¹⁸⁷, 24 obras del venezolano Diego Barboza¹⁸⁸, 23 grabados del alemán Horst Janssen¹⁸⁹, 21 grabados del colombiano Antonio Samudio¹⁹⁰, 20 piezas del colombiano Fernando Botero (ya mencionadas), 19 obras del estadounidense Larry Rivers¹⁹¹, 19 obras del ve-

e ingresadas en 1984. La obra más temprana es una serigrafía de 1954. Es decir, la representación de este artista está mayormente enfocada en la producción de los años 70.

¹⁸¹ Estas piezas de Rafaela Baroni ingresaron entre 1999 y 2000.

¹⁸² Los dibujos de Giacometti están fechados entre 1946 y 1958 e ingresaron en 1984.

¹⁸³ Los grabados de Wols son de 1962 e ingresaron en 2000.

¹⁸⁴ Miró está representado con una pintura de 1966 ingresada en 1981, dos esculturas realizadas entre 1962 y 1982 e ingresadas en 1985 y 1992 respectivamente, 25 estampas de diferentes fechas y posiblemente ingresadas en 1985, y un dibujo sin fecha ingresado en 1990.

¹⁸⁵ Las 11 esculturas de Lipchitz ingresaron en 1997 y están fechadas entre 1919 a 1971, y las 15 estampas, sin fecha, ingresaron en 1998. Este es uno de los pocos grupos coherentes dentro de la colección.

¹⁸⁶ De Otero se tienen una pintura de 1973 ingresada en 1981, dos esculturas: una de 1968 ingresada en 1973 y otra de 1985, incorporada ese mismo año; 8 estampas fechadas desde 1964 a 1988 e ingresadas entre 1986 y 1990; y 14 fotografías, sin fecha, incorporadas en 1990. Es decir, las obras más tempranas son tres grabados de los años 60.

¹⁸⁷ Las obras de Aponte ingresaron entre 1986 y 1990.

¹⁸⁸ De Barboza se tienen: un *collage* sin fecha ingresado en 2000, una pintura de 1993 ingresada en 1994, 12 dibujos de 1994 incorporados ese mismo año, y 10 estampas de 1998 ingresadas en 2000.

¹⁸⁹ Todos los grabados de Horst son de 1973 e ingresaron en 2000.

¹⁹⁰ Las piezas de Samudio son todas de 1986 y fueron incorporadas en 1994.

¹⁹¹ La representación de Rivers es una de las más variadas: 5 pinturas de los

nezolano Luis Chacón¹⁹², 18 obras del venezolano Ender Cepeda¹⁹³, 18 obras del venezolano Carmelo Niño¹⁹⁴, 17 grabados del mexicano Ángel Bracho¹⁹⁵, 16 obras del alemán Joseph Albers¹⁹⁶, 16 obras del venezolano Samuel Baroni¹⁹⁷, 16 de la venezolana Ana María Mazzei¹⁹⁸, 15 del venezolano Carlos Cruz-Diez¹⁹⁹, 15 del inglés Francis Bacon²⁰⁰, 15 obras del venezolano Víctor Valera, 15 ensamblajes del italiano Michele

años 60, 70 y 90; 5 estampas de 1961 a 1982; 6 dibujos de 1968 a 1996; 2 esculturas de 1962 y 1994; y un *collage* de 1965. Los ingresos fueron sucediéndose sistemáticamente desde 1974 hasta 1998.

¹⁹² Chacón está representado con 11 estampas de diferentes técnicas y fechas, y 8 esculturas de 1979, 1981 y 1994. Los ingresos se sucedieron entre 1982 y 2000. Ambos grupos representan estilos diferentes: las estampas están enmarcadas en el estilo de la gráfica mexicanista y las esculturas representan su etapa geométrica de los satélites.

¹⁹³ De Cepeda se cuenta con 15 dibujos fechados entre 1987 y 1996, que ingresaron entre 1992 y 1997; dos estampas de 1986 incorporadas en 1988, y una pintura de 1993 ingresada ese mismo año.

¹⁹⁴ La pintura de Niño es de 1975 e ingresó ese mismo año; las estampas son de 1986 y fueron incorporadas en 1987, y los 15 dibujos son de 1993 e ingresaron ese mismo año.

¹⁹⁵ Estas estampas de Bracho, sin fecha, ingresaron todas en 1985, junto a otro grupo menos numeroso de los mexicanos Alberto Beltrán y Leopoldo Méndez. Todos ellos son representantes de la gráfica mexicanista de fuerte ascendencia política.

¹⁹⁶ De Albers se tienen 3 pinturas fechadas en 1951, 1955 y 1963 e ingresadas en 1980, y 13 estampas sin fecha, incorporadas en 1994.

¹⁹⁷ De Samuel Baroni se tienen 15 dibujos y una escultura, ingresados en el primer lustro de los 90.

¹⁹⁸ De Mazzei se cuenta con 3 pinturas de 1977, 1980 y 1983, ingresadas en 1981, 1982 y 1985; un dibujo sin fecha incorporado en 1985; y 12 estampas sin fecha ingresadas en 1987.

¹⁹⁹ Cruz-Diez está representado con 7 obras bidimensionales, fechadas entre 1973 y 1981 e incorporadas entre 1974 y 1984; una instalación sin fecha ingresada en 1981; y 7 estampas de los años 80 ingresadas entre 1987 y 1991. En resumen, las obras más tempranas son de 1973 y 1974.

Di Lalla²⁰¹, 13 obras del venezolano Manuel Espinoza²⁰², 12 serigrafías de Piet Mondrian²⁰³, y 12 pinturas del «artista popular» venezolano Vicente Hernández Estévez²⁰⁴. Todos estos núcleos constituyen un total de 1.659 piezas, concentradas en 36 figuras autorales.

Esta anomalía también se observa en la sección de fotografía, conformada por 531 piezas correspondientes a 97 autores, siete de los cuales concentran un número de 361 obras. Este núcleo representa aproximadamente 72 % del total de esta colección. En el caso de esta modalidad, resulta razonable que institucionalmente se coleccionen un grupo de fotografías de cada autor para poder así ofrecer un breve panorama de sus intereses, que generalmente tienen un margen de variantes, mayor que el estilo pictórico o escultórico. Sin embargo, el núcleo privilegiado solamente cuenta con cinco fotógrafos conocidos: los venezolanos Ricardo Armas, Alfredo Boulton, Gorka Dorronsoro, José Sigala y el húngaro Gabriel Gzásó. Los demás, Mila Mareckova y Víctor Ochoa, parecen haber asumido la fotografía circunstancialmente. Por ejemplo, Ochoa, español, es más conocido como escultor y arquitecto.

En el caso de la fotografía, los núcleos numerosos no

²⁰⁰ La pintura de Bacon es de 1976 e ingresó en 1979; las 14 estampas son de los años 70, 80 y 90 e ingresaron entre 1986 y 1993.

²⁰¹ Todas las piezas de Di Lalla ingresaron en 1994 y están fechadas entre 1990 y 1993. Es probable que haya sido seleccionada una parte importante de alguna exposición individual.

²⁰² Espinoza está representado con 6 pinturas: una de 1975, 4 de los años 80 y una de 1997, ingresadas entre 1978 y 1999; así como 4 dibujos de diferentes fechas incorporados entre 1985 y 1990, y 3 estampas de 1976 y 1986, con diferentes fechas de ingreso.

²⁰³ Estas piezas de Mondrian no están fechadas y todas ingresaron en 1995.

²⁰⁴ Todas las obras son de 1993 e ingresaron en 1997.

responden a estudios sistemáticos del campo discursivo que representan. Por ello es posible encontrar que algunos importantes fotógrafos están representados con pocas piezas, como el estadounidense Man Ray (una), el francés Henri Cartier-Bresson (tres), el venezolano Roberto Fontana (dos). Podríamos extendernos ofreciendo todo un estudio de los artistas asociados a la noción de arte contemporáneo que han usado la fotografía, y que no están representados²⁰⁵. Pero un análisis de esta índole excede el objetivo de este trabajo y en este apartado es de interés plantear las estrategias de coleccionismo, que no responden a la creación de series coherentes y tampoco a la representatividad de los autores.

Los 36 artistas comentados, representados con 1.656 obras, más los siete fotógrafos cuyos trabajos suman otras 361 piezas, dan un total de 2.020 obras, que constituyen casi 47 % del total de la colección. En resumen, casi la mitad de la colección se encuentra concentrada en 43 figuras autorales. De acuerdo con las premisas de Imber, habría que preguntarse cuántos de estos artistas son representativos en términos de «excelencia», según ella planteaba en 1987 para la *Revista M*.

Aunque en estos núcleos hay varios artistas canónicos del arte moderno temprano y tardío, así como algunos contemporáneos, resultan excesivas sus representaciones si se compara con otros autores considerados significativos en el desenvolvimiento de la noción de arte contemporáneo, como Andy Warhol, Bruce Nauman, Christo, Michelangelo Pisto-

²⁰⁵ Como el inglés David Hockney, el holandés Jan Dibbets, el francés Christian Boltansky y la estadounidense Cindy Sherman. Todos ellos han recurrido a la fotografía para plantear problemas sobre el campo del arte en general, brindándole a este medio de registro un soporte más conceptual, dentro de la noción de arte contemporáneo.

letto, Richard Serra, quienes cuentan solamente con una o dos piezas en la colección del MAC.

Al parecer, estas «anomalías» responden al criterio de «oportunidad estadística», pues con las donaciones²⁰⁶ (si este fuese el caso en todos los ejemplos comentados) se abría la posibilidad de acrecentar numéricamente la colección en corto plazo, sin erogaciones. En algunos casos, la importancia del artista se podría justificar por su origen europeo y su estilo asociado a las propuestas de las primeras vanguardias. Lo que llama la atención es que en las diferentes publicaciones del MACC en estos años —70 y 80— apenas se menciona a estos artistas y no se señala el número de piezas ingresadas ni su condición en detalle (donación o compra). Todavía en la actualidad, para cualquier investigador resulta prácticamente imposible verificar el estado de ingreso de muchas obras. Según se señaló, es difícil definir si estas son realmente patrimonio del Estado (es decir, que pertenecen a la colección del MAC) o simplemente están custodiadas en calidad de comodato. Hay que buscar en las carpetas específicas de cada obra, ya que estos datos no han sido registrados en informes ni en documentos públicos. Es decir, el estudio del coleccionismo en el MAC es un trabajo por realizar. Lo usual en la práctica museológica es que el registro de las obras de la colección

²⁰⁶ Según José María Salvador, por las relaciones amistosas de Imber con «prestigiosos maestros del arte internacional» se lograron no pocas donaciones, a lo cual se sumaba que muchos de los exponentes en el Museo «aceptaron donar algunas de las obras expuestas, en un gesto dadivoso que venía a significar, en última instancia, la voluntad de materializar el reconocimiento de la valía que mutuamente profesaban el Museo y el artista en cuestión» (José María Salvador, «La Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas: Un patrimonio cultural de Venezuela», *Museo de Arte Contemporáneo de Caracas*, Lagoven, Caracas, 1987, p. 55).

se organice según parámetros de propiedad diferenciados (comodato o adquisición por compra y/o donación), para así determinar la condición patrimonial de cada pieza.

REFLEXIONES SOBRE EL PERFIL

En 1998, en el libro *Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber. Edición conmemorativa 25 años de actividades*, Sofía Imber resume los lineamientos definidos a lo largo de 25 años sobre el coleccionismo institucional y justifica la reorientación que experimentó el perfil institucional para abordar el arte moderno:

Desde el punto de vista de la catalogación artística, en un principio consideré implantar la decisión según la cual nuestra Colección cubriese exclusivamente el arte después de la Segunda Guerra Mundial, tomando como fecha de partida el año 1945, pero con el tiempo ese aspecto debió ser superado, considerando las condiciones específicas de nuestro país y las oportunidades que representaría incluir *joyas maestras del arte de este siglo*, las cuales, hasta ahora, cubren un período que comienza con el final del siglo XIX y las primeras obras impresionistas, y culmina con las más recientes manifestaciones de las artes plásticas. Evidentemente, al presentarse la ocasión, resultaba imposible excluir obras de Kandinsky, Nolde, Ernst, Matisse, Chagall, Monet, Rodin o, mucho menos, Picasso, solo porque estas fuesen anteriores a un período etiquetado por pautas que predeterminaron que lo «contemporáneo» se inicia después de 1945. [...] Si atendemos al hecho de que los únicos criterios para el ingreso de obras de arte son la calidad y la excelencia, eso

quiere decir que nuestra Colección no tiene pretensiones de ser una Colección Histórica²⁰⁷.

Llama la atención que en esta declaración de Imber, de los años 90, se percibe la diferencia histórica entre las nociones de arte moderno y arte contemporáneo. Es decir, que el desplazamiento del interés hacia lo moderno no fue una decisión azarosa. Más adelante, Imber aclara que ella evitó dejarse «tentar por las presiones de la moda o del mercado»²⁰⁸, para atender la responsabilidad patrimonial, orientada a «despertar un interés inteligente por las cosas del espíritu»²⁰⁹. Se impuso entonces el criterio de «calidad» que aseguraba el arte moderno ya canonizado (incluidas las producciones realizadas después de 1945, dentro de las premisas modernas). Por ello, cuando Imber define lo que entiende por contemporáneo, anula toda posibilidad de su comprensión como noción crítica de la modernidad:

Lo «contemporáneo» no ha sido interpretado como una elección arbitraria o fanática de las «vanguardias» tendenciosas de las ofertas, sino como un compromiso con la creación, representada por aquellos artistas cuya producción ha sido altamente significativa en la conformación de la sensibilidad contemporánea²¹⁰.

Imber elabora su propia noción de arte contemporáneo

²⁰⁷ Sofía Imber, «Presentación», *Museo de Arte Contemporáneo...*, ob. cit., p. 13 [Cursivas mías, C.H.].

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 14.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 15.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 14.

como producción estimulante de la «sensibilidad contemporánea», lo cual resulta más atribuible a la noción de arte moderno que se sostuvo sobre una posible evolución de las formas, de acuerdo con la idea de progreso, según se ha comentado. La noción de arte contemporáneo no aspira a «conformar» sino, por el contrario, se orienta a cuestionar el sistema moderno del arte y la sociedad que lo sostiene. En las palabras de Imber es posible observar una incompreensión de la idea de arte contemporáneo y, por lo tanto, un desconocimiento de los procesos de canonización a que se exponen las prácticas dentro del campo del arte, relacionadas también con el mercado y la moda, a los que tanto temía. En resumen, según sus palabras, la discursividad de las prácticas artísticas es interpretada a partir de una visión modernista, es decir, tautológica, del artista y del acto creativo, y por ello escamotea todo tipo de reconocimiento de los procesos artísticos como fenómenos sociales. Como ya se ha dicho, la importancia de la visión de Imber radica en que su criterio personal ha resultado determinante en la orientación y práctica del MAC.

En el mencionado texto, Imber también alude a la oportunidad de coleccionar «joyas maestras del arte de este siglo» como argumento para ampliar históricamente el margen de la representación artística, lo cual no parece tomar en cuenta la labor ya realizada hasta entonces por el MBA.

Según se vio anteriormente, durante la gestión de Miguel Arroyo al frente del MBA se le otorgó especial énfasis a la representación del arte moderno europeo y estadounidense. Son pocas las autorías o «figuras representativas» que el MAC suma como patrimonio público. Por otra parte, si el MBA y el MAC son entes estatales²¹¹, no deberían haberse duplicado esfuerzos en invertir fondos públicos en la adquisición de piezas de arte de individuos que ya estaban representados en otras ins-

tituciones, sin una justificación bien razonada. Esta singular autonomía en la definición de políticas de adquisición de patrimonio del Estado apunta a que no existía un diseño de políticas culturales que vinculara a los diferentes museos en propósitos específicos de acuerdo con sus respectivos perfiles. Esta suerte de independencia llevó incluso a la reiteración de proyectos, como sucedió en el año 1992, cuando el MBA estaba organizando, con el apoyo del British Council, una exposición de la serie *La guitarra azul*, del artista inglés David Hockney. Paralelamente, ese mismo año las autoridades del Maccsi compraron la serie completa y la exhibieron meses antes. Esta situación resultó bastante paradójica para el público, pues en un mismo año dos instituciones museísticas caraqueñas exhibieron las mismas imágenes, con solo meses de diferencia (aunque no las mismas piezas en términos físicos, puesto que son grabados en color sobre papel, con diferentes numeraciones)²¹².

En general, los criterios en el MAC para establecer la programación expositiva y el coleccionismo estuvieron determinados por la idea de «prestigio» tan cara al sistema moderno del arte, más que por premisas específicamente artísticas.

Aunque se cuenta con algunas propuestas inscritas en

²¹¹ El MACC fue creado como fundación en 1973, bajo la tutela del Centro Simón Bolívar. Como Fundación de Estado, en 1985 comenzó a regirse por las Normas sobre las Fundaciones, Asociaciones y Sociedades Civiles del Estado y el Control de los Aportes Públicos a las instituciones privadas similares. A lo largo de su historia esta institución ha dependido presupuestariamente de los aportes del Estado, específicamente a través del Conac.

²¹² El cuerpo curatorial del MBA había programado con más de un año de anticipación esta exposición, y por ello se decidió exhibirla igualmente, luego de ser presentada en el Maccsi, pues se contaba con una investigación previa a ser publicada en un catálogo, ya en imprenta, lo cual representaba un aporte interpretativo para el público. En cambio, en el Maccsi la muestra se presentó sin ningún apoyo investigativo.

la noción de arte contemporáneo, internacionales y locales, son mayores las ausencias. Por ejemplo, de Beuys no se tienen obras en la colección, aunque se presentó una exposición de sus trabajos en 1992. De las artistas asociadas a la problemática de género desde los años 70 se tiene solamente la representación de Niki de Saint Phalle, quedando así fuera un contingente enorme tanto en lo internacional²¹³ como en lo nacional. Del amplio contingente local están representadas Mailén García, Nela Ochoa, Sara Maneiro y Sandra Vivas.

De los artistas latinoamericanos asociados a la noción de arte contemporáneo, de la colección del MAC están ausentes figuras clave como los brasileños Lygia Clark, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Jack Leirner y otros más contemporáneos; los argentinos más críticos, como León Ferrari o Víctor Grippo; colombianos como Beatriz González, Bernardo Salcedo, Doris Salcedo y María Fernanda Cardoso; los cubanos activos desde los años 60 hasta la actualidad, pasando por Raúl Martínez, Antonia Eiriz, José Bedia, Kcho, Carlos Garaicoa, Tania Bruguera, aunque muchos de ellos

²¹³ Entre las más conocidas internacionalmente en los años 70 se encuentran: Eleanor Antin, Lynda Benglis, Dara Birnbaum, Louise Bourgeois, Judy Chicago, Mary Beth Edelson, Audrey Flack, Nancy Graves, Nancy Grossman, Harmony Hammond, Eva Hesse, Joan Jonas, Mary Kelly, Joyce Kozloff, Suzanne Lacy, Mierle Laderman Ukeles, Ana Mendieta, Joan Mitchell, Ree Morton, Adrian Piper, Yvonne Rainer, Elaine Reichek, Faith Ringgold, Martha Rosler, Betye Saar, Miriam Schapiro, Joan Semmel, Sylvia Sleigh, Barbara Smith, Joan Snyder, Nancy Spero, May Stevens, Faith Wilding, Hanna Wilke y Martha Wilson. Y en los años 80 se debe mencionar a Rebecca Horn, Jenny Holzer, Rosemarie Trockel, Sherrie Levine, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Louise Lawler, Annette Lemieux, Katharina Fritsch, Mary Kelly, Vicky Alexander, Nancy Dwyer, Sarah Charlesworth, Erika Rothenberg, Sylvia Kolbowski, Gretchen Bender, Nancy Barton, Lorna Simpson y Laurie Simmons.

han expuesto en el país, en otros espacios. En fin, la lista de omisiones significativas es bastante copiosa.

Entre los artistas venezolanos también hay ausencias importantes en la colección del MAC, como los conceptualistas históricos Domingo Álvarez, Sigfredo Chacón, Theowald D'Arago, Marco Antonio Ettetdgui, Héctor Fuenmayor, Oscar León Jiménez, Roberto Obregón, Claudio Perna, Alfred Wenemoser, Pedro Terán, Luis Villamizar y Yeni y Nan. Y de los artistas activos en los 90 no están representados: Alessandro Balteo, Argelia Bravo, Natalia Critchley, José Gabriel Fernández, Alexander Gerdel, José Antonio Hernández-Diez, Daniela Lovera, David Palacios, Juan Carlos Rodríguez, Luis Romero y Javier Téllez. Sin embargo, la obra de muchos de estos artistas está presente en las colecciones del MBA y de la GAN. Esto nos lleva a afirmar que el MAC no ha cumplido su cometido de promover el conocimiento del arte contemporáneo, de acuerdo con su perfil explícito, al distraer la atención hacia el coleccionismo del arte moderno. En el MAC se produjo un desplazamiento de sentido con el transcurso del tiempo, pues inicialmente se reconocía el compromiso del perfil institucional, según las palabras de su fundadora citadas al comienzo de este capítulo, sobre «la necesidad de investigar sobre las nuevas vías de desarrollo de las artes visuales»²¹⁴.

EL MACC O MACCSI: UN ESTILO PERSONALISTA DE GESTIÓN

Según se ha observado en las diferentes declaraciones de Sofía Imber durante su gestión frente al MACC o Maccsi, su mayor interés estaba concentrado en hacer del museo un

²¹⁴ Sofía Imber, «Informe del Director», *3 años de actividades...*, ob. cit., p. 5.

organismo de comunicación sobre el arte y, como parte de este objetivo, no se planteó el estudio reflexivo como campo expuesto a constantes transformaciones.

Para 1977 el MACC contaba con un personal de planta de 28 personas, que incluía la Biblioteca, pero no existían ni un departamento de investigación, ni uno de documentación. Para 1990 se tenía una nómina en sede de 156 personas. Para esa fecha ya se había concebido una Unidad de Investigación para exposiciones, que la ocupaba la crítica de arte María Luz Cárdenas; y una Unidad de Documentación manejada por tres personas, que en esa época eran Lía Caraballo, Adolfo Wilson y María José Montalvo.

Para 1998 la nómina había aumentado y ya se contaba con 181 trabajadores de planta. Las unidades mencionadas se modificaron y Documentación fue sustituida por la Unidad de Investigación y Curaduría de Exposiciones, constituida entonces por José María Salvador, Glenda Dorta y Zhelma Portillo, encargados de apoyar la Dirección de Curadurías, que quedó definida por una nueva Unidad de Investigación, Documentación y Curaduría dirigida por María Luz Cárdenas. Llama la atención que en diferentes publicaciones no aparecen los nombres de los investigadores sino solo los relativos a las autoridades del área, como María Luz Cárdenas y José María Salvador, lo cual no es usual en los museos, pues estas instituciones suelen dar reconocimiento a la contribución de sus trabajadores intelectuales. Los textos realizados por los investigadores de apoyo aparecen publicados sin identificación.

A diferencia del MBA, que contaba con un cuerpo curatorial dedicado a estudiar los núcleos de coleccionismo, en la trayectoria del MAC los investigadores se encargaban de darle apoyo a las investigaciones del jefe de la Unidad de Investigación. No se realizaban actividades reflexivas sobre el

propio quehacer museológico, como sí se observó en el MBA y la GAN (en exposiciones y publicaciones), y los esfuerzos se concentraban en la realización de montajes expositivos llamativos, con despliegue informativo, y publicaciones de lujo. En resumen, la actividad de este museo estuvo orientada por la información relativa a los parámetros ya asimilados de la historia del arte. Los esfuerzos para abordar problemas del arte contemporáneo provenían de iniciativas externas, como la exhibición de la colección Oberto, ya comentada.

Llama la atención que en cada una de las publicaciones se realiza una suerte de «informe de gestión» laudatorio sobre las actividades, y sobre todo sobre la colección, generalmente con alabanzas a la gestión de su directora por casi veintisiete años, Sofía Imber. Lamentablemente, no puede evitarse señalar que el MAC ha sido un ejemplo del culto a la personalidad de una figura que hizo una institución museística a la medida de sus propios intereses o valoraciones en materia de arte. Aunque a lo largo de su gestión Imber se rodeó de un equipo profesional calificado, las decisiones eran tomadas por ella, lo cual se revela en sus propias opiniones. Ella declaraba la diferencia de su gestión como un sello particular.

Por ejemplo, en la presentación del libro sobre los 25 años de actividades del Maccsi, Imber sostiene:

[...] resultaría inexacto afirmar que «abrimos nuestras puertas un día 20 de febrero de 1974», pues mucho antes, casi dos años previos a esa fecha, trabajábamos Carlos Rangel y yo en la formación de su Colección, acondicionamiento de espacios inexistentes destinados a garajes y, sobre todo, teníamos muy claro el sentido que guiaría *nuestras* acciones: la comunicación. [...] El enriquecimiento de su Colección ha sido una de *mis* metas fundamentales; y bajo *mi* responsabi-

lidad ha estado la selección e incorporación de sus piezas²¹⁵.

Imber destaca entonces que ella y su esposo (Carlos Rangel) definieron previamente el perfil institucional del museo a ser creado, y sobre todo las características de su colección, desde su propia experiencia. El sello personal, y personalista, se percibe incluso hoy en día, cuando se observan tantos desfases en relación a la noción de arte contemporáneo en lo relativo al coleccionismo y a la programación. La ausencia, desde sus inicios, de un cuerpo curatorial, ha influido en que la Colección no haya sido estudiada como conjunto, sino como un grupo de «obras maestras», lo cual ha quedado definido desde un comienzo, cuando Imber aludía a la necesidad de coleccionar pocas obras pero representativas, según se observó en sus declaraciones de 1987 anteriormente citadas. Esta idea vuelve a ratificarla en 1998: «pienso que una sola obra valiosa es lo que cuenta, por su alcance como modelo histórico, formal, estético y pedagógico»²¹⁶.

En el libro *Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber. Edición conmemorativa 25 años de actividades*, que hoy opera como un cierre de gestión —pues es un balance de 25 años, dos años antes de que Imber fuera apartada de su gestión por el Presidente de la República—, se percibe el deseo de reconocer positivamente la gestión de Imber y de confirmar el lugar de prestigio que este museo había alcanzado en el imaginario colectivo nacional e internacional.

También cabe señalar que en estas publicaciones, volu-

²¹⁵ Sofía Imber, «Presentación», *Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber. Edición conmemorativa 25 años de actividades*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, 1998, pp. 9-13 [Cursivas mías, C.H.].

²¹⁶ *Ibidem*, p. 13.

minosas, con reproducciones de las obras escogidas a todo color en su interior —y generalmente identificadas con la fotografía de la fachada del Museo en su portada—, se hacen constantemente balances de las exposiciones y se resumen aquellas relacionadas con la idea de arte moderno. Por ejemplo, en el ya comentado libro conmemorativo de los 25 años del museo no son reseñados algunos salones realizados en el MAC y que estuvieron orientados a difundir las prácticas artísticas realizadas por los más jóvenes, muchas de las cuales se asocian con la idea de arte contemporáneo.

Según se ha podido observar en el recorrido por la constitución del coleccionismo y de la programación expositiva, el MAC estuvo a espaldas de los movimientos más críticos del moderno sistema del arte, tanto del país como internacional. Tardíamente se han tratado de llenar algunas lagunas en el coleccionismo, pero esto implica someterse a los ofertas del mercado que cada vez valoran más las propuestas históricas del arte contemporáneo. A esto se suman las limitaciones presupuestarias que impiden adquirir obras de manera oportuna. Es decir, si no se incorpora una obra en su momento de producción, es posible que luego se deba acceder a una versión reproducida a *posteriori*, la cual no representaría el mismo valor cognitivo y simbólico.

En general, las exposiciones del MAC contribuyeron a afirmar la noción de arte contemporáneo como una continuidad de la noción de arte moderno, lo cual implica sostener la mirada evolucionista concentrada en los supuestos «avances formales», a partir de un distanciamiento de la narratividad representacional.

Sin embargo, aunque se hizo un esfuerzo por mantener una línea de continuidad, la insistencia de la directora a lo largo de varias décadas llevó al MAC a privilegiar la idea

de la «excelencia», e incorporar así muchas propuestas de orden academicista, ya sea del realismo social o el paisajismo —como el indigenismo de Pedro Centeno Vallenilla o el paisajismo de Manuel Cabré—, o canonizadas en la noción de arte moderno, como las derivaciones abstractas que se siguieron desarrollando luego de los años 70.

Por este alejamiento de su propio perfil de la idea de «arte contemporáneo», entendido como distanciamiento crítico de la modernidad, la colección del MAC representa, hasta fines del siglo XX, un fuerte núcleo del arte moderno más canónico, incluyendo piezas consideradas antecedentes del modernismo que no contribuyen a la comprensión de la noción de arte contemporáneo, que está representado por pocas figuras internacionales y locales.

En general, las políticas culturales que orientaron la actividad del MAC durante el siglo XX estuvieron determinadas por la fuerte ascendencia del canon del arte moderno, lo que llevó a privilegiar la idea de obra como objeto «trascendente» y «representativo», fortaleciendo la condición diferenciadora del campo y evidenciando la situación subsidiaria de la representación del Museo frente al sistema valorativo del mercado de arte.

En la actualidad, el mercado del arte juega un rol significativo en la producción de representaciones sociales relacionadas con ideas y categorías como «obra de arte» y «artista», y otras nuevas como «multiculturalismo», que se adecúan a la cada vez mayor demanda de algunos grupos sociales que han encontrado en el arte un campo de inversión y prestigio, y que conservan una mirada «naturalizada» sobre los efectos del sistema moderno del arte.

Si los museos jugaron un papel importante en la con-

formación de la idea de «arte nacional» y de «arte moderno» como parte de los procesos de modernización de las sociedades modernas desde fines del siglo XIX, hoy en día es posible reconocer que el sistema del mercado de arte representa la institucionalidad que define lugares de poder. Esto coloca a los museos en una situación de constante reacomodo frente a este flujo de relaciones y negociaciones. Algunos de estos problemas serán planteados en el próximo capítulo, donde se abordan las preocupaciones más comunes sobre los procesos de mercantilización que afectan al campo del arte, y en especial su posible pertinencia social.

Tercera parte

Perspectivas e ideas
para el debate

Capítulo VII

La mercantilización y la «autonomía» del arte

LA CONSTANTE TENSIÓN entre la crítica ejercida por las prácticas artísticas asociadas a la noción de arte contemporáneo y el creciente proceso de mercantilización del campo cultural ha despertado diferentes reflexiones que cuestionan los roles de los actores sociales que conforman el campo del arte —individuales o colectivos, ya sean instituciones o sujetos activos dentro de una institución o fuera de ella.

Esto incluye los museos, galerías, escuelas de arte, artistas, curadores, críticos de arte, historiadores de arte, profesores de arte, filósofos, funcionarios de las instituciones museísticas, patrocinantes, periodistas y público en general.

En la actualidad se observa un marcado escepticismo entre algunos críticos contemporáneos en relación a la pertinencia social que podría jugar el arte, en momentos en que se observan crecientes procesos de mercantilización de la cultura que han afectado su comprensión como campo de conocimiento y problematización de representaciones sociales.

A pesar de los esfuerzos realizados desde las prácticas artísticas y de la institucionalidad desde mediados del siglo XX, se puede plantear que la idea del arte funciona todavía

como una categoría diferenciada y diferenciadora, sostenida sobre la autonomía que le signó el sistema moderno del arte. Esta condición autonómica resulta paradójica, porque es causa de la valoración mercantilista y, a la vez, para algunos investigadores y críticos de arte representa la condición de sobrevivencia del arte frente a la supuesta tendencia homogeneizante del mercado.

LA MERCANTILIZACIÓN: LA CULTURA COMO RECURSO

Durante un ciclo de charlas organizado en Caracas¹, Kevin Power, crítico de arte británico residenciado en España, comentó, con mucho escepticismo, que en estos tiempos la cultura es el cuarto negocio mundial, luego del turismo. Y aunque reconocía la creciente expansión museística, se lamentaba por la ausencia de políticas culturales que trasciendan las perspectivas occidentalizadas. Según sus observaciones, las exigencias del mercado se han adaptado a los discursos relativos a la diversidad, sobre todo en las megalópolis, donde esta categoría opera con menor fuerza política que en la periferia. Frente a este panorama, Power consideraba que los discursos deben ser deconstruidos y revisados, y planteaba que es urgente crear un nuevo marco teórico para abordar las prácticas no occidentales.

Esta preocupación es compartida por Joost Smiers, profesor de ciencias políticas y de arte en la Universidad de Utrech, quien observa que existen alrededor de cinco empresas que toman cerca de 80 % de las decisiones relacionadas con la creación y distribución de pinturas, esculturas,

¹ Organizado por la Fundación Banco Mercantil, en el marco de la FIA 2006 (Feria Internacional de Arte).

fotos, productos de diseño y trabajos multimedia. Esta concentración distributiva de mercado afecta considerablemente la valoración, distribución y difusión de un campo realmente diversificado, pues finalmente son pocos los artistas visuales beneficiados, si se toma en cuenta que mundialmente podrían sumar varios millones². Este autor añade que no existe ningún organismo internacional identificable que supervise los mecanismos de transacción de ese mercado mundial que moviliza billones de dólares³. En el caso de la fotografía, Smiers advierte que la empresa Corbis, de Bill Gates, controla 76 millones de imágenes en todo el mundo. En el año 2002 logró 150 millones de dólares en ganancias⁴. De manera similar se comportan las casas de subastas. En la década de los noventa, en un año, Christie's y Sotheby's juntas asumieron 90 % de las ventas en el mundo, representado por cerca de 4 billones de dólares⁵.

A esto se suma que, por influencia del mercado de arte, la idea de «patrimonio» ha ido desplazando su apreciación simbólica por el puro valor de cambio. Coleccionistas, galerías y corporaciones adquieren obras de arte principalmente como inversión. Algunos grandes coleccionistas europeos

² Según Miers: «De acuerdo con las estimaciones de la Comisión Europea y de la Unesco, existen varias centenas de artistas visuales viviendo en Europa. El número total en Europa y en Estados Unidos puede ser de un millón. Mundialmente, el número puede ser de varios millones» (Joost Smiers, *Artes sob pressão. Promovendo a diversidade cultural na era da globalização*, Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda., São Paulo, 2003, p. 69).

³ Los datos fueron tomados de Artprice.com, en julio de 2000 (Joost Smiers, *Artes sob pressão...*, ob. cit. p. 70).

⁴ Corbis y Getty superaron las ganancias de la empresa Getty Images Inc., controlada por Mark Getty (nieto del magnate del petróleo J. Paul Getty).

⁵ Joost Smiers, *Artes sob pressão...*, ob. cit., p. 72.

y latinoamericanos compran incluso en el mercado negro, protegidos por una «ética» de discreción. En estas transacciones predomina la valoración mercantilista, pues son pocas las piezas que vuelven a insertarse en los circuitos expositivos. Por otra parte, hace unas décadas los coleccionistas conservaban las obras de arte por una generación o más, pero en la actualidad, muchas retornan inmediatamente al mercado apenas se vislumbra una posibilidad de lucro⁶. A esto se suma que los galeristas establecen estrategias en red y programan el lanzamiento del trabajo de algunos artistas, a modo de producto «publicitario», para lograr un mayor control del mercado. Las grandes corporaciones también coleccionan arte como inversión y el posible patrocinio a proyectos queda determinado por intereses específicos⁷. En general, hoy en día las características arriesgadas y críticas de algunas prácticas artísticas son evaluadas como signos potencialmente mercadeables. Es decir, el multiculturalismo se convierte en una suerte de «menú».

La investigadora brasileña Gisele Marchiori advierte que actualmente el llamado «mercado de la cultura» se asume como un mercado de «todas las culturas», sin diferenciación de las prácticas entre sí, lo cual lleva a percibir la cultura de masas como «híbrida»: «a veces muy asimilable, pero no siempre tan fácil como se pensaba tiempo atrás»⁸. Marchiori

⁶ Richard Bolton observa que «Las obras a veces no salen de los depósitos» (Bolton citado en Joost Smiers, *Artes sob pressão...*, ob. cit., p. 74).

⁷ Según Smiers, de las quinientas empresas registradas en la revista estadounidense *Fortune*, más de 60 % colecciona arte, y sobre todo arte contemporáneo, lo cual afecta la valoración de muchas prácticas artísticas, pues el apoyo posible a la producción de exposiciones y otras actividades no queda exento de sus propios intereses de inversión.

⁸ Gisele Marchiori Nussbaumer, *O mercado da cultura em tempos (pós) modernos*, Universidad Federal de Santa María, 2000, p. 85 [La traducción es mía, C.H.].

coincide con García Canclini al reconocer que en la práctica siguen vigentes las nociones sociales y universalistas de lo cultural —sosteniendo la oposición entre cultura erudita y cultura de masas—, pero esta separación no refleja la realidad generada por la creciente mercantilización que ha estimulado una hibridación entre ambas, incluida la llamada «cultura popular». Incluso se puede plantear que la esfera de la industria cultural ha ido absorbiendo a la cultura erudita y a la popular. Sin embargo, Marchiori sostiene que este proceso de mercantilización de la cultura tiene un carácter evolutivo, progresivo e histórico que incluye tanto posturas modernistas como posmodernas, «y por ello todavía es posible ver la subsistencia de formas de resistencia a los modelos dominantes»⁹, que podríamos relacionar con las prácticas artísticas que reclaman el derecho a la diferencia. A estas prácticas se suman las luchas de los movimientos sociales contemporáneos que asumen diversas reivindicaciones.

García Canclini y Marchiori concuerdan en no demonizar el rol del mercado, porque se puede caer en un nuevo universalismo que opaque las complejidades de las interrelaciones que se dan en su seno. La posición de Marchiori es optimista, porque aboga por nuevas alianzas entre los agentes del sistema que permitan también pluralizar las reglas del mercado hacia los propios planteamientos de las prácticas artísticas. Si las dimensiones inmateriales de las propuestas de arte son importantes en la valoración del consumo, entonces ella propone insertar en el mercado productos culturales que no cedan a la lógica acumulativa y más bien se concentren en acentuar la lógica discursiva del producto.

⁹ *Ibidem*, pp. 85-86.

Sobre la mercantilización de lo cultural, García Canclini observa que ya no enfrentamos una cultura homogénea sino una eclosión de referencias culturales, o dicho de otra manera, asistimos a una expansión del «multiculturalismo»¹⁰, lo cual puede ser apreciado como una tendencia homogeneizadora de la diferencia. En otras palabras, el reconocimiento de la multiculturalidad como política no es una realidad generalizada:

La multiculturalidad, reconocida en el menú de muchos museos, de empresas editoriales, discográficas y televisivas, es administrada como un sistema de embudo que se corona en unos pocos centros del norte. Las nuevas estrategias de división del trabajo artístico e intelectual, de acumulación de capital simbólico y económico a través de la cultura y la comunicación, concentran en Estados Unidos, algunos países europeos y Japón las ganancias de casi todo el planeta y la capacidad de captar y redistribuir la diversidad. ¿Cómo reinventar la crítica en un mundo donde la diversidad cultural es algo que se administra: en las corporaciones, en los estados y en las ONG?¹¹.

¹⁰ Este autor diferencia entre «multiculturalidad» y «multiculturalismo». Para él, la multiculturalidad se caracteriza por «la abundancia de opciones simbólicas, propicia enriquecimientos y fusiones, innovaciones estilísticas tomando prestado de muchas partes». El multiculturalismo es entendido como un programa «que prescribe cuotas de representatividad en museos, universidades y parlamentos, como exaltación indiferenciada de los aciertos y penurias de quienes comparten la misma etnia o el mismo género, arrincona en lo local sin problematizar su inserción en unidades sociales complejas de gran escala» (Néstor García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2004, p. 22).

¹¹ *Ibidem*, p. 23.

Al parecer, la «diferencia» hoy forma parte de una agenda global marcada por la visión productivista. Según García Canclini, han cambiado los objetivos:

El pasaje de la primera modernidad, liberal y democrática, con proyectos integradores dentro de cada nación, a una modernización selectiva y abiertamente excluyente a escala global, nos coloca ante otro horizonte: ahora importan las diferencias integrables en los mercados transnacionales y se acentúan las desigualdades, vistas como componentes «normales» para la reproducción del capitalismo¹².

Si en la modernidad se aspiraba superar las «desigualdades» a partir de una posible homogeneización de las diferencias, hoy en día encontramos que la diferencia se acepta como parte de los intercambios en una «relativa unificación globalizada»¹³. De hecho, nos dice este autor, se han sustituido los términos «desigualdad» y «diferencia» por «exclusión» e «inclusión». Las nociones de identidad que jerarquizaban el tejido social han sido desplazadas por términos asociados a las redes telemáticas. Ya no se habla de «explotación» sino de «desconexión». Esto quiere decir que el centro donde se gestaban las luchas simbólicas ya no es el campo de lo sociopolítico, sino el universo virtual y más inmaterial representado por las redes. Formar parte del sistema sería estar «conectado» y tener visibilidad. Pero García Canclini advierte que

[...] leer el mundo bajo las claves de las conexiones no elimina las distancias generadas por las diferencias, ni las fracturas

¹² *Ibidem*, p. 73.

¹³ *Idem*.

y heridas de la desigualdad. El predominio de las redes sobre las estructuras localizadas invisibiliza formas anteriores de mercantilización y explotación —que no desaparecieron— y engendra otras. Coloca de otro modo la cuestión de los bienes sociales, de los patrimonios culturales estratégicos y de su distribución desigual¹⁴.

Cuando se descubre que la «administración» de la multiculturalidad no siempre se sostiene sobre el respeto a las diferencias como fenómenos sociohistóricos a considerar desde perspectivas jurídicas, económicas y políticas que ejercen un cambio liberador en lo real, y desde los propios lugares en que se gestan los conflictos, se llega a la conclusión de que es necesario trabajar en la redefinición de conceptos que hasta ahora nos han resultado «naturales», como arte y cultura. Este reto se hace más evidente cuando se observa que hoy en día las reconceptualizaciones derivan de intereses básicamente de mercado, debido a que los Estados han disminuido su capacidad de inversión y de regulación, y ha adquirido fuerza la acción de los capitales privados. García Canclini comenta al respecto:

El consiguiente predominio de lo mercantil sobre lo estético, sobre los valores simbólicos y la representación identitaria implica redefiniciones de lo que se entiende por cultura y de su lugar en la sociedad. Si bien el crecimiento de las empresas privadas es decisivo, también la reorganización empresarial de las instituciones públicas —museos, salas de concierto—, que pasan de ser servicios socioculturales a actividades autofinanciadas y lucrativas, obligadas a buscar clientes más que

¹⁴ *Ibidem*, p. 79.

lectores y espectadores, contribuye al cambio de sentido de la producción y apreciación de la cultura¹⁵.

Estamos frente a la idea de la cultura como «recurso», es decir, como producto a ingresar a un sistema de intercambios de orden mercantilista, mensurable y cuantificable desde una visión productivista en lo económico y en lo sociopolítico, como bien y servicio. Y cuando domina el mercado, la censura se ejerce a través del dinero como ejercicio de poder. Invertir la corriente sería reconocer otros aspectos de lo cultural, relativos a los imaginarios, al sentido crítico y problematizador.

Pero esta perspectiva productivista no está despojada de la idea de «prestigio» que actúa como representación de clase y distinción. La tesis de Baudrillard sobre el intercambio simbólico (valor de cambio/signo) ayuda a comprender la relación entre «obra de arte» y mercado. Para él: «Este trinomio (valor de cambio, valor de cambio/signo, valor de uso) describe un universo coherente y total del valor, en el que se supone que el hombre se realiza (por la satisfacción final de sus “necesidades”）」¹⁶. Hoy en día estos niveles se presentan imbricados y lo que generalmente se entiende por «mercancía» no carece de una connotación simbólica. Como complemento a esta perspectiva, el crítico de arte, de origen chileno, Jorge Sepúlveda, ha planteado que «La economía no habría sido posible si el mundo no hubiese sido representable»¹⁷.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 41-42.

¹⁶ Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, Siglo XXI Editores, México, 1974 [1972], p. 254.

¹⁷ Jorge Sepúlveda, *Valor económico y valor simbólico en Artes visuales*, Conferencia dictada en Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, 23 de febrero de 2008 [Notas tomadas por mí, C.H.].

No hay igualdad en el consumo pues es inevitable reconocer que todo intercambio lleva en sí el contexto social «transferido» a los objetos en la condición simbólica que estos promueven, y así, continúan sosteniendo posiciones diferenciadoras en lo social. En el campo del arte es donde más se evidencia la «no funcionalidad» de los objetos, porque quedan investidos por el valor del ocio como signo de estatus, por la lógica jerárquica del sistema moderno del arte que exige una disposición estética. Son los sujetos quienes determinan los valores como dimensión representacional de sí mismos, en un juego de jerarquización previamente fijado y que se pone en disposición de lucha en el intercambio simbólico.

Según Yúdice, en estos tiempos marcados por procesos de globalización, el papel de la cultura se ha expandido de manera asombrosa a los ámbitos de lo económico y lo político, mientras las nociones tradicionales han sido vaciadas de contenido:

[...] la *cultura como recurso* es mucho más que una mercancía: constituye el eje de un nuevo marco epistémico donde la ideología y buena parte de lo que Foucault denominó sociedad disciplinaria (por ejemplo, la inculcación de normas en instituciones como la educación, la medicina, la psiquiatría, etc.) son absorbidas dentro de una racionalidad económica o ecológica, de modo que en la «cultura» (y en sus resultados) tienen prioridad la gestión, la conservación, el acceso, la distribución y la inversión¹⁸.

La cultura como recurso es administrable en función de intereses específicos, y no como un valor en sí misma,

¹⁸ George Yúdice, *El recurso de la cultura. Uso de la cultura en la era global*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2002, p. 13.

y en este proceso de reconceptualización, el arte también se ha visto afectado.

Estamos frente a una «economía política». Lo que está en juego no es el consumo de «nuestra» cultura o de una cultura «exógena», ya que eso es difícil de precisar con los flujos de intercambio que se realizan hoy en día, sino el modelo productivista que tiende a desmovilizar el sentido crítico, de pertenencia o de goce asociado a la vivencia local. Inspirándose en las reflexiones de Toby Miller, Yúdice afirma que estamos frente a una: «nueva división internacional del trabajo cultural»¹⁹, que escamotea las responsabilidades individuales para favorecer a los sujetos transnacionales (o el corporativismo). Un ejemplo lo representa el desplazamiento de los derechos de autor hacia los productores y distribuidores, dejando la firma del «creador» como un simple elaborador de contenidos.

Yúdice continúa planteando que «el concepto de recurso absorbe y anula las distinciones, prevalecientes hasta ahora, entre la definición de alta cultura, la definición antropológica y la definición masiva de cultura»²⁰, ocultando así las luchas por el poder. Y más adelante aclara que su manejo: «está coordinado hoy tanto local como supranacionalmente por las corporaciones y por el sector no gubernamental internacional (la Unesco, las fundaciones, las ONG, etc.)»²¹. Se habla de inversión y retorno pues se considera que lo cultural debe estimular un mejoramiento social y económico, visible en lo material. La cultura es vista entonces desde una perspectiva utilitaria, aplicada a fines específicos que deben expresar resultados concretos (ya sean turísticos, educativos, urbanos o económicos, como el aumento del producto bruto).

¹⁹ *Ibidem*, p. 33.

²⁰ *Ibidem*, p. 16.

²¹ *Idem*.

Según Yúdice, la idea de la cultura como recurso se sostiene sobre dos razones. La primera de ellas obedece a la cada vez menor importancia de la cultura como representación de lo nacional o de lo local (por las transacciones simbólicas de orden transnacional); y la segunda, a la disminución del apoyo por parte de los Estados al desarrollo de las artes, por la creciente desconfianza de su rol liberador.

En Venezuela, la idea de la cultura como recurso ha afectado las políticas culturales de orden museológico. En la práctica expositiva y de coleccionismo se fueron ampliando los márgenes de comprensión sobre las prácticas artísticas inscritas en la noción de arte contemporáneo, según se observó en los capítulos anteriores; en lo relativo a la función social de los museos, se ha asumido una retórica «productivista» desde el diseño de políticas culturales.

Armando Gagliardi reconocía en 2002, cuando era funcionario de la Dirección General Sectorial de Museos del Consejo Nacional de la Cultura (Conac), en un texto titulado *Los museos y el público*²², que los museos en Venezuela tenían un rol básicamente comunicacional y que se debía captar nuevas audiencias:

En la actualidad, el museo es considerado como un medio de comunicación que tiene que llegar a un público cada vez más amplio. El museo tiene una función educativa y el público es su máximo cliente; por lo tanto, sus políticas deben estar dirigidas a la captación y estudio de ese público. Hay que

²² Este texto aparece actualmente publicado en la página web de la Dirección de Museos, instancia que estuvo vigente hasta 2003, cuando fue creada la Fundación Museos Nacionales:

<http://www.museosdevenezuela.org/Documentos/3Publicos/MuseosyPublico003.shtml>. Fecha de consulta: 15/3/2008.

establecer y diferenciar el visitante real que va al museo, del visitante potencial; para ello es necesario estudiar quiénes, realmente, frecuentan los museos²³.

Estas reflexiones de Gagliardi representan las preocupaciones emanadas desde el propio espacio museológico durante los años 80 y 90, relativas a la minimización presupuestaria, ya comentada, que fueron experimentando los museos desde 1983, luego del llamado «Viernes negro». Debido a que la asistencia era cada vez más reducida, se buscaba ampliar los públicos para justificar el incremento presupuestario por parte del Estado. No se planteaba una revisión de la conformación del campo del arte y del canon del arte contemporáneo que se fue privilegiando en la práctica museológica, con sus reiteraciones y exclusiones. Se fue asimilando la perspectiva productivista ya señalada y, por ello, se proponía actuar sobre el público:

Nuestra principal intención es concientizar a quienes laboran en los museos, especialmente los Directores, sobre la necesidad de estudiar el público que los visita. Por otra parte, provocar el debate del tema y animar la realización de este tipo de estudios en nuestro país, además de ofrecer algunas herramientas que incidan en el mejoramiento de la interacción museo y público, así como conocer las diferentes técnicas y metodologías de evaluación que permiten estudiar, analizar y reconocer no solo la audiencia potencial de los museos sino el diseño de las exposiciones, comportamiento y tipos de público²⁴.

²³ Armando Gagliardi, «Los museos y el público», *Museos de Venezuela*, Conac, Dirección de Museos, Caracas, 2002, s/p, en: <http://www.museosdevenezuela.org/Documentos/3Publicos/MuseosyPublico003.shtml>. Fecha de consulta: 15/3/2008.

²⁴ Idem.

En estas palabras de Gagliardi no se toma en cuenta la posibilidad de ejercer cambios estructurales sino de forma, lo cual expresa que desde el diseño de las políticas culturales se sigue «naturalizando» el sistema moderno del arte y, paradójicamente, se asume que el público es un mero consumidor.

Con relación al presupuesto otorgado por el Estado al Conac, Carlos Guzmán ha señalado que el incremento fue sostenido durante los años 70, 80 y 90 (en 1972 representaba 0,21% del presupuesto nacional y en 1991 alcanzó el 1,29 %), aunque desde 1994 presentó un declive. Según Guzmán, el panorama no ha variado mucho desde los años 70, sobre todo desde el *Primer Informe sobre el Sector Cultura 1973*. Para esa época se evidenciaba cierta dispersión de esfuerzos y recursos por la carencia de coordinación en la ejecución, control y evaluación de programas. También se acusaba al Conac de improvisación en la activación de procesos administrativos, reiteración de esfuerzos y concentración en desarrollar políticas en los centros urbanos, así como escasa disposición para coordinar, integrar y regular acciones dirigidas a financiar las instituciones culturales. En 1997 Guzmán proponía la creación de estudios analíticos de orden estadístico por medio del establecimiento de un Sistema Nacional de Estadísticas Culturales, lo cual podría arrojar cifras capaces de estimular el análisis. También puntualizaba que «Hay que tener en cuenta que *la política cultural es una estrategia estructural en la urdimbre misma y que el efecto positivo de tal estrategia debe situarse en una concepción del Desarrollo*»²⁵.

²⁵ Carlos E. Guzmán, «La inversión cultural en Venezuela y su problemática gerencial», *Revista Comunicación*, N° 99, Fundación Centro Gumilla, Caracas, 1997, s/p. (cursivas originales). Reproducido en el portal de la Organización de Estados Iberoamericanos: <http://www.campus-oei.org/inversion.htm>. Fecha de consulta: 15/3/2008.

Aunque Guzmán también asume la cultura como recurso, en su análisis cuestiona el privilegio de la política difusionista que, por su condición meramente sostenida en poner a circular «productos», desatendió la producción de sentido. En este mismo texto Guzmán reconocía que tanto el Inciba²⁶ como el Conac promovieron el modelo de las «bellas artes», y aunque desde su creación en 1975 este último intentó superar la acción difusionista, finalmente no estimuló las nuevas perspectivas. Cuando se favorece el modelo de «bellas artes» de manera «naturalizada», se están aceptando las dicotomías arte/artesanía y arte culto/arte popular, ya mencionadas.

En general, en Venezuela el valor de las prácticas artísticas se ha medido a partir de las estadísticas arrojadas anualmente por las instituciones existentes, sobre todo en lo relativo al público. A mayor número de audiencia, más se ha justificado una asignación presupuestaria. A la vez, muchas instituciones han debido incrementar sus nóminas para responder a esta relación oferta/demanda con campañas de promoción cada vez más complejas, lo cual ha conllevado a que parte significativa del presupuesto se haya invertido en recursos humanos, destinando a programación un porcentaje menor al 50 % del presupuesto total asignado²⁷.

En los años 90 emergió en la práctica museológica el interés por la autogestión, luego de la conversión en fundaciones en 1989, lo que posibilitó la recaudación de fondos para proyectos específicos. En estas negociaciones se favorecieron aquellos proyectos que resultaban «prestigiosos» para los

²⁶ El Instituto Nacional de la Cultura y Bellas Artes fue creado el 12 de abril de 1960 y fue desplazado por el Consejo Nacional de la Cultura (Conac), creado en 1975 y vigente hasta 2008.

²⁷ Estos comentarios obedecen a mi propia experiencia como funcionaria de instituciones culturales del Estado desde 1990 hasta la fecha.

patrocinantes aunque se inscribieran en las premisas críticas de arte contemporáneo, como los salones de jóvenes artistas (Christian Dior y Pirelli en el MAC) o algunas exposiciones sobre el arte contemporáneo asociado a la tradición constructivista (como «I Museo de Bellas Artes: El espacio, escenario de un museo. II Domingo Álvarez: la gramática del espacio. III Víctor Lucena: La otra imagen», apoyada por la Fundación Banco Mercantil en el MBA, en 1991). En general, el campo de las prácticas museológicas en Venezuela se ha desarrollado entre parámetros hegemónicos que influyen en las políticas culturales privadas.

DEL MECENAZGO AL PATROCINIO

En el campo del arte se observa una ampliación de los circuitos privados de exhibición y patrocinio, asociados a formas de producción de prestigio e imagen corporativa. Cada vez es más visible el apoyo empresarial a proyectos culturales, y en parte esto obedece a que los patrocinantes aspiran asociar a su empresa con fines más nobles y prestigiosos, para así llegar a públicos más resistentes a la publicidad convencional de los medios de comunicación masiva. Según Marchiori:

El *marketing* cultural en este contexto, se afirma como un instrumento de comunicación empresarial diferenciado y convincente en busca de una identidad favorable de las empresas junto a sus públicos²⁸.

²⁸ Gisele Marchiori Nussbaumer, *O mercado da cultura...*, ob. cit., p. 49.

Con la expansión del poder de los medios masivos de difusión, y en especial con la televisión, parece más evidente que ciertos grupos de poder deseen ampliar su radio de acción sobre otras formas culturales, con el objeto de legitimar la sociedad a la cual pertenecen, ya sea de manera directa o indirecta.

Marchiori advierte que la historia del mecenazgo²⁹, y en especial la etapa de la actuación del capital privado, se relaciona con la necesidad del sector económicamente dominante de expandir sus dominios para reforzar su legitimación y prestigio social: «Del mecenazgo al *marketing* cultural se observa una creciente mercantilización de la cultura, impuesta, sobre todo, para atender los intereses de la iniciativa privada en invertir en el campo cultural»³⁰. Pero hoy en día se percibe una diferencia entre mecenazgo y patrocinio. El primero aparece como «desinteresado» pues no exige nada a cambio, actúa con discreción y se dirige hacia públicos muy amplios. En cambio, el patrocinio institucional manifiesta un interés orientado a la promoción de sus productos o funciones, se dirige a públicos más reducidos y especializados, relacionados con el posible consumo de sus bienes o servicios, y emplea estrategias divulgativas de carácter masivo. El patrocinio presenta una imagen confusa a veces, porque se asemeja al *marketing* empresarial y al mismo tiempo puede revestirse de la representación altruista del mecenazgo. A pesar de sus diferencias, ambas estrategias se comportan como mecanismos de

²⁹ Se entiende por mecenas a una persona que consagra libremente parte de su vida y sus bienes a proteger y satisfacer la vida artística y literaria. El origen etimológico de la palabra deriva de Mecenas, el ministro del emperador romano Cayo Augusto, entre 30 aC y 10 dC, quien fue protector de las artes, las ciencias y las letras (Cfr. Guy de Brébisson citado por Gisele Marchiori Nussbaumer, *O mercado da cultura...* en ob. cit., p. 29).

³⁰ Gisele Marchiori Nussbaumer, *O mercado da cultura...*, ob. cit., p. 29.

legitimación pues favorecen las representaciones de prestigio de algunos grupos dominantes, según comenta Gisele Marchiori:

El mecenazgo y el patrocinio se desenvuelven en base a relaciones complejas en una sociedad que vive en un proceso creciente de «leyes de mercado» y que en la cultura van asumiendo un status en poco tiempo ni siquiera imaginado como instrumento de legitimación del sector económicamente dominante³¹.

Al parecer, el mecenazgo tiende a desaparecer para dar paso al patrocinio, que viene a llenar las expectativas de la iniciativa privada que espera un retorno tangible cuando «invierte» en cultura; y en esta tendencia no son los artistas o productores de arte los que más se favorecen en las negociaciones de intercambio, sino los patrocinantes, ya que ellos son los que imponen las reglas de negociación.

La valoración de lo cultural tiende cada vez más a ser definida desde criterios de utilidad, porque parece ser la única manera de justificar y legitimar la inversión social. Yúdice dice que

Dentro de este contexto, pensar que la experiencia de la *jouissance*³², el desvelamiento de la verdad o la crítica re-constructiva podrían constituir criterios admisibles para la inversión monetaria, parece una humorada acaso digna de una sátira kafkiana³³.

³¹ *Ibidem*, p. 31.

³² Este término se puede traducir como «goce» o «placer».

³³ George Yúdice, *El recurso de la cultura...*, ob. cit., p. 30.

Los resultados, o el retorno, deben ser claramente cuantificables. Podemos decir entonces que la indiferenciación de la cultura desde el campo interpretativo no contribuye a romper con el rol diferenciador (o excluyente) del arte y, por ello, resulta todavía importante preguntarse si es pertinente reflexionar sobre una posible autonomía desde una potencial producción de sentido diferenciada.

LA AUTONOMÍA «REFORMULADA» O PRÁCTICAS DIFERENCIADAS

Como parte de la crítica a los procesos de mercantilización del arte y sus efectos de indiferenciación, algunos estudiosos del arte — como Keith Moxey y Mieke Bal, en Estados Unidos, y José Luis Brea, en España— se han propuesto redimensionar teóricamente el campo crítico hacia la «cultura visual» o «historia de las imágenes», por influencia de los llamados «estudios culturales». Por ejemplo, Moxey ha aclarado que,

Paradójicamente, el desarrollo de los estudios visuales puede permitir a los estudiosos de lo visual, abordar tanto la «historia» como la «estética», de una manera más flexible y creativa de lo que ha sido posible hasta ahora. Lejos de convertir el concepto de estética en obsoleto, por ejemplo, el estudio de la cultura visual como un todo nos permitiría ver con más claridad las discriminaciones que hacemos cuando separamos el «arte» de los demás artefactos visuales³⁴.

³⁴ Keith Moxley citado en Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxley, «Estudios visuales, historiografía y estética», originalmente publicado en *Journal of Visual Culture*, Vol. 4, N° 1, 2006 [2005], p. 108 (revista web internacional: <http://vcu.sagepub.com>), traducido y reproducido en España: Revista virtual *Estudios Visuales* (web), N° 3, enero de 2006, pp. 100-125, en: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf_no_suscriptores/cheetham_holly_moxey.pdf. Fecha de consulta: 15/3/2008

Este nuevo enfoque, conocido actualmente como *Visual studies*, cuenta con programas académicos en por lo menos ocho universidades estadounidenses³⁵ y en otras de habla hispana, como la Universidad de Barcelona, España; la Universidad Autónoma de Nuevo León de Monterrey, México; la Universidad Diego Portales de Santiago, Chile; y la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia.

Por ejemplo, José Luis Brea, quien dirige la revista virtual *Estudios Visuales*³⁶ y coordinó el Primer Congreso de Artes Visuales en España en 2004, le otorga a esta perspectiva un sentido interpretativo orientado a la comprensión de las prácticas artísticas contemporáneas:

El escenario en el que los estudios visuales se despliegan —entendidos así como *estudios de análisis y crítica cultural*— no puede ser entonces el de una confrontación de disciplinas: aquí no hay nada *administrativo* en juego —o nada principal o primariamente *administrativo* en juego—. No está en juego ni la nominación como dominadora del campo de alguna nueva disciplina ni la sentencia de desaparición o sustitución para ninguna otra. No: lo que está en juego es algo mucho más importante, mucho más decisivo. Digamos que es la suerte de un *proyecto crítico* de abordaje de las prácticas de producción de significado y efectos culturales, en nuestro tiempo, en el estado particular de desarrollo, complejidad y función que tales prácticas han alcanzado y ostentan en nuestros días³⁷.

³⁵ Entre ellas se encuentran: State University of New York, Buffalo; University of California, San Diego, Irvine y Santa Cruz.

³⁶ Cfr. <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>. Fecha de consulta: 15/3/2008.

³⁷ José Luis Brea, «Estética, Historia de Arte. Estudios visuales», en revista virtual *Estudios Visuales* (web), N° 3, España, 2006, pp. 8-25.

Frente a esta tendencia se han despertado reacciones. Por ejemplo, el crítico de arte y académico Hal Foster acuñó el término «autonomía estratégica» en 1996, como defensa del campo disciplinario de la historia del arte frente a la expansión de los términos «cultura visual» o «estudios visuales» en el ámbito académico estadounidense. Esta postura es apoyada por varios coeditores de la revista *October*, además de Foster, como Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois y Benjamin Buchloh. Todos ellos aspiran sostener la especificidad de la historia del arte por temor a los posibles efectos «homogeneizadores» de las diferencias.

Es comprensible que desde la especificidad de los estudios del arte se desarrolle cierta resistencia ante la pérdida de dominio intelectual frente al creciente auge de los llamados «estudios culturales» que, por lo menos en el escenario local, no se ha hecho sentir. Por ejemplo, en Venezuela el ámbito intelectual y la plataforma institucional (pública y privada) no han experimentado una crisis, en la teoría y en la praxis, relativa a las propias condiciones del sistema. Por lo menos en el escenario artístico venezolano, la obra de arte goza de una relevante autonomía y en general, son pocos los proyectos que se realizan desde cruces interdisciplinarios.

La resistencia de estudiosos del arte como Foster y Krauss³⁸ a que el arte se diluya en un campo más amplio de la «cultura visual» es una nostalgia por una supuesta autonomía que aseguraría la sobrevivencia de lo específico de las artes visuales. Pero imaginar una «autonomía estratégica» para que el

En: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf_no_suscriptores/brea_estetica.pdf. Fecha de consulta: 15/3/2008.

³⁸ Hal Foster, *Diseño y delito*, Ediciones Akal, Madrid, 2004; Rosalind Krauss, «Welcome to the Cultural Revolution», *October*, Vol. 77, MIT Press, Nueva York, 1996, pp. 83-96.

arte no se diluya en lo visual, tiene sentido si se asume como el reconocimiento de prácticas diferenciadas a partir de su posicionamiento crítico en el amplio campo de lo cultural. Por ello, creemos que el término «autonomía» más bien oscurece la reflexión, porque se puede interpretar como recurso para continuar sosteniendo la idea de un sistema del arte como instancia superior a las demás prácticas visuales. Y se mantendría el binarismo clásico que separó arte y artesanía, arte culto y arte popular, espíritu y materia, afirmando un sistema patriarcal de desigualdades que ha opacado las diferencias.

Asumir la disyuntiva de elegir entre autonomía o sometimiento, o rebeldía *versus* conformismo, no va a contribuir a asumir las diferencias. Si los artistas asumen perspectivas interdisciplinarias para lograr que sus propuestas tengan un sentido reflexivo, estimulante y problematizador, según se observó en el capítulo «La obra de arte más allá de la contemplación. Teoría y práctica», cabe preguntarse si el campo del ejercicio crítico no podría también superar la tradición autónoma de los estudios sobre el arte e incorporar aportes de otras disciplinas. La teoría de la producción de representaciones sociales, la antropología cultural, la teoría de la recepción, así como otros estudios que han emergido de las propias prácticas sociales, como la teoría feminista, por ejemplo, contribuirían a comprender las tensiones entre cultura y poder experimentadas por la práctica museológica en Venezuela, cuando se sigue recurriendo a las ideas de «excelencia», «representatividad» y «maestría», por ejemplo, conservando así el orden establecido por el sistema moderno del arte. Una perspectiva transdisciplinaria ejercida desde la práctica museológica, la academia y la crítica de arte contribuirían a comprender el sentido problematizador de las prácticas artísticas asociadas a la noción de arte contemporáneo.

UNA AUTONOMÍA RELATIVA FRENTE A LA INDIFERENCIACIÓN

Este debate que se está gestando en el escenario internacional, en el marco de complejos procesos de mercantilización de lo cultural, ha despertado también reflexiones en el ámbito latinoamericano acerca de la reformulación de la «autonomía» de la «obra de arte». Estos procesos, marcados todavía por una visión dicotómica, afectan la comprensión de la noción de arte contemporáneo en el escenario local y abren perspectivas de análisis más allá de los límites de este trabajo, pues evidencian la vigencia de una cierta «naturalización» de los efectos del sistema moderno del arte.

Por ejemplo, la Fundación Banco Mercantil organizó un ciclo de charlas titulado «La autonomía reformulada» en 2006, en el marco de la Feria Internacional de Arte (FIA), retomando la propuesta de Foster. En esa oportunidad el paraguayo Ticio Escobar, estudioso del arte latinoamericano, retomó su propuesta de redimensionar la condición «aurática» de la obra de arte. En sus planteamientos elaboraba una defensa de la autonomía de la producción artística que parecía colocarnos en un callejón sin salida:

Si la preservación de las autonomías estéticas de origen ilustrado promueve el desdeño aristocrático de las formas «inferiores» del arte, la apresurada celebración de la hibridez multicultural arriesga la diferencia en el fondo de la promiscuidad globalizada. No, la cuestión, pues, no resulta fácil. Requiere una inscripción política, una referencia a la construcción colectiva de la historia³⁹.

³⁹ Ticio Escobar, «La irrepentible aparición de la distancia (Una defensa política del aura)», en Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Claudia Zaldívar

Este autor aboga por la autonomía del arte y la reivindicación del aura como resistencia política porque ofrece una trinchera para defenderse de la indiferenciación de las lógicas capitalistas dominantes. Reconoce que la autonomía está asociada a la no funcionalidad de la obra que le otorgó Kant y explica que no se trata de «restaurar la tradición retrógrada e idealista del aura sino analizar su potencial resistente y alternativo»⁴⁰.

Pero resulta poco claro rescatar una figura como el «aura» sin hacer mayores aclaratorias teóricas, pues la autonomía del arte y su condición «aurática» emergen justamente cuando se crean los cimientos del capitalismo, con la Revolución Industrial y la separación entre arte y artesanía. Por otra parte, la autonomía del arte ha sido la principal causa por la cual el sistema moderno del arte se constituyó como un campo de saber especializado, diferenciador y cómplice del mercado, teniendo como referente el capital simbólico, cultural, social y económico que ha actuado históricamente como signo de «distinción» y de «clase», estimulando representaciones sociales relativas a la asimilación o resistencia de determinados modelos artísticos, según se ha comentado anteriormente.

Ticio Escobar como Walter Benjamin apuestan a un arte como forma de conocimiento crítico, lo cual puede entenderse como una reacción a la condición tautológica derivada de la institucionalización del arte sostenida sobre su autonomía. Sin embargo, el rescate del «aura» que ellos propician puede sostener las jerarquizaciones del sistema. Parece pertinente entonces comenzar a mirar desde otro lugar y de renombrar el mundo más allá de las dicotomías.

(editores), *Arte y política*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago de Chile, 2005, p. 96.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 106.

Hoy en día las prácticas y las representaciones sociales están tramadas por la lógica capitalista en menor o menor medida, porque es posible observar diferentes posturas, ya sean dominantes, emergentes, residuales, periféricas, de resistencia y de insubordinación frente a los modelos hegemónicos. Es decir, habitamos un escenario cultural tramado por complejas luchas por el sentido. La demonización de los flujos imaginales derivados de las llamadas «industrias culturales» y de la reproductibilidad técnica, se relaciona con un sentimiento iconoclasta que ve con terror la posible manipulación de la conciencia de masas. Pero en este prejuicio hay también una actitud de menosprecio a la capacidad selectiva de los receptores, lo cual no contribuye a comprender este escenario de intercambios, donde evidentemente se manifiestan desigualdades direccionales que, sin embargo, no son homogéneas. Además, hoy en día el público receptor podría ser considerado como un «nuevo público-productor», según Marchiori, que no es pasivo y más bien es capaz de diferenciar y seleccionar entre las ofertas de diferentes modelos culturales, ya sean centralistas o plurales, incluso de intereses comunitarios, porque «consume cultura de forma diferenciada y/o alternativa que ha sido impuesta y/o no programada por la industria cultural o por el sector económicamente dominante»⁴¹.

El público receptor está hoy en día más informado también, por efecto de la extensión mediática y de redes alternativas de información y comunicación. Si en la modernidad el desarrollo de la técnica había servido para crear una división del trabajo (base de la idea de especialización) que separaba la experiencia del arte como campo autónomo, ahora,

⁴¹ Gisele Marchiori Nussbaumer, *O mercado da cultura em tempos (pós) modernos*, ob. cit., p. 88.

paradójicamente, la evolución técnica ha contribuido a estimular la experiencia colectiva, porque favorece mecanismos de interacción comunicacional entre grupos distantes que manifiestan intereses comunes, a modo de «comunidades interpretativas»⁴². Como parte de estos intercambios a escala planetaria debe contarse el flujo internacional entre grupos minoritarios que han creado lazos identitarios, con fines sociales, ajenos a los valores del mercado (como en el escenario del Foro Social Mundial —FSM), lo cual contribuye a que se refuercen ciertas posturas antihegemónicas.

Es necesario entender que el escenario cultural se muestra muy complejo en la actualidad y, en él, las prácticas artísticas están cada vez más marcadas por los rasgos de la diversidad, siendo a veces difícil, y hasta inútil, determinar especificidades que no deriven de la dialogicidad simbólica en relación con la afirmación o cuestionamiento de representaciones sociales.

La postura de Escobar como «resistencia» no considera las negociaciones que asumen muchos actores sociales para poner a circular sus propias interpretaciones de las representaciones hegemónicas. Algunas preocupaciones por la posible indiferenciación de códigos estimulada sobre todo por el espectáculo masivo como disfrute instantáneo (porque supuestamente se neutralizan las diferencias subversivas cuando estas aparecen), se concentran en la puesta en escena y no en la mirada de los receptores. Es decir, se continúa

⁴² Boaventura Sousa Santos, «La transición posmoderna. Derecho y política Doxa», en *Cuadernos de Filosofía del Derecho*, Universidad de Alicante, Doxa, Biblioteca Universitaria, núm. 6 (1989), 2001 [1989], pp. 250-259. Publicado en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361620813462839088024/cuaderno6/Doxa6_15.pdf.

Fecha de consulta: 15/3/2008.

privilegiando el análisis del momento de la producción y no se considera el relativo a la circulación discursiva.

Quienes recurren a la condición aurática del arte como cualidad «propia» frente al poder dominante de cualquier autoritarismo o supuesta tendencia homogeneizante del mercado —como argumenta Ticio Escobar—, sin proponérselo terminan sosteniendo una autonomía diferenciadora. Esta defensa de la autonomía del arte se enfrenta además con la paradoja de la fuerza contradiscursiva, pues las prácticas artísticas, cuando más signos emancipatorios han expresado ha sido justamente cuando se han visto sofocadas por impedimentos para su visibilidad, como ha sucedido durante los procesos dictatoriales de nuestro continente. Es decir, las prácticas artísticas asumen posturas contestatarias cuando el poder como dominio es evidentemente visible.

En resumen, si se sospecha que a «alguien» le interesa que el público receptor no piense, entonces la clave para determinar el carácter más reflexivo de una imagen nos la da su contexto. Desde una mirada contextualmente advertida se puede renovar el sistema valorativo sin el peligro de reiterar términos absolutos como «autonomía», «autoría» u «originalidad», entre otros. Esto obliga a un trabajo constante de revisión de los estatutos epistemológicos sobre los cuales se orienta la producción, interpretación y circulación de las prácticas artísticas. Es necesario hacer énfasis en estos factores porque la tradición de la estética y de la historia del arte continúa poniendo el acento en el momento de la producción, según se observó en la práctica expositiva y de coleccionismo del MBA, de la GAN y del MAC. Es decir, se abordan el «autor» y la «obra», y no las otras dimensiones que constituyen el sistema, como la recepción, interpretación y circulación, según ha advertido Jauss. Por ello, quedamos entrampados en la problemática formal, como en un estado de encantamiento.

Hoy en día resulta retrógrado seguir pensando en la oposición entre arte «culto» (desinteresado, elevado y sin finalidad) y un arte popular (funcional, bajo y útil), porque las dicotomías han sido responsables de la paradoja del arte en el seno de lo cultural, y por ello contamos con un arte ostentoso de su esplendorosa autonomía, pero condenado al juicio solitario de los especialistas y a la limitada y empinada recepción del mercado.

Toda discursividad o manifestación simbólica (pensando en una visión amplia de lo cultural) es dependiente mínimamente del capital simbólico de quien la produce, y desde luego de las alianzas o negociaciones que deben hacerse para poner en circulación esa discursividad, sobre todo si tiene materialidad física, o más, si tiene «mucha materialidad», como, por ejemplo, una pieza de gran formato fundida en bronce. Cabría preguntarse entonces sobre el tipo de autonomía que se podría esperar del campo del arte, y cuál sería su pertinencia en estos tiempos, porque es evidente que una autonomía en términos absolutos es inexistente.

Hay que reconocer en el arte una forma diferenciada y sostenida sobre una tensión constante, porque a la vez es equivalente en sus capacidades o funciones sociales a otras prácticas visuales (en lo comunicacional, por ejemplo) y en sus estrategias de producción. La diferencia se registra a nivel interpretativo, es decir, en los imaginarios que se activan en relación a representaciones identitarias individuales y/o colectivas, desde la diferencia sexual, lo familiar, pasando por la idea de nación, hasta las ideas de lo global. Por ello creemos que la defensa institucional de la autonomía del arte en estos tiempos responde más a los campos del saber y del mercado, como instancias de poder.

La diferencia entonces no tiene por qué sostenerse sobre una visión dicotómica, sino por el reconocimiento de una lógica

paradojal, lo cual implica aceptar que la producción de sentido está en constante negociación entre diferentes posturas, ya sean dominantes, emergentes, residuales, periféricas y de insubordinación frente a los modelos hegemónicos. En este sentido, no estamos lejos de las características propias del impulso vanguardista. Por ejemplo, Nelly Richard, analizando la situación del escenario artístico chileno, aclara que la característica de las vanguardias era crear tensiones entre institución artística, exploración o experimentación estética y transformación social. Esta orientación estaba suscrita en la tesis del cambio, de incidencia en lo real, que hoy en día permanece vigente como actitud crítica para algunos sectores del campo:

Si releemos la historia de las vanguardias, vemos que dicha historia se trama a partir de la noción de *campo*, ya que el gesto vanguardista le debe su impulso crítico-negativo al deseo de transgredir los límites de autonomía, diferenciación y especificidad del sistema-arte en tanto límites que le impiden intervenir directamente en la sociedad. La tensión entre el intra-campo (autonomía) y el extra-campo del arte (heteronomía) que anima a las vanguardias, depende estrictamente de la configuración de lo artístico como un subsistema que se recorta sobre el mundo ampliado de la praxis social⁴³.

En estos tiempos de globalización enfrentamos un equilibrio dado por tensiones y no por simples asimilaciones. Lo que está en juego es la lucha por la interpretación que ejercen los actores sociales desde diferentes ámbitos y posiciones,

⁴³ Nelly Richard, «Lo político y lo crítico en el arte: “¿Quién teme a la neovanguardia?”», en Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Claudia Zaldívar (editores), *Arte y política*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago de Chile, 2005, p. 37.

según se ha observado en este trabajo, cuando se ha visibilizado a los propios artistas cuestionando los saberes instituidos, incluida la actividad museológica, a través de sus prácticas.

Por ejemplo, Baudrillard plantea que las visiones de lo moderno y de lo antiguo en los procesos de intercambio simbólico son diferentes según las clases sociales⁴⁴. La noción de lo efímero —sobre la cual se sustentan muchas prácticas artísticas inscritas en la noción de arte contemporáneo— puede representar un valor para las generaciones burguesas que han hecho suya la herencia de lo duradero y por ello pueden rechazarlo en función de lo «nuevo». En cambio, los grupos sociales que han asimilado menos el sentido vanguardista del culto a lo «nuevo» pueden manifestar una mayor tendencia a valorar lo «duradero» y considerar lo efímero como un estado provisorio. Aquí, el «rancho» empleado por Meyer Vaisman en su pieza *Verde por fuera, rojo por dentro* (fig. 121) puede ser interpretado como signo de «pobreza» o como un capricho artístico, mientras que puede representar un «modelo estilístico» para la mirada de un público advertido de acuerdo a la asimilación del canon del arte contemporáneo.

Debido a las complejidades que muestran los intercambios simbólicos en materia de arte contemporáneo, el análisis de las artes visuales no debería quedar reducido a una sola disciplina, como aspiran Foster y Krauss. Las imágenes arrojan datos del universo simbólico de los sujetos que las produjeron, que las intervinieron, que las circularon y que las consumieron, así como del capital simbólico hegemónico, dominante o residual, del entorno social en el cual se insertaron en su momento de aparición y en tiempos ulteriores.

⁴⁴ Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, Siglo XXI Editores, México, 1974 [1972], pp. 22-23.

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COMO INSUBORDINACIÓN CULTURAL

Coincido con Marchiori cuando reconoce que son los artistas los principales agentes que pueden ejercer presión para que cambien las reglas del juego en el sistema valorativo dominado por el mercado. Los artistas deberían ser reconocidos como actores sociales influyentes y no como «dominados entre los dominantes», sobre todo luego de entender que las prácticas artísticas representan un poder simbólico orientado a movilizar el sentido crítico, de pertenencia o de goce asociado a la vivencia local.

Marchiori cree que si los artistas asumen roles más activos en este proceso de negociaciones, pueden lograr mejores condiciones para resistir las imposiciones. Una alianza entre *marketing* y cultura, desde una perspectiva más participativa de los actores que conforman el sistema, puede traer beneficios más generalizados y no solamente dirigidos a satisfacer las expectativas de la iniciativa privada. Todo esto es posible si se toman en cuenta las especificidades del sector cultural, es decir, si se reconocen las prácticas de manera diferenciada.

En la actualidad, los artistas deben enfrentar situaciones paradójicas. Cuando Bourdieu analiza el afianzamiento del sistema del arte, establece una relación entre la libertad creativa y el fortalecimiento del mercado. Aunque la obra va convirtiéndose en mercancía, sostiene una especificidad que ya no depende del antiguo sistema de encargo, vigente desde la Edad Media hasta fines del siglo XIX. Marchiori complementa esta perspectiva:

En realidad, puede decirse que el proceso de aparente autonomización del campo intelectual y artístico tiene dos

consecuencias. Por un lado, los propios artistas alimentaron un mercado de la cultura que luego reveló no estar constituido por los moldes deseados. Por otro, puede afirmarse que, a pesar de eso, paralelamente a la constitución de ese mercado se desarrolló una mentalidad crítica y concientizadora que, hasta hoy, es responsable por las limitaciones impuestas a una todavía mayor expansión de la mercantilización de la cultura a que aspira el sector económicamente dominante⁴⁵.

A partir de las relaciones de poder dentro del sistema, se determina la integración al campo y las condiciones de visibilidad. Las negociaciones se sostienen a partir del reconocimiento del poder simbólico de los productos artísticos, que pueden reforzar los modelos privilegiados por el mercado; o problematizar la tradición tautológica del arte moderno, motivo por el cual hoy en día se reconoce que el arte no está desconectado de lo ideológico. El artista alemán Hans Haacke ha definido al respecto:

Las obras de arte —y quiéranlo o no los artistas— son siempre expresiones ideológicas; incluso si no están hechas para clientes identificables en un momento dado. En tanto marcas de poder y capital simbólico, esas obras cumplen un papel político»⁴⁶.

⁴⁵ Gisele Marchiori Nussbaumer, *O mercado da cultura em tempos (pós) modernos*, ob. cit., p. 38.

⁴⁶ Pierre Bourdieu, *Libre cambio. Una conversación con Hans Haacke*, 2002 [1994], p.1, <http://aparterei.com>, pp.1-11: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/bourdieu.pdf#search=%22libre%20cambio%20pierre%20bourdieu%22>. Fecha de consulta: 5/3/2008.

La posición de los artistas puede ser medida según la libertad que expresan frente a los agentes promotores o patrocinantes. Estas relaciones de poder son generalmente compensatorias (por medio de recompensas) o condicionadas (por el cambio de convicciones o creencias). En este juego de negociaciones hay un sector significativo de artistas que no despolitizan sus discursos o no los adecúan a los lineamientos del poder constituido.

Muchas prácticas artísticas que se inscriben en una actitud crítica o revisionista del sistema moderno del arte podrían definirse como rebeldía discursiva o actividad crítica contextualizada. Esto se observa sobre todo en América Latina, donde los modelos no se han implementado de manera ortodoxa porque responden a problemas socioculturales específicos que incluyen las asimetrías con respecto al escenario de reconocimiento internacional. Esa trayectoria de lo artístico como dimensión transgresora, que ha sostenido distancias con los modelos hegemónicos y que reclama el derecho a la «diferencia» —según se comentó anteriormente—, debería ser reforzada por las estrategias de apropiación asumidas por diversas prácticas artísticas contemporáneas. Resulta pertinente entonces asumir positivamente nuestra tradición crítica, incluyendo la experiencia de la antropofagia brasileña activada desde los años 1920, porque: «Reciclar lo ajeno puede llegar a ser una *estrategia transgresora* si su operación está orientada a confiscar para uso propio, mientras cuestiona los cánones y la autoridad de los paradigmas hegemónicos»⁴⁷.

⁴⁷ Carmen Hernández, «Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano», en Daniel Mato (coord.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso) y CEAP, Faces, Universidad

En estos tiempos parece necesario considerar la rebeldía como una estrategia cultural. Julia Kristeva, psicoanalista francesa, cree que frente al nuevo orden económico mundial «normalizador y falsificable», resulta pertinente activar una actitud crítica:

Hay urgencia de *desarrollar* la cultura-rebeldía a partir de nuestra herencia estética y de encontrarle nuevas variantes. Heidegger pensaba que solo una religión podía salvarnos; frente a los *impasses* religiosos y políticos de nuestro tiempo, podemos preguntarnos hoy en día si acaso una *experiencia de rebeldía* no sería la única susceptible de salvarnos de la robotización de la humanidad que nos está amenazando⁴⁸.

Pero además de esta rebeldía o crítica contextualizada, que comienza por la revisión de sus propias posibilidades de existencia, es necesario atender que también existen prácticas que se proponen activar cambios en la realidad desde una postura de «insubordinación», a partir de la redimensión propositiva de la idea de «resistencia cultural» planteada por Traba. Estas prácticas se caracterizan por estar conscientes del papel que aún sostiene el sistema del arte como configurador de representaciones sociales, en un marco de relaciones de poder determinadas por las políticas de intercambio neoliberales que favorecen formas de ciudadanía asociadas al bienestar individual, despolitizando así otro tipo de acciones en la trama social.

Estas prácticas artísticas ejercen diferentes formas de insubordinación:

Central de Venezuela, Caracas, 2002, p. 173.

⁴⁸ Julia Kristeva, *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1999 [1996]: 21).

- Insubordinación ante modelos hegemónicos obstaculizadores de transformaciones sociales;
- insubordinación a la reducción de la obra a un objeto mercantil, mercadeable y museable, descontextualizado y reducido a su puro valor de cambio dentro del mercado de bienes culturales;
- insubordinación a considerar el trabajo del artista como un simple «hacedor de objetos», despolitizando su labor como constructor de sentido.

Las prácticas artísticas concebidas como «insubordinación cultural» comprenden, como primer paso, los obstáculos que deben enfrentar al formar parte de un sistema que distribuye lugares de poder. Por ello, parte de sus objetivos se dirigen a erosionar el arte como categoría diferenciadora (en lo social y en lo valorativo) y problematizan el propio sistema desde su interior, al recurrir a estrategias representacionales dislocadoras, a la vez que pueden involucrar a otros actores sociales en una labor de resignificación de ciudadanía. Además, algunas de estas prácticas que llegan a trabajar directamente con los actores sociales, no abandonan los espacios institucionalizados del arte, para ejercer también acciones dentro del sistema⁴⁹.

⁴⁹ En Venezuela contamos con varios ejemplos, entre los cuales destacan los trabajos realizados por los artistas Argelia Bravo y Juan Carlos Rodríguez. Ellos, además de sus proyectos individuales, participan activamente en las organizaciones Transvenus de Venezuela y Poste 8, respectivamente. Transvenus de Venezuela se ocupa de la comunidad transexual y transgénero, como sujetos que urgentemente requieren de mecanismos de visibilidad de su propuesta de ciudadanía. Poste 8 ha trabajado en comunidades populares en la toma de conciencia de problemáticas asociadas a la salud. En ambas organizaciones se impulsa la activación de una ciudadanía «cultural» en los sujetos, lo cual es un trabajo político que estimula la acción individual y colectiva, con el objetivo de definir el lugar que ocupan y que desean ocupar en la amplia trama social.

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS QUE CUESTIONAN EL CANON

Actualmente existe en Venezuela un grupo de jóvenes que participan esporádicamente en eventos artísticos institucionales —y lo hacen desde una perspectiva crítica hacia la institucionalidad—, como: Alessandro Balteo (residente en EE. UU.), Argelia Bravo, Kiari Bastardo, Déborah Castillo, Nayarí Castillo (residente en Colonia), Deva Dasis (Carlos Medina), Mailén García (residente en Tenerife), Alexander Gerdel, Alí González, Dulce Gómez, Blanca Haddad (residente en Londres), Julie Hermoso, José Antonio Hernández-Diez (residente en Barcelona), Suwon Lee, Mauricio Lupini (residente en Milán), Sara Mainero, Nascimento/Lovera, Juan José Olavarría, David Palacios, Macjob Parabavis, Juan Carlos Rodríguez, Yaneth Rivas, Luis Romero, Javier Téllez (residente en Nueva York), Sandra Vivas y el Grupo Provisional, por mencionar a los más conocidos. Sus trabajos se ajustan más a la noción de arte como idea o proceso y, por ello, los temas tratados y los formatos empleados no son fácilmente aceptados en el mercado ni por las instituciones. Aunque en muchos de estos casos no estamos frente a un «activismo», es posible reconocer una tendencia hacia la conformación de un arte reflexivo sobre las representaciones sociales, comenzando por la propia articulación de los códigos visuales.

De manera particular nos interesa comentar los trabajos realizados por Argelia Bravo y Juan Carlos Rodríguez, porque parte de su trayectoria ha estado dirigida a trabajar con comunidades específicas. También nos parece conveniente describir brevemente la experiencia de la figura autoral Nascimento/Lovera, conformada por Juan Nascimento y Daniela Lovera, como un ejemplo de postura crítica ante el mercado en un amplio sentido.

Argelia Bravo ha transitado de la pintura hacia las instalaciones, para trabajar actualmente sobre todo las acciones,

a partir de una investigación sociocultural sobre la transexualidad. A lo largo de su trayectoria, Bravo se ha preocupado por cuestionar, desde una perspectiva de género, las representaciones hegemónicas de lo femenino como objeto de deseo en la cultura contemporánea, y se burla de la separación de roles entre el deseo y el deber. En sus trabajos es recurrente la ironía del modelo virginal, como sucede en *La que muere, y traga, incluso* (1997-1998), que alude a la mujer seductora por medio de la representación hipertrofiada de un órgano sexual femenino, yacente como una maja desnuda. La tela simboliza el enmascaramiento al cual se somete la mujer, en la medida en que debe complacer las exigencias de un imaginario masculino que la ha signado como objeto de deseo. En el año 2003 versionó una pintura de los años 90 titulada la *Mujer Blenders* (fig. 146) que contenía un texto de fuerte tono erótico, e hizo una serie de cojines, que incluían ese texto, para rifarlos en un acto público e ironizar nuevamente sobre la sexualidad femenina como lugar de dominio.



Fig. 146

Argelia Bravo (Caracas, 1962), *Mujer Blenders*, 2003. Instalación interactiva, Maccsi, 2003. Registro documental del momento de la rifa de los cojines.

En 2004 organizó el *performance Rosa Bravo* (fig. 147) en el Museo de Bellas Artes, con el cual recreaba la obra *Antropometrías en azul* (1960), del artista francés Yves Klein, quien empleó desnudos femeninos como instrumentos pictóricos. De manera crítica, Bravo empleó el color «rosa bravo», considerado por ella como el color de la violencia. Reprodujo el mismo efecto visual de imprimaciones sobre tela de los órganos genitales de los sujetos, pero con una pareja de transexuales, lo cual desestabiliza la tradición del arte moderno que ha recurrido al cuerpo femenino como objeto de inspiración formal.



Fig. 147

Argelia Bravo (Caracas, 1962), *Rosa Bravo*, MBA, octubre de 2004. *Performance*. Registro documental de tres momentos de la acción.

Como vicepresidenta de la organización no gubernamental Transvenus de Venezuela, Bravo trabaja con la comunidad «transfor»⁵⁰ que recorre la avenida Libertador de

⁵⁰ «Transfor» es una abreviatura coloquial del término «transformista». Según Marcia Ochoa: «*Transformista* es una palabra que se usa en Venezuela para referirse a gente que nace con biología “masculina” y se presenta como mujer en su vida cotidiana. La palabra tiene asociaciones con el trabajo sexual que realizan muchas transformistas, y se considera una palabra despectiva, aunque se usa para autodefinirse. *Transgénero* es una persona que hace esfuerzos identitarios, físicos y sociales para vivir como un miembro del género que la sociedad dice no pertenece a su biología; dentro de esta definición caben las transformistas, pero no todos los transgéneros son transformistas (ni la mayor parte). *Transsexual*

Caracas para ejercer la prostitución. El registro documental de «Pasarelas», realizado en 2004, se asocia con el trabajo de entrega de preservativos gratuitos a toda esta comunidad, y a la vez intenta fortalecer la autoestima de estos sujetos, que en la noche se visten para ser apreciados como hermosas mujeres. La propia artista ha comentado que

Estas fabulosas «divas» que desfilan de pasarela en pasarela mostrando sus poderosas razones⁵¹ y poderosos glúteos conquistados a fuerza de muchas inyecciones de hormonas y muchos clientes, llenas de plumas y lentejuelas, visten de rosa⁵².

Esta artista observa que las estrategias de travestismo empleadas por Marcel Duchamp y Andy Warhol, que intentaban atender problemas de género, finalmente se diferencian de las acciones de las transformistas venezolanas porque

[...] están inscritas dentro de un riesgo calculado. Se pueden subvertir, «travestir» las normas en el arte y puede que lo que ocurra es que aumente el estatus social en la medida en

es una categoría clínica. Se entiende por transexual el ser humano que nació con el sexo discordante a su identidad. Como condición médica, se trata con intervenciones psiquiátricas, endocrinológicas y quirúrgicas para lograr el cambio de sexo. Fundamental en el criterio diagnóstico del transexualismo es el rechazo a los genitales con los cuales nació» (Marcia Ochoa, «Ciudadanía perversa: divas, marginación y participación en la “localización”», en Daniel Mato (coord.), *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*, Faces, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2004, p. 242).

⁵¹ Por «poderosas razones» se identifica coloquialmente en el argot popular a los pechos femeninos.

⁵² Argelia Bravo, *Pasarelas libertadoras*, en Debate cultural, 2005. <http://www.debatecultural.org/Visuales/ArgeliaBravo2.htm>. Fecha de consulta: 15/3/2010.

que la acción sea más radical. Un fenómeno inverso ocurre con las trabajadoras sexuales transgénero que asisten a la avenida Libertador de Caracas: mientras más escandalosas son, peor fama adquieren dentro del colectivo caraqueño⁵³.

También Bravo ha registrado acciones de lucha de estas comunidades sobre el maltrato policiaco, como *Marcha y vigilia en la avenida Libertador* (registro documental, 2004), el *Taller sobre Derechos Humanos organizado por Transvenus y realizado en la discoteca Tito's* (registro documental, 2004), *Taller de autoestima dirigido por Argelia Bravo* (registro documental, 2004).

En junio de 2009 realizó una intervención pública en una vigilia trans en la avenida Libertador, titulada *Yo no soy Diana* (fig. 148), para denunciar la constante violencia experimentada por esta comunidad por la intolerancia de diversos sectores sociales que juegan al «tiro al blanco» sobre sus cuerpos. Con esta acción se acusaba el asesinato de cinco chicas trans, ejecutadas a principios de 2009.

Para Argelia Bravo, las chicas «trans»,

[...] en su esfuerzo identitario, fabrican una imagen y una estética antinormativa que rompe con nuestros esquemas de género, quedando excluidas del marco social, económico, jurídico y político. Son fieles integrantes de los grupos sociales que hoy día no representan a la mal llamada «sociedad civil» [...] Las transformistas encarnan, «literalmente hablando», en sus pieles, los mecanismos sociales del poder⁵⁴.

⁵³ Idem.

⁵⁴ Idem.

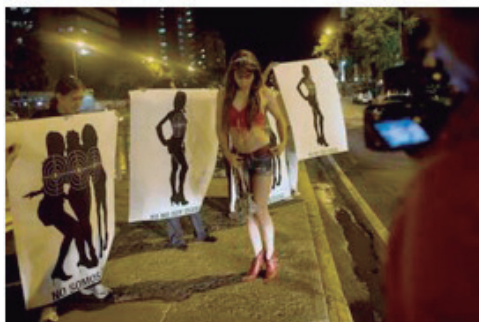


Fig. 148

Argelia Bravo (Caracas, 1962), *Yo no soy Diana, Vigilia Trans*, avenida Libertador, Caracas, 26 de junio de 2009. Registro documental de la acción.

Además de realizar diferentes registros documentales, Bravo atiende la reinserción social de algunas de las integrantes de esta comunidad, a través de la solicitud de apoyo económico para que puedan establecer pequeñas empresas, como manejar una peluquería o un abasto. En diciembre de 2007 esta artista presentó la exposición «My identity card o Toronto con chispitas de maní», en el espacio alternativo El Anexo⁵⁵, que reunía un grupo de piezas en papel con las huellas corporales de «Yhajaira» (cuya identificación ciudadana es Jorge Falcón, pero por elección ha decidido llamarse Ruddith Yhajaira Marcano Bravo), quien fue incorporada a Transvenus como parte de la política de reinserción social de esta agrupación, pues ha sido víctima de la violencia policial durante los períodos en que ha residido en la calle. Además de las fotografías de Yhajaira, Bravo ha registrado sus heridas y cicatrices corporales (fig. 149) por medio de la imprimación

⁵⁵ Dirigido por el crítico de arte Félix Suazo y su esposa Nancy Farfán.

directa de la piel en el papel. Sobre esta experiencia, Argelia Bravo ha señalado:

Una de las entrevistadas (Yhajaira) tuvo la mala experiencia de pasar tres años reclusa en la cárcel del Dorado. Esta chica está en la «calle», ejerciendo trabajo sexual desde los 8 años de edad. Asegura que la única razón por la que fue enviada a la cárcel es por ser transformista, es decir, por su aspecto físico, y por esa razón tampoco encuentra trabajo, y por esa misma razón ha sido mal atendida en los centros hospitalarios⁵⁶.

En esa ocasión también presentó la acción *Zurdera* (fig. 150), en la cual creaba asociaciones entre la «izquierda» como posición política de insubordinación hacia el poder establecido, y la condición femenina. Invitó a su padre, Douglas Bravo, conocido por su actuación en la guerrilla armada en los años 60, estimulando así múltiples interconexiones simbólicas.

Como parte del proceso de este trabajo realizado con Yhajaira, en 2008 esta artista presentó la pieza *Cartografía de un fragmento de la Historia*, en el XI Salón de Jóvenes con FIA. Con la superficie de la piel erosionada creó una cartografía que luego fue analizada por un experto forense, poniendo en entredicho la efectividad de estas investigaciones en el ejercicio real de la justicia.

Esta etapa investigativa de Bravo coincide con la realización de su tesis de licenciatura en la Universidad Experimental de las Artes (Unearte) y de un diplomado de Cultura, género y diversidad sexual, organizado por la Escuela de Antropología de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Por ello, Bravo reflexiona ampliamente sobre sus estrategias discursivas.

⁵⁶ Argelia Bravo, *Pasarelas libertadoras...*, ob. cit.

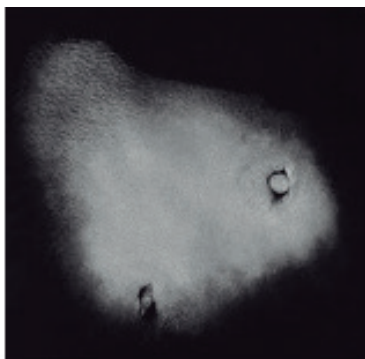


Fig. 149
Argelia Bravo (Caracas, 1962),
Huellas, 2004-2007. Fotografía,
medidas variables. Exposición
«My identity card o Toronto con
chispitas de mani», 2007.
Archivo fotográfico del artista.



Fig. 150
Argelia Bravo (Caracas, 1962).
Presentación del performance *Zurdera*
durante la exposición «My identity card
o Toronto con chispitas de mani», 2007.
Archivo fotográfico de la artista.

En un texto académico titulado *Trochas y glamour, hechas a palo, patá y kunfú*, desarrolla la problemática de las «trochas». El subtítulo de esta investigación: *De la cartografía corporal a la cartografía urbana a través del cuerpo desobediente de Yhajaira Marcano Bravo, una transformista venezolana*, apunta al desplazamiento corporal como recorrido de un proceso identitario de los sujetos que habitan en las ciudades contemporáneas. Y en este caso alude al proceso de reconocimiento o «desconocimiento» ciudadano que experimentan aquellos sujetos que viven literalmente al margen del sistema de derechos que entendemos como ciudadanía en el marco del Estado-nación. Al mismo tiempo se enuncia el proceso investigativo que representa hoy en día la realización de una obra de arte realizada «con» los sujetos sociales y no solamente como una interpretación personal de una realidad distante.

Todo este trabajo está centrado en las vivencias de la comunidad transformista caraqueña, y de manera particular en la reconfiguración de la identidad de Yhajaira, quien viajó a Córdoba, Argentina, en 2004, como representante de Venezuela a participar en el Primer Taller de formación para activistas transgéneros, transexuales e intersex. La Comisión Internacional de los Derechos Humanos para Gays y Lesbianas (IGLBTT) le solicitó un documento de presentación de su rol como activista. En esa oportunidad, Yhajaira escribió:

Mi nombre es Ruddith Yhajaira Marcano Bravo [...] Tengo desde la edad de 8 años viviendo en Caracas pero me siento muy guara⁵⁷ y muy orgullosa de ser una CHICA TRANS. No cambiaría mi vida por nada del mundo. En mi país creen que por la fuerza voy a dejar de ser como soy y están muy equivocados, porque me ocurre todo lo contrario, mientras más me maltratan, más femenina me siento [...] A nosotras en Venezuela nos llaman desde «barriga verde» para arriba, marico, transformista, degenerado, coño de tu madre, maldito, loca y muchos más (...) Me reconocerán por todas las cicatrices que llevo conmigo para Argentina, no hay mejor presentación que esa. Cuando se encuentren en el aeropuerto esperando a las chicas participantes y te encuentres con una bien desfigurada y maltratada, esa es la de Venezuela, o sea yo, Yhajaira. Esta es mi carta de presentación⁵⁸.

⁵⁷ Expresión venezolana para designar a personas oriundas del estado Lara.

⁵⁸ Argelia Bravo, *Trochas y glamour, hechas a palo, patá y kunfú*, texto inédito. Trabajo académico realizado para el Diplomado Cultura, género y diversidad sexual, organizado por la Escuela de Antropología, Caracas, 2009, p. 3.

Como víctima de la violencia, Yhajaira reconoce el valor político de sus cicatrices corporales y, por ello, las asume como carta de identidad. Su cuerpo ha sido maltratado por sujetos que se atribuyen el poder de castigar a quienes no responden a una subjetividad normada por el modelo de ciudadanía implementado por el modelo moderno de Estado-nación, y que se juzga por las formas: la apariencia y la conducta físicas.

Pero el modelo binario, heterosexual, no solamente es impuesto por los órganos de control, como la policía, sino también por diferentes sujetos que han naturalizado esa supuesta condición de lo «correcto» y que en las prácticas cotidianas discriminan de manera física o simbólica a quienes la subvierten.

Para Argelia Bravo ha sido de vital importancia narrar esa «otra» historia representada por la comunidad «trans». Es posible que en principio se haya propuesto esta tarea como mecanismo compensatorio de una memoria corporal y social condenada. Pero luego se convirtió en una manera de visibilizar las operatorias que organizan el poder y ejercen violencia física y simbólica en lo cultural y en el arte. La figura de los sujetos «trans» simboliza para ella hoy en día una insubordinación frente a las representaciones sociales hegemónicas. Es así como desde que conoció a Yhajaira, en 2004, se propuso trabajar con sus cicatrices corporales.

Los cuerpos de las chicas «trans» relatan historias de violencia que han dejado cicatrices difíciles de ocultar, que representan un signo o huella de condena o destierro. Desde el campo del arte, Bravo se ha propuesto elaborar un registro interpretativo de las cicatrices de Yhajaira para que sean comprendidas como un «territorio» o geografía que encarna lo social. La práctica artística es asumida entonces como forma de conocimiento de las representaciones sociales: de cómo los sujetos «trans» se ven a sí mismos y cómo los ven los demás

a partir de la producción de una «memoria» que ha quedado fuera de los límites de las historias oficiales.

La violencia física y simbólica a la que se exponen estos sujetos responde a una condena social. La condición de ciudadanía es negada en la vida práctica, tanto por la identidad que estos sujetos escogen como por su condición de individuos productivos dentro de la lógica laboral, pues quedan condenados al «ocultamiento» que representa la figura de los caminos torcidos de «las trochas».

El desplazamiento de los cuerpos puede arrojar datos de la cartografía social. Las chicas trans generalmente transitan por las «trochas», que en Venezuela también se identifican coloquialmente como «caminos verdes», pues representan rutas alternas que tienen un rol suplementario en la transitabilidad urbana o rural, ya sea para acortar distancia o para circular de manera inadvertida frente a ciertos mecanismos de control. Aunque las trochas permiten el desplazamiento subrepticio, Bravo les otorga un sentido de insubordinación respecto del modelo de la urbe como sistema de signos que se propone construir y sostener un orden social. Ella considera que estas rutas representan una «marginalidad subversiva» frente a la cartografía ordenada y controlada del modelo de la ciudad moderna como parte de las economías fundacionales —en términos de Beatriz González Stephan— orientadas a modelar al cuerpo ciudadano. Para Bravo:

[...] las trochas se van desplazando silenciosamente, torcidas y curvadas; subvirtiendo y desobedeciendo el orden geométrico de la estructura [...] La trocha es, pues, la representación gráfica y simbólica de la desobediencia hacia las fuerzas del orden, disciplina, sujeción y control; una tejedura de líneas torcidas a través de la retícula de la cartografía urbana

y ciudadana, una deformidad, una tachadura de la modernidad, una fisura en el proyecto de Estado-nación, un desgüe por donde circulan las energías del deseo ilegítimo; es también la línea torcida que todos llevamos por dentro y que no todos estamos dispuestos a defender por temor a la pérdida de la membresía ciudadana⁵⁹.

En la exposición «Arte social por las trochas hecho a palo, patá y kunfú», presentada en la Sala RG en diciembre de 2009, Bravo exhibió un mapa de las «trochas» (figs. 151 y 152) que se complementaba con la exhibición de un video y de algunos restos arqueológicos encontrados en un recorrido tipo «expedición» por algunos senderos ubicados entre Parque Central y El Recreo (un tramo de unos dos kilómetros) (figs. 153 y 154), realizado por ella junto a un arqueólogo y otros profesionales, guiados por Vanesa, una chica trans que actuó como guía e informante.



Fig. 151

Argelia Bravo (Caracas, 1962), *Arte Evidencia 7. Arte social por las trochas, hecho a palo, patá y kunfú*, 2009. Videoinstalación conformada por video y mapa, medidas variables. Vista del mapa. Archivo fotográfico de la artista.

⁵⁹ Argelia Bravo, *Trochas y glamour...*, ob. cit., pp. 22-23.

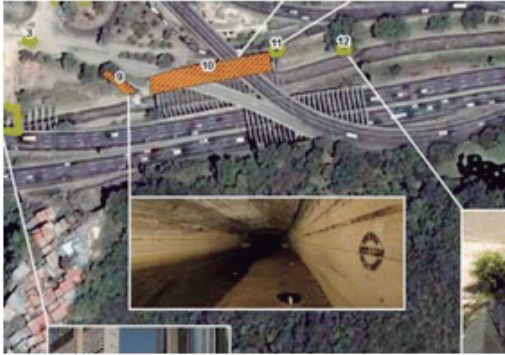


Fig. 152

Argelia Bravo (Caracas, 1962), *Arte Evidencia 7. Arte social por las trochas, hecho a palo, patá y kunfú*, 2009. Detalle del mapa.

Frente a la cartografía impuesta por los modelos urbanos privilegiados por los procesos de modernización, que supuestamente organizan, clasifican, regulan, jerarquizan y controlan los flujos sociales para favorecer la transitabilidad y convivencia de la «ciudadanía» (los sujetos que se ajustan a la normatividad), el tránsito por las «trochas» revela la existencia de una ciudadanía paralela que habita la ciudad desde los márgenes, la hace suya desde otros lugares y con otras perspectivas. Además de la supervivencia física, las trochas representarían el deseo de reforzar la idea de lo «travestido» como una realidad «otra». Las trochas se contraponen entonces al modelo de cartografía ciudadana descrita por Bravo:

Por cartografía ciudadana me refiero al espacio simbólico y físico que puede ocuparse, transitarse y expresarse cuando un individuo se comporta en su totalidad coherente con las normas prescritas que lo llevan a ser un individuo productivo para la sociedad, es decir: «bueno», que es sinónimo de

«productivo», lo que le confiere todas las prerrogativas para el goce territorial⁶⁰.



Fig. 153
Argelia Bravo (Caracas, 1962), *Arte Evidencia 7. Arte social por las trochas, hecho a palo, o patá y kunfú*, 2009.
Sello en estencil usado para marcar cada una de las trochas. Hueco de la Ford, primera estación.
Archivo fotográfico de la artista.



Fig. 154
Argelia Bravo (Caracas, 1962), *Arte Evidencia 7. Arte social por las trochas, hecho a palo, patá y kunfú*, 2009. Primera estación de la expedición: Hueco de la Ford.
Archivo fotográfico de la artista.

Bravo compara las trochas usadas por los transformistas con las rutas empleadas por los movimientos subversivos, como las guerrillas latinoamericanas. Pero desde el discurso artístico, esas trochas usadas por los transformistas que recupera Bravo pueden ser comprendidas también como metáforas de la nación «fronteriza», aquella que se reconoce discursivamente pero que no goza de derechos reales en la práctica. Las trochas representan los caminos de sobrevivencia (fig. 155) en la vida cotidiana de esos sujetos «torcidos», pero también representan los flujos identitarios en la lucha por el poder interpretativo desde el reconocimiento de una posición crítica siempre fluctuante que rompe con el binarismo. Esta oblicuidad puede interpretarse como una postura contra el «prediseño del sentido», en términos de Nelly Richard, que también

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 17-18.

puede extenderse a una postura crítica frente a las representaciones de lo latinoamericano como cultura periférica marcada por la sociologización o la exotización⁶¹.

Bajo la premisa del «arte social», Argelia Bravo crea hibridaciones de algunos procedimientos de registro identitario y construye metáforas del cuerpo social, en la medida en que los sujetos estudiados representan a toda una comunidad sometida a las mismas situaciones de intolerancia. Establece ciertas estrategias de registro visual para elaborar una reflexión crítica desde el campo del arte, con el propósito de ejercer cambios en el imaginario colectivo sobre la apreciación y valoración de estos sujetos condenados a vivir en los «bordes» de una ciudadanía jurídica y cultural, pues no tienen derechos identitarios ni laborales específicos, debido a que no responden de manera visible a una sexualidad normada.



Fig. 155

Argelia Bravo (Caracas, 1962), *Arte Evidencia 7. Arte social por las trochas, hecho a palo, patá y kunfú*, 2009. Parte del equipo de la expedición dirigido por Argelia Bravo.

Archivo fotográfico de la artista.

⁶¹ Cfr. Carmen Hernández, «Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano», en ob. cit., pp. 167-176.

Parte de este proceso es cuestionar los modelos del conocimiento, y por ello, esta artista recurre a una subversión de los mecanismos empleados por algunas disciplinas que estudian la conducta, como las ciencias forenses, la antropología y la sociología, para abordar otros elementos, supuestamente «marginales», que ponen en duda o problematizan el supuesto objetivo de la búsqueda de una «verdad», como la noción de identidad y ciudadanía. Por ejemplo, la dactiloscopia que recurre al registro de la huella digital es empleada como mecanismo de registro de las cicatrices corporales de Yhajaira y así, la artista crea la «dermocopia», que además de la imagen, incluye un informe detallado de los signos de violencia en el cuerpo (fig. 156). Asimismo, Bravo revierte la tradición fotográfica empleada por la criminología y a partir de los testimonios verbales y corporales de las chicas trans, se revierte la cosificación tipológica, pues se hace énfasis en las historias personales y en los rasgos individuales, concentrándose en el cuerpo y sus cicatrices, haciendo de estas una «fisonomía de la violencia», otorgándoles la condición de pieza única, particular, capaz de ser apreciada también como impresión gráfica (fig. 157).



Fig. 156
Argelia Bravo (Caracas, 1962), *Arte Evidencia 1. Inventario de un itinerario corporal*, 2004-2009.
Dermocopia digitalizada e impresa en papel Ilford, 36 x 46 cm.
Archivo fotográfico de la artista.



Fig. 157
 Argelia Bravo (Caracas, 1962), *Arte Evidencia 2. La humanidad objetivada*, 2008-2009. Informe de la conservadora de arte (fragmento).
 Archivo fotográfico de la artista

El trabajo de Argelia Bravo se decanta en el tiempo de manera reflexiva y pausada, encadenando procesos de investigación sobre los imaginarios sociales y sus consecuencias en las prácticas cotidianas, como la violencia corporal y simbólica hacia la condición femenina y transgénero, sin dejar de revisar críticamente el campo del arte. Da visibilidad a los conflictos y discriminaciones identitarios, con un profundo compromiso y respeto, estimulando mecanismos de diálogo en los cuales ella, como artista, es mediadora y no intérprete. Lo social para Bravo no es un tema artístico, es un compromiso de vida y, por ello, su trabajo es un proceso de conocimiento mutuo y constante que se realiza «con» y no «sobre» los sujetos y sus experiencias.

También comentaré acá el trabajo de Juan Carlos Rodríguez, quien, antes de participar en el campo del arte, desarrollaba trabajo comunitario como pastor evangélico. En la Sala Mendoza presentó, en 2000, una muestra individual titulada «Mara - Ya no mami. Las fronteras del diálogo» (figs. 158 y 159), que invitaba a establecer un cruce de saberes representados por la institución y la figura de Cayita (una mujer que, para procurarse el sustento, recogía latas, oficio que en el habla corriente se denomina «recogelatas»), que ejercía los

papeles de dos personajes indígenas (Mara y Yanomami⁶²), supuestamente residentes en el contexto urbano. Rodríguez presenta el juego identitario de este personaje por medio de la puesta en escena de una fundación cultural ficticia, cuyos dispositivos parodiaban las estrategias museísticas y disciplinares en el estudio de la experiencia estética.



Fig. 158
Juan Carlos Rodríguez (Caracas, 1967),
Mara-Ya no mami. Las fronteras del diálogo,
Sala Mendoza, 2000.
Panel que describía la fundación ficticia.
Archivo fotográfico del artista.



Fig. 159
Juan Carlos Rodríguez (Caracas, 1967),
Mara -Ya no mami. Las fronteras del diálogo,
Sala Mendoza, 2000. Uno de los
objetos exhibidos.
Archivo fotográfico del artista.

Rodríguez participó con el Grupo Provisional⁶³ en el trabajo *El pescozón. Reporte desde el hospital Dr. Miguel Pérez*

⁶² Mara es el nombre de la protagonista de un cuento indígena venezolano. Identifica a una hermosa joven, hija del cacique Guarumo y la cacica Majagua de la tribu de los guaraúnos, que decidió quedarse en sus tierras, cerca del Delta del Orinoco, cuando los padres decidieron emigrar, argumentando la protección del dios de las aguas. Yanomami es el nombre de una etnia indígena que habita en la selva del sur de Venezuela, en la zona fronteriza con Brasil.

⁶³ Constituido desde 1997 hasta 2003 por los artistas Juan Carlos Rodríguez, David Palacios y Juan José Olavarría, el crítico de arte Félix Suazo y el empresario Domingo de Lucía. Durante su trayectoria este grupo realizó varios eventos fuera de los marcos institucionales que desestabilizaban las estrategias de promoción del arte.

Carreño, constituido por diversas actividades realizadas alrededor de una cama de hospital, construida como objeto crítico de las políticas hospitalarias. Después de contextualizar la cama en el sector La Plazoleta del barrio La Bandera, municipio Libertador, Caracas (fig. 159), y en el Hospital Pérez Carreño (adscrito al Seguro Social) (fig. 160), en diálogo con diferentes personas de las comunidades respectivas. Esta experiencia surgió luego que Cuni (Víctor Cárdenas), un activista comunitario, invitó a Juan Carlos Rodríguez a registrar en vídeo la crisis vivida por los pacientes del Hospital Pérez Carreño, quienes debían proveerse por sí mismos de todo tipo de elementos médicos y personales para poder ser atendidos. Se construyó una cama «hogar» como metáfora de una extensión del espacio privado⁶⁴ en el centro asistencial, ironizando



Fig. 160
Juan Carlos Rodríguez con el Grupo Provisional, *El Pescozón*, Sector La Plazoleta del barrio La Bandera, 2001. Interacción en el espacio público. Archivo fotográfico del artista.



Fig. 161
Juan Carlos Rodríguez con el Grupo Provisional, *El Pescozón*, Hospital Pérez Carreño, 2001. Interacción en el espacio público. Archivo fotográfico del artista.

⁶⁴ Conteníó un televisor, un radio transistor, una lámpara, un ventilador, todo tipo de materiales de primeros auxilios y objetos de tocador, diverso material de lectura, juegos de mesa e incluso un altar con diferentes figuras devocionales del panteón religioso popular como José Gregorio Hernández, la Virgen de Guadalupe, el Niño Jesús, San Benito y otros.

sobre la responsabilidad ética de ciudadanía que el Estado descarga en la conciencia individual.

Rodríguez asume la cama como pretexto para estimular una reflexión colectiva sobre la situación hospitalaria nacional. El 7 de mayo de 2001 este elemento fue trasladado al interior del hospital por Rodríguez, Cuni y otros habitantes del barrio La Bandera, como un aparato médico cualquiera. Pero muy pronto la cama fue percibida como un objeto «extraño» y fue desplazada hacia el exterior del recinto, en la entrada principal, donde permaneció durante un día completo, a pesar de la resistencia del personal de seguridad. Luego, los habitantes del barrio decidieron que debían hacer su propia cama para llevarla a diferentes hospitales como signo de protesta. Otras comunidades, como Catia, también quisieron hacer lo mismo, pero de estas actividades no se tiene registro. En estos momentos el objeto «artístico» ha quedado despojado de su autoría por un proceso de apropiación política por la comunidad.

Una versión de la cama fue llevada al campo institucional del arte, siendo incluida en la muestra itinerante «Políticas de la diferencia. Arte Iberoamericano fin de siglo», organizada por la Generalitat de Valencia, España, en 2001⁶⁵.

A partir de esta experiencia con el Grupo Provisional, Juan Carlos Rodríguez trabajó en el proyecto *Con la salud si se juega*⁶⁶, que inició en mayo de 2001 en asociación con la organización no gubernamental Poste 8, después de reconocer que la cama había activado la reflexión sobre los problemas hospitalarios. Al mes siguiente, Rodríguez activó una segunda

⁶⁵ Esta exposición itinerante se ha presentado hasta ahora en el Centro de Convenciones de Pernambuco, Brasil, y en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires.

⁶⁶ Título que plantea un juego de palabras con el dicho popular «con la salud no se juega».

acción, con la colocación de ocho pizarras en el sector La Plazaleta del barrio La Bandera (fig. 162), con el objetivo de motivar la expresión colectiva sobre el tema. La participación fue muy diversa, haciéndose más activa entre los jóvenes. Después de varias conversaciones con algunos integrantes de esta comunidad, surgió la idea de hacer un torneo de pelota de goma (que es una versión popular del béisbol), que se llevó a cabo de manera informal (fig. 163). La participación sobrepasó las expectativas de Rodríguez y de Cuni, pues se realizaron cuatro torneos, cada vez más organizados, que incluyeron la elaboración de vallas y uniformes, y la incorporación de otras comunidades. En este proceso, Rodríguez comenzó a establecer relaciones simbólicas entre la salud y el arte a través de diálogos con los integrantes del barrio que le permitieron dar a conocer su experiencia en el campo de arte. A través de esta interacción, de manera conjunta, Rodríguez y los integrantes de la comunidad fueron identificando similitudes funcionales y de poder entre «curar», «curador» y «curandero», asociando así la salud, el arte y los saberes populares. Relacionaron la salud con la olimpiada y construyeron alrededor de cien frases que evidenciaban las relaciones entre las reglas del juego de pelota y las del hospital, reconociendo que en ambas esferas se producían anomalías. Luego de varias sesiones de interacción conjunta, Rodríguez y los integrantes de la comunidad concordaron que tanto el curador como el curandero son figuras simbólicas de intermediación, que cumplen un rol significativo en el tejido social.

En los torneos cada grupo se identificó con metáforas relativas a esta problemática, como: Artesanos, Salud-arte y Sanarte. Además, se presentó un evento teatral sobre el tema de la salud. El guión y todo el proceso organizativo fueron desarrollados por la propia comunidad, sin intervención directa de



Fig. 162
 Juan Carlos Rodríguez (Caracas, 1967),
Con la salud si se juega, 2001-2002.
 Interacción en el barrio La Bandera
 (pizarras).
 Archivo fotográfico del artista.



Fig. 163
 Juan Carlos Rodríguez (Caracas, 1967),
Con la salud si se juega, 2001-2002.
 Interacción en el barrio La Bandera
 (juego de pelota).
 Archivo fotográfico del artista.

Rodríguez, como una reinterpretación de sus propios espacios públicos que incluían la plazoleta, los balcones y las escaleras.

En sus diferentes trabajos, Juan Carlos Rodríguez evidencia las estrategias de «colonización» que ocultan las disciplinas en su jerarquización de los saberes. Por ello, constantemente burla las estrategias institucionales para atomizar la autoría y actuar como un mediador capaz de hacer visible aquello que ha sido excluido por resultar peligroso para la conservación del orden. Su labor comunitaria le ha permitido reflexionar sobre los ejercicios de dominación que recaen sobre la alteridad como universo no domesticado. Por ejemplo, Rodríguez narra los esfuerzos por concebir en una vinculación activa con lo social desde el arte y reconoce que esta tarea no se puede llevar a cabo desde la visión dicotómica tradicional:

[...] todos estos esfuerzos de artistas y especialistas por «articular el arte» o «acercar el arte a» comprenden una concepción dicotómica disfuncional emanada de la idea moderna de la autonomía de arte, y en muchas ocasiones se apoyan

en una concepción institucional de la cultura, como ocurre con muchas instituciones públicas que llevan la palabra «cultura» en su denominación. Esta visión dicotómica suele pasar desapercibida para muchos especialistas de arte, quienes parecen no sospechar la radical diferencia entre el horizonte de sentido de una comunidad de barrio o de cualquier otro grupo humano. [...] En los espacios institucionales predominaba —y continúa siendo así— la idea de «acercar el arte a la gente», lo cual implica de entrada que esa cosa llamada «arte» estaba siendo producida «fuera de la gente», o al menos producida de una manera ensimismada. [...] ¿Cómo desarrollar prácticas que resolvieran esta escisión, esta imposibilidad de las prácticas artísticas por articular el horizonte de sentido del campo del arte que valora y sostiene la idea de autoría de un yo-individuo, con el horizonte de sentido de las comunidades de barrio emanado y emanante del yo-relación? ¿Cómo generar unas prácticas artísticas que resolvieran la frecuente tentación de reproducir en los contextos comunitarios las lógicas de las disciplinas del arte, que como sabemos se fundamentan en la cosificación, fetichización y espectacularización de sus producciones?⁶⁷

Juan Carlos Rodríguez ha reflexionado sobre su trabajo artístico y lo ha descrito como «prácticas de creación transdisciplinarias desde la implicancia», porque su objetivo es estimular una interacción significativa con los grupos sociales con los cuales interactúa. El arte es planteado como proceso de conocimiento mutuo y actividad comunicacional, a partir del reconocimiento de diferentes representaciones sociales.

⁶⁷ Juan Carlos Rodríguez, *Entrevista sobre Teatro de Operaciones N° 1*, realizada por Carmen Hernández (inérita), Caracas, 2006, pp. 16-17.

En octubre de 2005 Rodríguez presentó la exposición «Módulo cerro grande, Notas sobre alteridad, trans-ducción y sistemas de seguridad», en la Sala 4 del Museo Alejandro Otero (figs. 164 y 165). Allí introdujo la experiencia llevada a cabo en el barrio La Bandera, consistente en desplazar los mecanismos museográficos y museológicos a una cancha deportiva. En un panel, como dispositivo museográfico, se exhibió una frase del artista Alejandro Otero, una figura canónica del arte constructivista venezolano: «El arte es trascendente porque es vía de penetración hacia lo irrelevado y por eso desconcierta en cada paso que da», que se había publicado en la página web del Museo Alejandro Otero (activa hasta 2006) como una máxima moderna. Esta supuesta trascendencia de la premisa de Otero se vio afectada cuando regresó a los espacios del Museo, en calidad de registros en video, y no podía ser leída en su totalidad (en el video la frase aparece cortada). Además, ninguno de los personajes le prestaba atención. El módulo en el barrio aparecía acompañado de un guardia que cumplía la misma función de resguardar el orden del espacio museológico, aunque aquí su inutilidad quedaba en evidencia, pues a su lado un grupo de muchachos jugaba básquetbol. El registro en video coloca ambas situaciones en una tensión insoportable (un encuadre reducido registra las acciones de uno o dos jugadores, mientras detrás se observan el guardia y la frase de Otero «cortada»), imposibilitando cualquier tipo de diálogo, lo cual refuerza la idea de que el arte, como se exhibe en un museo, «no puede subir cerro»⁶⁸, porque no es comprendido.

⁶⁸ «No puede subir cerro», en el léxico popular identifica todo aquello que tiene un acceso difícil a los barrios o zonas de alta densidad de población popular, los cuales en Caracas se ubican generalmente en las zonas topográficas elevadas que bordean el valle que constituye el centro de la ciudad, y que comúnmente, y de manera despectiva, se han denominado «cerros».



Fig. 164
Juan Carlos Rodríguez, *Módulo cerro grande, Notas sobre alteridad, trans-ducción y sistemas de seguridad*, MAO, 2005. Fotografía del video exhibido en el monitor.



Fig. 165
Juan Carlos Rodríguez, *Módulo cerro grande, Notas sobre alteridad, trans-ducción y sistemas de seguridad*, MAO, 2005. Fotografía del video exhibido en el monitor.

Desde 2007, luego de residenciarse en Guasualito, en el Alto Apure, región fronteriza entre Venezuela y Colombia, Rodríguez ha reorientado su trabajo artístico y ha podido observar una realidad social compleja. Su preocupación por la idea de «seguridad» se ha desplazado hacia el tema territorial, más allá de la problemática específica de las estrategias museológicas.

Bajo el título «Teatro de Operaciones N° 1», en marzo de 2009 presentó una exposición en la galería Periférico Caracas, que reunía una serie de 17 fotografías titulada *El encargo* (figs. 166 y 167), 18 videos cuyas carátulas formaban una instalación, tres acciones presentadas el día de la inauguración y una instalación referida a la cultura árabe. El título alude a la zona fronteriza patrullada por el Ejército venezolano y expuesta a una constante violencia, derivada de la actuación de grupos armados diversos, entre los cuales se debe mencionar a las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP), los paramilitares, el narcotráfico, el Frente Bolivariano de Liberación Nacional

(FBLN), el Ejército de Liberación Nacional (ELN), más conocido como los «Elenos», entre otros.

La referencia a los «cuerpos fronterizos» se observa sobre todo en la serie *El encargo*, que actúa como posible testimonio del sicariato, pues las fotografías del paisaje urbano o rural incluyen una descripción minimizada de un nombre propio, lugar y fecha, que parecen aludir a un posible reporte criminalístico, si se recuerda que esta estrategia ha sido usada por otros artistas para denunciar los asesinatos políticos, como la pieza *Aquí no cabe el arte*, del colombiano Antonio Caro (fig. 45).



Fig. 166
Juan Carlos Rodríguez,
El encargo (Edgar Pernia),
2009.
Fotografía en color, 16 x 27 cm.
Archivo fotográfico del artista.



Fig. 167
Juan Carlos Rodríguez,
El encargo (Juan Carlos Hidalgo), 2009.
Fotografía en color, 16 x 27 cm.
Archivo fotográfico del artista.

En una entrevista realizada al artista en 2009, le pregunté sobre el origen de esa violencia «naturalizada» en el paisaje rural y urbano, que a su vez desmitifica el sentido bucólico del llano como geografía nacionalista: «¿Es una

violencia que tiene un trasfondo político? ¿Son grupos específicos y reconocibles por la población los que recurren a la práctica del “encargo” como mecanismo de poder a través de la política del miedo?». Rodríguez respondió:

El origen de esa violencia es político y social. Aunque suene repetitivo, es necesario señalar al menos dos fuentes de esa violencia. En primer lugar, la desigualdad producida por el modelo latifundista, que es de larga data y es apenas ahora cuando se trata seriamente de cambiar en medio de grandes dificultades sociales, culturales y de posibilidades reales de producción. Son muchos años bajo esta concepción y revertirla implica tocar aspectos medulares de una cultura de la injusticia asimilada y naturalizada. La novela *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, por ejemplo, es la lucha entre el terrateniente «bueno» y el terrateniente «malo». En segundo lugar, la penetración de la violencia colombiana, que como sabemos, es originada por las agallas de una clase poderosa, oligarca y arrastrada, que se ha negado históricamente a abrir siquiera alguna ventana a las clases obreras y campesinas. Bueno, se toman en serio su rol de clase y por eso asesinaron a Gaitán y salió el general Matallana acribillando campesinos hace ya cinco décadas atrás. ¿«Lugar común» hablar del episodio Gaitán? No. Este episodio no es sino una muestra del pensamiento y determinación de esta gente en mantener su poder y su modelo impuesto, como lo es también el asesinato de líderes guerrilleros pacificados del M-19⁶⁹ y la Unión Patriótica, entre otros, y que se

⁶⁹ Con esta sigla se identifica al Movimiento 19 de abril, cuyo nombre se deriva como reacción insurgente frente al presunto fraude electoral en las elecciones presidenciales del 19 de abril de 1970 en Colombia. Luego este movimiento se orientó hacia la lucha política de izquierda y cambió

confrontan con las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), creadas por militares y hacendados que desde vieja data expulsaron a los campesinos de sus tierras y han extendido la violencia ahora al territorio venezolano y no solamente a los lugares fronterizos. Basta leer la propuesta de las FARC-EP⁷⁰ a lo largo de su historia para constatar que no se ha tratado de irracionales extremistas. Extremistas han sido estos grupos poderosos que se han mantenido en el poder, y esta no es una frase efectista, es una característica muy precisa de esta gente. Son extremistas con el poder en sus manos. Pero las cosas se han complicado con el asunto del tráfico de drogas donde todo el mundo se pelea el control, comenzando con la DEA⁷¹ y el Comando Sur como uno de sus brazos armados. Pero como toda maraña, tras el tráfico de la droga existen intereses geopolíticos continentales importantísimos en este conflicto. [...] Volviendo a la maraña actual de la violencia altoapureña, bueno, las luchas entre todos estos grupos y de las fuerzas regulares de ambos países han abierto un espacio inédito a agrupaciones del hampa común organizada. Estas agrupaciones han aprendido a sobrevivir y actuar en un contexto de continua zozobra, de sospecha de todo el mundo, de amenazas de muerte por engaños amorosos, o por cualquier deuda por pequeña que sea, de extorsión en nombre de la guerrilla o los paramilitares, etcétera. En fin, el origen de toda esta violencia es político y social y sus manifestaciones se han hecho plurales y complejas. Y la desmitificación

su denominación a Alianza Democrática M-19 (AD-M19) y se mantuvo activo hasta la década de los noventa, cuando se disolvió, pues sus miembros migraron hacia otras agrupaciones activistas.

⁷⁰ Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo.

⁷¹ Drug Enforcement Administration.

del llano como geografía nacionalista es fundamentalmente un acto de sinceridad⁷².

Pareciera que la violencia en el territorio fronterizo venezolano-colombiano, según la reflexión de Rodríguez, asume una forma desterritorializada con signos de balcanización de un conflicto militar que hoy tiene expresión en el llamado Plan Colombia y la instalación de bases militares extranjeras de carácter estratégico. La violencia específicamente territorial —la lucha por el poder de la tierra entre terratenientes y campesinos— se ha desplazado a un terreno político «transnacional» que afecta al cuerpo social, pues involucra a muchos de los habitantes de la zona con la cultura del miedo. Es por ello que otra de mis preguntas fue:

¿Cómo se podrían describir esos “cuerpos fronterizos” asediados por la violencia con relación al cuerpo de la nación, sobre todo en momentos en que políticamente se ha asumido una reformulación revolucionaria del Estado-nación? ¿Existe una respuesta colectiva u oficial desde el Estado?

La respuesta de Rodríguez confirma la idea de la activación de la autocensura producida por un miedo constante:

Son los cuerpos de la anarquía y la sinrazón. El enemigo está en todas partes, dice la gente; todo el mundo «me» vigila, no existe ninguna regla escrita u oral, oficial o extraoficial, que me garantice la vida. Creo que el Estado no ha dado hasta el momento respuestas contundentes que generen confianza y tranquilidad en la población. No existe aparente coherencia entre

⁷² Juan Carlos Rodríguez, *Entrevista...*, ob. cit., s/p.

la posible mirada macropolítica del Estado, con la vivencia micropolítica de la población. La sensación generalizada de la población es que los militares de la zona son solo payasos que no hacen un coño o están implicados, que no existe una planificación para resolver el problema por parte de las autoridades a quienes les compete. El Estado debería generar la seguridad en la población, sin descuidar los aspectos macro y estratégicos de esta problemática⁷³.

Esta situación de constante tensión y violencia ha estimulado una autocensura colectiva que se ve compensada con una amplia proliferación de la cultura festiva regional, marcada por el canto y el baile, según alude el artista cuando introduce en la muestra dos acciones: una cantante que ingresa a la sala montada en un caballo y un bailaror que realiza un zapateo también en el espacio expositivo.

Si el «paisaje» se convierte en una metáfora del cuerpo social expuesto a la violencia, totalmente trastocado, las alusiones a la «reparación afectiva» de la práctica del canto y del baile podrían considerarse como respuestas colectivas conscientes o intuitivas que anteponen el placer al dolor y «reconforman» los cuerpos. La música y el baile pueden representar un «habla» que se desplaza a otras formas discursivas, debido a esa autocensura profunda causada por la violencia cotidiana, experimentada de manera silenciosa y que, como frontera simbólica, paraliza los cuerpos. Cabe aquí recordar la noción de frontera elaborada por el investigador argentino Alejandro Grimson:

Hay fronteras que solo figuran en mapas y otras que tienen muros de acero, fronteras donde la nacionalidad es una noción

⁷³ Idem.

difusa y otra donde constituye la categoría central de identificación e interacción. Esa diversidad, a la vez, se encuentra sujeta a procesos y tendencias. Paradójicamente, cuando se anuncia el «fin de las fronteras», en muchas regiones hay límites que devienen más poderosos⁷⁴.

Frente al silencio propio y externo, este artista elabora videos tomados con su teléfono celular en los cuales recurre a la autorrepresentación y recrea la imagen de *El grito* (1893), de Edvard Munch (fig. 168), tan cara al arte moderno, y la re-dimensiona con el canto llanero de la región colombo-venezolana que es atravesada por la línea fronteriza, enfatizando su posible tono de lamento.



Fig. 168

Juan Carlos Rodríguez (Caracas, 1967), *Grito contemporáneo*, 2007.
Video. Fotograma de video.

En los videos, Rodríguez recurre a su propio cuerpo a modo de serie «performática», que alude tanto al propio campo del arte como a las historias sociales de la región. La

⁷⁴ Alejandro Grimson, «Fronteras, Estados e identificaciones en el Cono Sur», en Daniel Mato (compilador), *Cultura, política y sociedad*, Clacso, Buenos Aires, 2005, p. 132.

estética de la precariedad que privilegia Rodríguez, tanto en el medio como en las acciones elegidas, representa una metáfora de esa carencia expresiva social que finalmente encuentra su vía de escape en la fiesta, a través del baile y la música. Pero también Rodríguez, irónicamente, apunta hacia el interior del campo artístico venezolano, exhortando a que la práctica artística supere la tradición tautológica y se involucre más directamente en lo social.

La pieza titulada *Seguridad, territorio, guayabo, población*, redimensiona el título de un trabajo de Foucault⁷⁵, con la diferencia de que incorpora la idea de «guayabo», que en términos coloquiales puede ser entendido como «despecho amoroso», o «pérdida amorosa». El guayabo resume diferentes problemáticas asociadas con la inseguridad social y la violencia experimentadas en esa zona fronteriza. El diálogo con la historia de las tecnologías de seguridad que desarrolla Foucault en ese libro, es empleado por Rodríguez para visibilizar el sentimiento de desamparo que experimentan los sujetos en relación a su espacio territorial. Su propia vivencia en la región del Alto Apure lo ha llevado a reconocer que en cada familia hay, por lo menos, un muerto. Las causas de la violencia son complejas, y no hay autoridad capaz de enfrentarlas y sistematizar algún tipo de orden y seguridad. La población queda así indefensa y expuesta a la anarquía.

La reiteración del gesto se observa en la mayor parte de sus videos, porque el artista recrea el lamento característico del contrapunteo de la música llanera, para así crear una metáfora de la violencia que representa la autocensura y el silencio, en lo social y en el arte. Las referencias al campo del arte

⁷⁵ Michel Foucault, *Seguridad, territorio y población*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006 [1978].

se observan en los videos titulados *¿Qué es el performance?* y *Paisaje didáctico*. En el primero, Rodríguez ironiza tautológicamente, a modo de conferencia, sobre las características de esta modalidad artística en el marco de la historia del arte occidental, mientras el artista Juan José Olavarría le corta el cabello. En *Paisaje didáctico* se traviste cuando simula a un apureño para describir la violencia geopolítica de la zona fronteriza del Alto Apure, partiendo de la ironización del paisaje pictórico tradicional del llano, evidenciando tanto los límites de los modelos de lo nacional, como de los géneros del arte.

El trabajo del dúo Nascimento/Lovera asume una orientación deconstructiva hacia determinados hábitos de consumo asociados a imaginarios «artísticos». En el video *La Colección* (1995-1997) (fig. 169), estos artistas han cuestionado el fetichismo social por medio de un continuo de imágenes disímiles, interconectadas arbitrariamente, como chimeneas, caballos, perros de raza, comidas exóticas, fármacos y otros «productos» que conforman una serie de elementos «coleccionables» en la vida cotidiana para ciertos grupos sociales y hacen referencia a los hábitos consumistas ligados a la contemporaneidad. El título de esta pieza alude al «modelo» de colección y por eso se puede pensar que su crítica intenta asociar la taxonomía del consumismo burgués con la del museo de arte, ambas expuestas a un canon selectivo. La secuencia monótona del transcurso de las imágenes en el video construye una taxonomía absurda, sustentada en su propia circularidad.

Su trabajo más extendido en el tiempo durante los últimos años ha sido *Video ediciones-inserciones* (reediciones e inserciones de videos), que están realizando desde 1997 y consisten en la manipulación de películas que conforman el canon del cine comercial, como una crítica a las narrativas dominantes. Ellos han activado varias vías de circulación de los

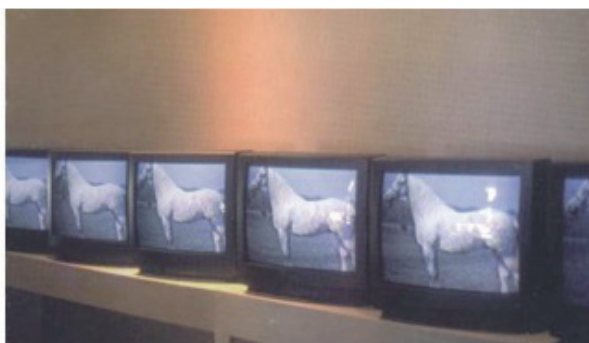


Fig. 169

Nascimento/Lovera: Juan Nascimento (Caracas, 1969), Daniela Lovera (Caracas, 1968), *La Colección*, 1995-1997. Videoinstalación.
 Archivo fotográfico de los artistas.

videos intervenidos, como la venta del producto realizada por algunos agentes de la economía informal o «vendedores ambulantes» (fig. 170), desarrollada en las autopistas caraqueñas durante los períodos de mayor flujo vehicular. También los videos circulan como productos que se insertan «clandestinamente» en los anaqueles de tiendas de cadenas de alquiler de videos (fig. 171), o como proyecciones en los autobuses de las líneas de transporte intercomunal.

Esta experiencia muestra un deseo de intervenir el espacio público de consumo masivo de la industria cinematográfica por medio de alteraciones deliberadas de algunos productos canónicos, a fin de socavar los hábitos de recepción. Ellos mismos han descrito las inserciones como:

[...] la introducción en el espacio público de películas versionadas. Los filmes modificados se distribuyen de acuerdo al contexto de consumo. Las versiones narrativas circulan de manera anónima en las cadenas de renta de video, en los

transportes ejecutivos, insertadas como parte de la programación televisiva y a través de la venta ilegal. Estas versiones, llamadas narrativas, pasan inadvertidas en términos del lenguaje convencional —así la alteración argumental sea inminente—; varían el género y el contenido del relato modificando el audio, el subtítulo, la banda sonora o las secuencias. Entre las versiones que no atienden a la narrativa tradicional, y hacen obvia la edición aplicada, se encuentran las versiones taxonómicas; las cuales en algunos casos representan un gesto en contra del *Star system*, ya que suprimen la participación actoral en el *film*. Como por ejemplo *Jesus Christ Superstar* (1999), *Encuentros cercanos del tercer tipo*, *Ghost*, *Barbarella*, *Lo que el viento se llevó*, *The Bigger Splash*, *La niebla*, *Tiburón*, etc.⁷⁶.



Fig. 170
Nascimento/Lovera
Juan Nascimento (Caracas, 1969),
Daniela Lovera (Caracas, 1968),
Video ediciones-inserciones (tienda),
1997-2006.
Archivo fotográfico de los artistas.



Fig. 171
Nascimento/Lovera
Juan Nascimento (Caracas, 1969),
Daniela Lovera (Caracas, 1968),
Video ediciones-inserciones
(venta ambulante), 1997-2006.
Archivo fotográfico de los artistas.

⁷⁶ Juan Nascimento, Daniela Lovera. Texto inédito, 2001 [Sin título, Enviado por correo electrónico a C.H.].

Además de los títulos mencionados por ellos mismos, durante varios años Nascimento/Lovera han reeditado filmes muy conocidos de la producción hollywoodense, como *El exorcista*, *La pandilla salvaje*, *Puño de furia*, *Zulú*, *Last Picture Show*, *Propuesta indecente*, *Terminator*, *Fiebre del sábado por la noche*, *El gran jefe*, *Terminator II*, *The Bigger Splash*, *María Candelaria*, *El estado de las cosas*, *Caracortada*, *Love Story*. Por ejemplo, en el clásico romántico *Love Story* dejaron solamente las narrativas secundarias asociadas a la relación conflictiva de orden familiar entre el protagonista y su padre y la trama asociada al hockey sobre hielo, y en *Jesus Christ Superstar* (fig. 172) el *film* quedó reducido a cinco minutos pues seleccionaron solamente los paisajes. También estos artistas han intervenido algunos filmes icónicos del cine venezolano, como *Cuando quiero llorar no lloro*, debido a que les interesa visibilizar la expansión de los procedimientos narrativos privilegiados por el mercado del cine y, a la vez, someter al público a su propio condicionamiento discursivo, cuando en las reediciones eliminan la narrativa central.



Fig. 172

Nascimento/Lovera

Juan Nascimento (Caracas, 1969), Daniela Lovera (Caracas, 1968), *Video ediciones-inserciones*, *Jesus Christ Superstar*, 1999. Video, 5 min. Fotograma.

Archivo fotográfico de los artistas.

Los trabajos de los artistas aquí comentados producen discursividades que intentan ampliar tanto los códigos institucionalizados de las artes visuales como su sistema valorativo, cuestionando a la vez las estrategias de mercado.

Argelia Bravo y Juan Carlos Rodríguez, además de sus proyectos individuales, participan activamente en las organizaciones no gubernamentales Transvenus de Venezuela y Poste 8, respectivamente. En ambas organizaciones se impulsa la activación de una ciudadanía «cultural» entre los sujetos, trabajo político que estimula una acción social tanto individual como colectiva, con el objeto de definir el lugar que ocupan y que desean ocupar en el campo social. Nascimento/Lovera cuestionan el canon como un modelo condicionante de representaciones sociales y asumen un diálogo con las comunidades que seleccionan, a veces fuera de los marcos institucionales, para propiciar un consumo menos advertido, y a la vez perturbador.

EL ARTE COMO PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE CIUDADANÍA

Desde una perspectiva contextualizada, las prácticas artísticas pueden contribuir a la reconfiguración de esa dimensión ética de la vida social que requiere revisar, de manera crítica, las nociones tradicionales que han distribuido lugares de privilegio y, a la vez, comprender que el arte forma parte de la lucha por el poder en el amplio universo simbólico de «lo cultural».

Esta labor implica asumir la noción de ciudadanía en términos «culturales», más allá de su tradicional concepción territorial-jurídica, porque de esta manera se responde a las luchas que se han planteado diferentes movimientos sociales por

alcanzar derechos de igualdad de oportunidades y, a la vez, por lograr el respeto de las diferencias de identidad. Según la investigadora brasileña Evelina Dagnino, lo que está en juego es el derecho a tener derechos, lo que involucra la activación de tres elementos clave. El primero es la creación de nuevos derechos, y entre ellos enumera:

El derecho a la autonomía del propio cuerpo, el derecho a la protección del medio ambiente, el derecho a la morada [...] esa redefinición incluye no solamente el derecho a la igualdad, como también el derecho a la diferencia, que especifica el profundo y amplio derecho a la igualdad⁷⁷.

El segundo elemento necesario en la activación del derecho a tener derechos es la constitución de sujetos socialmente activos como agentes políticos, considerados no ciudadanos o excluidos, lo que implica construir una ciudadanía desde abajo. Y un tercer aspecto a considerar es que este nuevo concepto de ciudadanía trasciende la idea de reivindicación o acceso a un sistema político dado, porque lo que está en juego es «*el derecho a participar en la propia definición de ese sistema para definir lo que queremos ser como miembros, esto es, la invención de una nueva ciudadanía*»⁷⁸. Un nuevo proyecto de ciudadanía como política cultural, implicaría entonces una reforma moral e intelectual que involucre la creación de nuevas relaciones sociales capaces de dinamizar a la sociedad en su conjunto.

⁷⁷ Evelina Dagnino, «¿Sociedade civil, participação e cidadania: de qué estamos hablando?», en Daniel Mato (coord.), *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*, Faces, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2004, p. 104.

⁷⁸ Idem [Cursivas mías, C.H.].

A partir de las reflexiones de Dagnino comprendemos mejor que el arte, en su condición de «insubordinación cultural», tiene la misión de superar sus posibilidades de existencia como sistema autónomo y asumirse como «proyecto político».

La importancia que tienen hoy en día lo cultural y el campo artístico como posibilidad de contribuir a la activación de nuevos modelos de ciudadanía, debe ser tomada en cuenta. Las observaciones del artista y crítico español Marcelo Expósito resultan sugerentes al respecto:

Se requiere, asimismo, cobrar conciencia de que es precisamente a través de la cultura y de las políticas institucionales que afectan al ámbito del arte, a través de los solapamientos entre cultura, política y economía, que muchas de las mutaciones de nuestro tiempo se efectúan. Reconocer este hecho en todas sus consecuencias implica, para todos nosotros, un tipo de responsabilidad social ineludible: tales mutaciones, que en sí mismas constituyen una complejización de las formas de sociabilidad y de cooperación en la producción de la vida, pueden ser profundizadas en un sentido emancipatorio, o al contrario, conducidas hacia formas hasta ahora impensables de sobreexplotación y dominio. El arte y la cultura no pueden dejar de sentirse afectados por el hecho de que es en su espacio como instituciones sociales donde se libra decisivamente este conflicto⁷⁹.

Frente a las tensiones que presenta el campo del arte en la actualidad, parece urgente estimular una actividad crítica

⁷⁹ Marcelo Expósito, «El arte: lo real, lo político: retornos», *Zehar*, N° 46, 2002, pp. 56-57. Disponible en <http://www.arteleku.net/secciones/enred/zehar/zehar2/46/Esposito-final5257.pdf>. Fecha de consulta: 5/3/2008

que desestabilice la autonomía del campo por medio del estudio de las prácticas artísticas, desde perspectivas transdisciplinarias que permitan dilucidar las relaciones entre lo visual y otras discursividades. Este cuestionamiento podría contribuir a estudiar críticamente la constitución y reafirmación del sistema cultural y revisar la historia de las representaciones hegemónicas, permitiendo así reconocer y/o producir discursividades transgresoras.

Las prácticas artísticas conscientes de sus condiciones de posibilidad y, por lo tanto, entramadas en las asimetrías históricas regionales con respecto a la capacidad valorativa y de circulación del circuito internacional del arte, deberían estimular una mirada contextualizada hacia sus propias historias recientes y pasadas. En las artes visuales se observan muchas propuestas críticas a los modelos hegemónicos, tanto de las formas de hacer arte (modalidades técnicas), como de las representaciones sociales que han favorecido las instituciones de la alta cultura.

En estos procesos de ampliación del sistema cultural deberían participar todos los sujetos interesados, desde sus diferentes posiciones en el ámbito social, tomando en cuenta las complejas relaciones de poder que lo conforman. Marchiori, basándose en los planteamientos del investigador y artista francés Claude Mollard, plantea que el sistema cultural está integrado por artistas, patrocinantes, público, medios de comunicación y los agentes culturales en general. Estos últimos cumplen un rol significativo: «actúan en un contexto caracterizado por la mutación de lo artístico en cultural y también por la dilatación de lo cultural»⁸⁰. Esta autora advierte que todos estos agentes no deberían ceder simplemente a la óptica del

⁸⁰ Gisele Marchiori Nussbaumer, *O mercado da cultura...*, ob. cit., p. 20.

mercado o a los intereses de las empresas privadas que buscan ganar prestigio. Más bien deberían responder a las propias necesidades de las prácticas artísticas y culturales. Esta labor representa una responsabilidad compartida que no puede dejarse solamente en manos de los artistas. Por ello, parece evidente la importancia del rol que tiene el Estado, especialmente en América Latina, donde el sistema cultural se presenta menos diversificado que en otros lugares del mundo, para minimizar el dominio que ejerce el mercado ante la existencia de los productos culturales, sobre todo en lo relativo a las actividades de investigación que no se inscriben en la visión productivista que se ha mencionado. Según Pierre Bourdieu, el Estado es:

[...] el único capaz de asegurar la existencia de una cultura sin mercado. No se puede abandonar la producción cultural a la suerte del mercado o a la graciosa complacencia de un mecenas. [...] En cuanto el Estado se pone a pensar y actuar desde la lógica del rendimiento y la rentabilidad —en materia de hospitales, escuelas, radios, televisiones, museos o laboratorios—, entonces todas las más altas conquistas de la humanidad se ven amenazadas: todo aquello que se refiere al orden de lo universal, del interés general, del que el Estado, quiéralo o no, es el garante oficial⁸¹.

Actualmente en Venezuela las políticas culturales enfrentan el reto de asumir nuevas formas de sociabilidad, para contribuir en la reconfiguración de un modelo de ciudadanía participativo. Sin embargo, resulta difícil vislumbrar la

⁸¹ Pierre Bourdieu, *Libre cambio. Una conversación con Hans Haacke*, 2002 [1994]. pp.1-2, [http:// aparterei.com](http://aparterei.com), pp.1-11. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/bourdieu.pdf#search=%22libre%20cambio%20pierre%20bourdieu%22>. Fecha de consulta: 5/3/2008.

efectividad de ese impulso cuando todavía existen muchos prejuicios a superar y, por ello, se está transitando constantemente por campos minados, porque resulta muy fácil reproducir de manera aparentemente inconsciente los tradicionales esquemas de exclusión. Esto es muy visible en el campo artístico, porque se ha naturalizado en el imaginario colectivo la idea del arte como una dimensión cultural asociada a la inspiración y al talento, y se desconoce de manera generalizada su construcción como división del trabajo y modelo de representación inscrito en el espíritu evolucionista de la modernidad. En este proceso de reajuste, muchas prácticas artísticas se asumen como retos coyunturales de orden político. Son pocos los casos que plantean transformaciones estructurales a partir de la autorreflexión del campo en que se inscriben.

En el imaginario colectivo todavía se acepta el arte como una dimensión sacralizada a la cual se debe acceder como una forma de reconocimiento. Por ello, como contraposición a su condición «elitista» se han activado prejuicios que reactivan viejas estrategias de representación asociadas a las resoluciones del realismo social, que finalmente no afectan al sistema y más bien lo refuerzan, porque enfatizan las premisas estéticas que privilegiaron la representación por sobre otros factores.

Los casos de cuestionamiento consciente de los modelos hegemónicos, y a la vez inscritos en la aceptación de nuevas formas de ciudadanía, no son numerosos todavía ya que impera la visión del arte como lugar de privilegio, signado por las nociones de universalidad, trascendencia, estilo y trayectoria, que con su carga esencialista han dejado de lado las diferencias políticas entre los sujetos. Pensamos que en Venezuela debe asumirse el reto de desestabilizar la condición del arte como campo institucionalizado sobre un canon que lo organiza, desenmascarando sus constantes mecanismos de

exclusión, con el fin de ejercer un movimiento liberador hacia dentro y fuera del sistema, mostrando sus quiebres y contribuyendo a reformular los valores que siguen sosteniendo desigualdades simbólicas que terminan afectando a todo el campo cultural.

DESESTABILIZAR LA AUTONOMÍA DESDE LA DIFERENCIA INTERPRETATIVA

La autonomía debe ser desestabilizada por lo menos desde la dimensión interpretativa, pues en el campo de la producción este camino ya ha recorrido un largo trecho. Los propios estudiosos del arte tenemos que asumir un rol menos complaciente, superar la simple descripción, las alusiones poéticas extremadamente personales, confrontar el pensamiento teórico acuñado en el escenario internacional y local, reconocer las propias limitaciones, «des-naturalizar» la historia del arte nacional, ser humildes y autocríticos, porque nuestra perspectiva no siempre está contextualmente referida.

Ampliar las fronteras de lo argumentativo implica también asumir la honestidad de mirar hacia nosotros mismos y no tanto hacia afuera, como ha advertido Gerardo Mosquera cuando invita a «invertir la corriente»⁸², no solo como protesta ante el esquema de dominación norte-sur, sino por medio de una acción que alcance la producción del pensamiento con el objetivo de estimular la circulación discursiva en un sentido verdaderamente global. Este reto pasa también, literalmente,

⁸² Gerardo Mosquera, «Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural», en José Jiménez, Fernando Castro (editores), *Horizontes del arte latinoamericano*, Editorial Tecnos, Madrid, 1999, p. 65.

por leernos a nosotros mismos, y por ello se debe estimular todo tipo de mecanismo de intercambio como pretexto reflexivo.

En esta revisión debemos atender constantemente al análisis de las negociaciones institucionales que constituyen los modelos canónicos. No se debe olvidar que la noción de «arte nacional» respondió a una construcción elaborada por una élite que quiso fusionar los valores del nuevo modelo de nación con el espíritu de modernización, lo cual, evidentemente, contribuyó a que un espectro bastante amplio del universo simbólico local, de cada «nación», haya quedado ausente. En Venezuela por ejemplo, el deseo de ingresar al canon universal ha traspasado las fronteras del tiempo, pues en 2004, cuando se consolidó una gran exhibición de la obra del artista venezolano Armando Reverón en el MoMA, esta fue percibida, para un reconocido crítico de arte e investigador venezolano, como una aspiración revestida de «resplandor», según se comentó en el capítulo «La Galería de Arte Nacional (GAN): un museo para el “arte contemporáneo” en “lo propio”». Esto quiere decir que para una élite todavía es importante contar con la legitimación de la esfera internacional del arte.

Pensamos que en estos tiempos el rol del arte debe ser más plural. El arte no puede continuar siendo apreciado solamente como vehículo legitimador, ya sea para afirmar un nuevo universo simbólico en construcción o para enorgullecerse de un pasado glorioso que nos coloca, supuestamente, en el umbral de la modernidad. Sobre la condición legitimadora del arte se ha apoyado la tradición constructivista, que continúa siendo alentada por el mercado local como un modelo ejemplarizante, porque sus formas se asocian al imaginario del progreso tecnológico.

Creemos que se puede enfrentar la bipolaridad a partir de una negociación constante. Porque actuar desde la negatividad

es asumir la condena a estar fuera del sistema y homologarse en la indiferencia. Por otra parte, recurrir a la autonomía es aceptar la alianza con aquello que lo ha condenado, para reproducirlo y reafirmarlo, como ocurre con las mujeres que emplean un lenguaje «masculino» para ingresar al sistema que las condenó históricamente. Frente a esta situación, la opción más fructífera es ubicarse en una zona siempre fluctuante entre el orden que nombra y el propio deseo, sin deslizarse hacia definiciones absolutas, lo cual implica asumir el destino de la posición crítica y de la imaginación de nuevas utopías.

Una «autonomía reformulada», o el reconocimiento de prácticas diferenciadas, debe necesariamente proponer nuevos estamentos epistemológicos con los cuales definir eso que llamamos «arte», cuestionar su canon a partir del reconocimiento de la pluralidad, diversidad, o como quiera llamarse al enorme conjunto de imágenes que conforman la cultura visual global. Debemos abordar el problema a partir de la diferencia, sin continuar tratando de forzar las categorías tradicionales para ofrecer un estatuto de análisis.

Desde una mirada retrospectiva, hoy podemos reconocer que la autonomía del arte, como campo especializado y autosuficiente, les otorgó libertad de acción a los artistas, a la vez que contribuyó a fortalecer el mercado y a escindir la esfera de lo cultural, signando las prácticas artísticas con la marca diferenciadora en lo social y en lo valorativo. Las alianzas tácitas que actualmente se observan en el sistema valorativo del arte que domina el mercado, ciego ante las diferencias, pueden seguir fortaleciéndose si los actores sociales que constituyen el campo del arte asumen, desde sus diversos roles —individuales o colectivos, y a la vez como instituciones o sujetos activos dentro de una institución o fuera de ella—, una mirada

contextualizada y consciente de las condiciones de existencia del sistema moderno del arte aún vigente en el canon del arte contemporáneo.

Revitalizar el rol del arte como proyecto de insubordinación implica asumir su condición diferenciada como capacidad imaginativa de nuevas utopías, de goce y de movilización del sentido crítico. Es sobre esta particular manera de enfrentar el poder, cara a los dictámenes del mercado en estos tiempos de globalización, que el arte puede ser el lugar de «la última utopía», como ha enunciado el artista colombiano Antonio Caro⁸³, porque lo que constituyen las prácticas sociales, incluida la producción artística, es la lucha constante por el poder interpretativo.

⁸³ Antonio Caro, Víctor Manuel Rodríguez, «Entrevista pública», en Víctor Manuel Rodríguez (ed.), *Prácticas artísticas. Enfoques contemporáneos*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2003, p. 63.

Reflexiones finales. A modo de conclusión

EL PRIMER DILEMA que enfrenta el título de este trabajo, *Desafiando el canon: el arte contemporáneo en Venezuela. Prácticas e instituciones*, es la noción de «arte contemporáneo», que hoy en día registra diversas interpretaciones. Esta expresión se puede comprender como posición crítica frente al arte moderno, pero también es común que se asuma como condición temporal, es decir, para designar al arte «actual»; o bien que se asocie a las prácticas relacionadas con la tradición geométrica, sin considerar que este giro responde a un cambio de sentido y no de forma. Parece necesario entonces resumir las características que se le atribuyeron en el campo crítico a la noción de arte contemporáneo desde los años 70, como ejercicio teórico para describir las prácticas artísticas que cuestionaban el arte moderno desde mediados de los años 60.

LA DISCURSIVIDAD CRÍTICA DE LA NOCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Las prácticas artísticas que se identifican con la noción de arte contemporáneo, de manera deliberada o no, cuestionan al sistema moderno del arte como representación que

ejerce un rol diferenciador en lo social (cuando asigna una diferencia distintiva entre los sujetos) y en el sistema valorativo del mercado (cuando jerarquiza los objetos culturales). Estas prácticas pueden ser identificadas como discursividades que luchan por la redistribución del poder, en la medida en que deconstruyen los saberes instituidos y plantean nuevas relaciones sociales. Su acción política o de intervención puede ser entendida como la manera de ofrecer visibilidad a aquellas formas que han quedado postergadas por los modelos dominantes de ciudadanía, ya sea como mecanismo de memoria o de problematización de las representaciones instituidas.

Entre sus objetivos, las prácticas artísticas identificadas con la noción de arte contemporáneo se plantean investigar la «naturaleza» misma del arte o su conformación institucional, rechazando la tautología o autorreferencialidad representada por el sistema moderno del arte. Esta orientación crítica se propone ampliar los límites del campo artístico hacia lo social. De esta manera desestabilizan la supuesta autonomía del campo y su condición como lugar de prestigio, para incorporar nuevas textualidades, sujetos y prácticas. Esta postura puede orientarse a hacer visibles ciertos signos culturales específicos, asociados a problemas identitarios, muchas veces entroncándose con particularidades étnicas, de género o de clase social.

Las prácticas artísticas identificadas con la noción de arte contemporáneo ponen en duda la idea de la historia del arte como una posible evolución de las formas (sobre la base de una idea de progreso) y las categorías de «obra de arte» y «autoría». De este modo privilegian el trabajo artístico como «proceso» a partir de una actitud que favorece la «desmaterialización» de la obra de arte y su condición efímera. Como consecuencia de esta postura crítica también se ponen en duda las categorías derivadas de la idea de «obra de arte» como

«originalidad», «trascendencia» y «universalidad» de los códigos artísticos. Por esa razón, entre las estrategias empleadas se encuentran las hibridaciones técnicas y la apropiación de diferentes discursividades por medio del uso de textos, instalaciones, intervenciones espaciales, acciones corporales, registros y proyecciones en fotografía y video, creación de situaciones diversas que pueden incluir materiales orgánicos o de desecho, entre otras modalidades.

LOS MUSEOS DE ARTE COMO PRODUCTORES DE REPRESENTACIONES SOCIALES

De manera paralela a la emergencia de estas prácticas en otros países, en Venezuela comenzaron a visibilizarse las prácticas artísticas críticas del arte moderno a mediados de los años 60, fuera del ámbito museológico, como sucedió con las experiencias de El Techo de la Ballena. No obstante, la conformación del campo y el canon del arte contemporáneo deben mucho al trabajo desempeñado por los tres grandes museos nacionales, ya que estos tuvieron que asumir el compromiso de responder a las expectativas de la modernización en términos artísticos, desarrolladas por las élites intelectuales criollas como parte del diseño de la nación moderna.

El ejercicio teórico y práctico de estos tres museos ha estado estrechamente orientado por el canon del «arte contemporáneo» que fue estableciéndose en los años 50, con el reconocimiento y canonización de las prácticas artísticas asociadas a la abstracción geométrica. Se privilegió esta tendencia porque representaba los procesos de modernización tecnológica capaces de investir a la sociedad local del aura de la «modernidad».

El Museo de Bellas Artes, la Galería de Arte Nacional y el Museo de Arte Contemporáneo, por ser los museos de arte primeramente fundados en el país según los modelos museológicos europeos relativos a la organización expositiva y de coleccionismo, representan los mecanismos disciplinatorios de la modernización, sostenidos sobre una compleja división del trabajo que organiza jerárquicamente el cuerpo social y funda una institucionalidad especializada capaz de situar a Venezuela en una relación *vis a vis* con la cultura artística europea.

La apertura del Museo de Bellas Artes como lugar de «memoria» en 1938, representó la culminación de un proyecto de la élite criolla que aspiraba a crear su imaginario iconográfico visual de la historia local, despertar interés por el arte culto y conformar un público instruido. Esta labor se venía ejerciendo tímidamente desde el siglo XIX con algunas exhibiciones que actuaban como «vitrinas» de la modernidad, cuyo mayor despliegue fue alcanzado en 1883, con la Exposición Nacional que conmemoraba el Centenario del Natalicio de Simón Bolívar. La creación del coleccionismo institucional con las mismas obras que fueron exhibiéndose a lo largo de este recorrido logró la apropiación de un acervo considerado «universal», mientras se definían los parámetros de «lo culto», separado de «lo popular», extendiendo al escenario local la lógica del sistema moderno de arte.

Con la apertura del Museo de Bellas Artes se concretaba el deseo de consolidar un arte nacional con la estructura de un sistema de las artes sofisticado y complejo, según el modelo europeo. Se componía socialmente una clase burguesa con aires aristócratas y, a la vez, se remozaba la ciudad porque el proyecto incluía la creación del Parque Los Caobos. El museo como institución que «visibiliza» un orden por medio de estrategias selectivas de descontextualización,

recontextualización y jerarquización, responde a las exigencias de estas nuevas sociedades que requerían la producción de la memoria histórica reciente y la representación artística capaz de registrar los nuevos valores sociales.

El Museo de Bellas Artes asumió la responsabilidad de reproducir la representación del «arte universal», comenzando por el arte antiguo europeo, en estrecha relación con galeristas y personalidades de la élite social, política y económica que facilitaban los vínculos con el escenario internacional. Estas personalidades continuaron participando en el diseño de las políticas museísticas desde diferentes ámbito institucionales, incluidas la Junta de Conservación y Fomento (1939 a 1978) y la Sociedad de Amigos que funcionó durante varias décadas (1959-1975 y 1978-1997 aproximadamente)¹. A partir de estas alianzas se incrementó la colección institucional.

La apertura del MBA a la modernidad se aprecia en la selección de sus directores, comenzando por la gestión del pintor paisajista Luis Alfredo López-Méndez (1939-1942), cuyo trabajo para entonces representaba la vanguardia pictórica. También se deben considerar los mecanismos expositivos y de premiación, como el Salón Oficial (1940-1969) que permitió evaluar y coleccionar la producción artística del momento. Desde esa época aparece la categoría valorativa sobre las «mejores obras» que definían los modelos creativos a seguir, y diferenciaba a los artistas como figuras privilegiadas frente a otros.

En la práctica museológica del MBA se observa una asimilación tardía de las tendencias artísticas modernas y contemporáneas. En las primeras décadas de su actividad se fue

¹ La Sociedad de Amigos del MBA se refundó en 1978 como Fundación Amigos del MBA y se mantuvo activa hasta mediados de los años 90 aproximadamente.

asumiendo la pintura paisajística como arte «moderno» porque esta representaba entonces el impulso de renovación en el escenario local. En 1948, con la Exposición Panamericana de Pintura Moderna se dio paso al proceso de canonización del arte moderno, asumiéndolo a la vez, paradójicamente, como arte «contemporáneo» por su condición de arte «actual». En esta apertura juega un rol importante la mirada autorizada del MoMA como institución «representativa» del «deber ser» del arte moderno.

En este proceso de canonización del arte moderno se producen tensiones frente a los nuevos modelos artísticos que se van desarrollando, no sin conflictos en relación a la labor museológica desempeñada por el MBA. La dirección de Armando Barrios (1956-1958) representa este desplazamiento del canon moderno al canon del arte contemporáneo, en principio asumido como arte «actual», sobre todo con el inicio de la colección latinoamericana, la cual se conformó con el impulso de la Sociedad de Amigos. Barrios, como artista asociado a Los Disidentes, facilitó el apoyo a los planteamientos abstraccionistas.

En 1958 se visibilizó el reconocimiento de las prácticas artísticas asociadas a la abstracción geométrica, no sin antes confrontar la «tradición» con lo «nuevo» en un debate público liderado por Alejandro Otero y Miguel Otero Silva, quienes contraponían «abstracción» y «figuración», en 1957.

Aunque en 1958 se inició la canonización del arte «contemporáneo» venezolano con la premiación a Alejandro Otero y Víctor Valera en el Salón Oficial de ese año, se fueron confrontando las ideas de «lo nacional» y «lo internacional», abonando así el terreno para la creación de la Galería de Arte Nacional a mediados de los años 70.

A fines de los años 60 y principios de los 70, el canon del arte contemporáneo como arte «actual» comenzó a expandir

su radio de acción para ir incorporando otras modalidades más asociadas al conceptualismo emergente. Esto ocurrió, en parte, porque se asumió la idea de una contemporaneidad dialógica con el circuito internacional del arte a partir de un intercambio sostenido. En esta tarea, la figura de Miguel Arroyo al frente del MBA jugó un rol relevante.

Los años 70 fueron decisivos en la conformación del canon del arte contemporáneo. Se experimentaba un fortalecimiento económico y una expansión urbanística que facilitaron la fundación del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (1973) y de la Galería de Arte Nacional (1976). A la vez, se habían desarrollado una serie de condiciones que favorecieron la producción y circulación de las nuevas prácticas artísticas críticas del sistema moderno con sus categorías esencialistas y universalistas, básicamente de la «obra de arte» como «objeto», de la autoría como privilegio y del museo como espacio sacralizador. Emergieron nuevos espacios expositivos, como la Sala Mendoza, y comenzaron a participar otros organismos recientemente creados en la promoción del arte «actual», como Fundarte. Paralelamente se fortaleció la dicotomía entre «figuración» y «abstracción», aunque en el canon del arte contemporáneo fueron ingresando las propuestas asociadas a la «nueva figuración».

La fundación de la Galería de Arte Nacional representó la aspiración de contar con un museo para el conocimiento y proyección del arte «nacional», en el marco de los debates artísticos regionales sobre la «identidad latinoamericana», lo cual influyó en el reforzamiento del perfil «universal» del MBA durante los años 80 y 90.

En las bases constitutivas de este nuevo museo «nacional» se reproduce el sentido disciplinatorio del sistema moderno del arte con el uso de categorías como «obras fundamentales»

y «artistas venezolanos de importancia». Sin embargo, la programación expositiva estuvo marcada desde sus inicios por el sentido de lo contemporáneo como lo «actual», que incluía la abstracción geométrica y la nueva figuración.

Desde fines de los años 70 y durante los 80, la GAN comenzó a favorecer las prácticas artísticas contemporáneas asociadas al conceptualismo, que se expresaban en instalaciones y acciones corporales, con la presentación de proyectos en su sede y en el recién creado Espacio Alterno, activo por entonces en la que fue sede del Ateneo de Caracas hasta 2009. En 1984 se dio inicio al coleccionismo de algunas de estas prácticas. A diferencia del MBA, existía la voluntad de dejar registros de estas manifestaciones y se apoyaban las publicaciones, incluidas las relativas a acciones corporales. Sin embargo, todavía no se expresaba una clara comprensión sobre las premisas críticas que representaban estas prácticas, las cuales incluían el propio espacio museístico y exigían otros estamentos teóricos para su recepción y análisis, más allá de la tradición formalista de la historia de arte.

Desde comienzos de los años 90 se organizaron en la GAN varios proyectos expositivos que intentaron ofrecer un panorama de las artes visuales durante los años 80 y 90, que cumplieron un rol canónico. Estos fueron delimitando el campo de las prácticas artísticas contemporáneas a partir de la selección de las propuestas conceptualistas y pictóricas formalmente más vinculadas con la tradición de la abstracción geométrica. Se fueron dejando de lado paulatinamente algunos planteamientos asociados al entonces llamado arte «objetual», que paradójicamente respondían a la noción crítica del arte contemporáneo y no se alejaban de algunas premisas del conceptualismo.

El proceso de canonización desarrollado en la GAN desde fines de los años 70 y principios de los 80 fue rechazando

paulatinamente lo «propio» asociado a la figuración, para favorecer los códigos abstractos privilegiados por el escenario internacional, afiliados en parte al conceptualismo. Llama la atención que en este proceso se seleccionó a Carlos Cruz-Diez, Alejandro Otero y Jesús Soto como figuras ejemplares de enlace entre lo moderno y lo contemporáneo. Para la práctica museológica ellos representaban el canon de la abstracción geométrica y, a la vez, fueron considerados por algunos críticos como los «grandes maestros» del arte venezolano del siglo XX.

De manera similar a la GAN, el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas comenzó sus actividades en los años 70, visibilizando las prácticas artísticas asociadas a la idea de arte contemporáneo. Aunque se apoyó la difusión de los artistas locales, puso especial énfasis en exhibir las propuestas de artistas internacionales, sobre todo estadounidenses e ingleses. En esta apertura resultó significativa la presentación de dos eventos internacionales de videoarte, en 1975 y 1977 respectivamente, que permitieron la proyección de trabajos de más de doscientos artistas activos en la época y que asumían una actitud crítica hacia el sistema moderno del arte y los medios masivos de difusión, como la televisión.

Pero en los años 80 y 90 el MAC reorientó su programación expositiva para favorecer el arte moderno internacional —sobre todo español— y local, extendiendo esta política al coleccionismo, aunque se presentaron algunas exposiciones asociadas a la noción de arte contemporáneo, como las de los trabajos de Joseph Beuys (1993) y Niki de Saint Phalle (1996), además de algunas colectivas latinoamericanas.

El MAC tuvo un rol más decisivo en la conformación del canon del arte contemporáneo en los años 90, con la organización de varios salones, entre los cuales el Salón Pirelli de Jóvenes Artistas (desde 1993) representa un mecanismo

importante como apoyo al arte emergente venezolano y como estrategia de coleccionismo institucional, a través de la condición adquisitiva de sus premios.

Así como en el MBA resulta reiterativa la idea de lo «universal» en los textos institucionales publicados en los catálogos, en el MAC los términos recurrentes desde los años 80 son «validez», «obras indiscutibles», «joyas maestras del arte de este siglo» y «representatividad», en términos de distinción.

En resumen, la GAN y el MBA fueron los museos que mayor receptividad mostraron hacia las prácticas artísticas enmarcadas en la noción de arte contemporáneo, a través de exposiciones, estrategias de coleccionismo y publicaciones. Paradójicamente el MAC, a pesar de su perfil explícito, se comprometió con el arte moderno internacional, distanciándose de la investigación sistemática y del coleccionismo razonado de las prácticas artísticas asociadas a la idea de arte contemporáneo.

En general, en estos tres museos las prácticas artísticas contemporáneas se asumieron inicialmente más como proyectos experimentales, restándole importancia a sus propósitos y, por ello, se les asignaron espacios más reducidos (como las salas anexas en el MAC, la Sala Experimental en el MBA y el Espacio Alternativo en la GAN). Además, las publicaciones fueron modestas en comparación con las destinadas a los artistas consagrados, salvo en algunos casos excepcionales en que se trataba de reconocidos artistas internacionales (MBA y MAC) o propuestas curatoriales críticas o panorámicas del arte local (GAN). Desde mediados de los años 90 la situación cambió y unos cuantos artistas locales fueron reconocidos y estudiados en diversas publicaciones.

Pero la investigación en los museos ha estado más orientada hacia el estudio de las colecciones como objetos descontextualizados y han sido pocos los intentos por elaborar

lecturas que establezcan conexiones con la realidad sociocultural, que vayan más allá de los problemas propios de las obras como objetos autónomos. Las estrategias inherentes a los museos —la descontextualización, recontextualización y puesta en escena de las obras de arte en su propio escenario—, junto al creciente auge del mercado artístico, han contribuido a despolitizar el sentido crítico de las prácticas artísticas orientadas a desestabilizar el sistema moderno del arte. Esto se debe a que los museos no han cambiado significativamente las estrategias de conocimiento, valoración y proyección de su objeto de estudio.

Los mecanismos museológicos que resultan determinantes en la canonización de las prácticas artísticas modernas, y luego de las contemporáneas, han sido los salones como experiencia competitiva y de coleccionismo; las premiaciones, como el Premio Nacional de Artes Plásticas (creado en 1947); las becas (generalmente a Europa y Estados Unidos); las exposiciones individuales, y especialmente las retrospectivas que se les organizan a los artistas considerados «maestros»; el coleccionismo en sentido cuantitativo y cualitativo (mientras más obras representan a un artista en una colección institucional, mayor valor adquieren en el mercado simbólico, y sobre todo si corresponden a diferentes etapas de su trayectoria); los comentarios críticos en las diferentes publicaciones, especialmente los catálogos que cuentan con reproducciones de las piezas exhibidas; las notas de prensa y la promoción que hoy en día se despliega en campañas publicitarias complejas, si se cuenta con suficiente presupuesto y/o patrocinio. Otro factor determinante ha sido la figura del curador como «autoridad» y mediador «distinguido», pues representa un aval para las prácticas artísticas seleccionadas, como lo muestran algunos casos comentados en esta investigación.

Debido a que en los tres museos estudiados los mecanismos de canonización son los mismos, y se aplican tanto al arte moderno como al arte contemporáneo, se puede plantear que todos representan la lógica diferenciadora del sistema moderno del arte, en la medida en que seleccionan «modelos» de prácticas artísticas y artistas como sujetos «ejemplares».

El MBA, el MAC y la GAN actúan como mecanismos de domesticación y regulación, destinados a producir una visión de totalidad estética por sobre las diferencias y residuos perturbadores. Sus mecanismos de selección, descontextualización, recontextualización, jerarquización y puesta en escena forman parte de un sistema de representación que selecciona, registra, clasifica y conserva «objetos» de memoria, para que el público pueda identificar-se con las representaciones modélicas de una élite. Estos «modelos» u objetos «legitimados» representan a la vez el sentido de la legitimidad institucional, pues solamente adquieren presencia «allí», como un valor simbólico que no es ajeno al valor de cambio o de mercado. En esta relación de intercambio recíproco el museo asegura su supervivencia, pues su mayor objetivo como productor de representaciones sociales es conservarse a sí mismo a través de la obra de arte como patrimonio «tangible», y por ello también «intercambiable», así como por medio de la reproducción sistemática de las categorías del propio sistema moderno del arte que lo legitiman.

Estos museos representan la lucha por el reconocimiento de la nación «moderna» como parte de la cultura occidental en tanto valor «universal», a través de las representaciones que seleccionan como productos de «distinción». Reproducen la lógica civilizatoria de la modernidad porque asumen su accionar teórico y práctico a espaldas de los cambios sociales. En cambio, muchas prácticas artísticas latinoamericanas

reclaman el derecho a formar parte de la cultura occidental, insertándose en los circuitos artísticos internacionales con el propósito de ampliar los parámetros evaluativos en una producción de sentido más acorde con las propias necesidades de los sujetos.

La historia de los museos de arte en Venezuela como sistema de representación² o dispositivo disciplinatorio³ está por escribirse, pues hasta ahora se cuenta solamente con narrativas concentradas en la caracterización de sus objetos como entes autónomos. En general, el diseño de las políticas programáticas de los museos de arte estudiados ha favorecido la noción de patrimonio «tangible», instituido según el tradicional sistema moderno del arte —como dimensión autónoma—. Se llega a privilegiar lo artístico como un bien y servicio, es decir, como un recurso capaz de ser medido y, por ello, finalmente se ha hecho énfasis en el archivo, dejando de lado la interpretación crítica del sentido insubordinado de las prácticas artísticas frente al orden cultural, incluida la propia práctica institucional de arte.

AMPLIANDO LOS MÁRGENES DEL CAMPO

Llama la atención que el campo se moviliza por la tensión generada por los propios artistas que escriben manifiestos o elaboran textos críticos para la prensa, además de los

² Jean-Louis Déotte, *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, El Museo*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998 [1994].

³ Beatriz González Stephan, «Economías fundacionales. Diseño del cuerpo ciudadano», en Beatriz González Stephan (compiladora), *Cultura y Tercer Mundo. 2. Nuevas identidades y ciudadanías*, Editorial Nueva Sociedad, Caracas, 1996, pp. 17-47.

gestos realizados a través de sus propias prácticas. Aunque un nuevo rol del productor artístico se fue perfilando en el marco de las primeras vanguardias, es desde los años 60 cuando adquirió un sentido crítico dirigido a romper con la autonomía del campo artístico. Este impulso se sustentó en el deseo de ampliar los márgenes del campo hacia lo social, argumentando que se debía acercar el arte a la vida, en lo cual tuvo especial incidencia la revisión de la actitud antiartística de Duchamp. Este fenómeno tuvo un radio de acción bastante extendido, según se observó cuando se abordaron algunos ejemplos de prácticas artísticas latinoamericanas inscritas en la noción de arte contemporáneo. La marca duchampiana se observa sobre todo en el auge que adquirió la estrategia del *ready-made* para crear metáforas políticas, y en la actitud insubordinada en relación a la institucionalidad en general. Claudio Perna, por ejemplo, en los años 80 desenmascaraba las alianzas que se producían en la conformación del canon del arte contemporáneo, cuyo proceso contribuyó a privilegiar selectivamente algunas prácticas por medio de negociaciones establecidas entre diferentes actores sociales involucrados en el campo, tal como artistas, críticos de arte, promotores y directores de espacios de exhibición.

También se debe señalar que en el proceso de canonización del arte contemporáneo, las prácticas artísticas que han asumido la condición de «insubordinación cultural» han ido siendo asimiladas, valoradas, comprendidas y circuladas sobre el mismo «pedestal» de «prestigio» y «autonomía» con el cual se asumió el arte moderno. Es decir, se continúa proyectando la idea de «obra de arte» por sobre la concepción de procesos orientados a generar cambios epistémicos. Se ha seguido asumiendo la idea de arte moderno como representación social que establece diferencias de clase y distinción. Aludo a la idea de «pedestal» porque recuerdo una anécdota de la

artista brasileña Valeska Soares, en 1998, durante el montaje de la exposición «Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino», en el MBA. Cuando el personal de museografía quiso colocarle a su pieza una base para protegerla del contacto con el piso, o una banda de color para que la gente no se acercara mucho a la pieza⁴, Soares exclamó asombrada: «Si hacen eso mi pieza va a parecer un Brancusi... no puede ser. Justamente quiero que la gente se la encuentre y la disfrute como si estuviese puesta aquí, en un rincón, por azar...».

Entre los propósitos de las prácticas artísticas identificadas con la idea de arte contemporáneo se ubica el cuestionamiento a la práctica museística, pues se aspira a ampliar el sistema valorativo para no continuar reproduciendo el sentido diferenciador de la noción «arte» y más bien comprenderla como campo de conocimiento, tal como reclamaba Perna al campo artístico institucionalizado en 1981, cuando diagnosticaba que Venezuela sufría una «carencia de centros de convergencia para la discusión serena, comprometida con el desarrollo del quehacer»⁵.

Pero este proyecto de cambio en el seno museológico no se ha cumplido plenamente, pues en Venezuela los museos canonizaron el arte contemporáneo, incluyendo diversos ejemplos del arte moderno y afectando el sentido problematizador representado por las prácticas artísticas críticas del canon. Paradójicamente, para visibilizar sus prácticas los productores artísticos tienen que negociar con los museos como instituciones que no han demostrado la capacidad de transformarse

⁴ La pieza de Soares, de 1996, consistía en una piletta realizada en cera de abeja que expelía perfume, titulada *Sem tem título (from Strangelove)*, que se puede traducir como *Sin título (extrañeza de amor)*.

⁵ Claudio Perna, «Hacia la búsqueda de los componentes artísticos», *El Nacional*, Caracas, 2 de septiembre, 1981c.

a sí mismas y que se asemejan a la lógica del patrocinio que busca su propio beneficio «distintivo». El museo se beneficia con los aportes de las instituciones internacionales y locales en lo económico (cuando son recursos específicos) o en lo simbólico (cuando se trata de legitimar alguna práctica), y a la vez, los organismos asociados al mercado del arte se benefician con el aura de prestigio que el museo le otorga a determinadas prácticas artísticas que ellos proyectan en sus negociaciones comerciales.

Las prácticas artísticas también se insertan en negociaciones transnacionales, asumiendo que el escenario global de transacciones simbólicas puede representar un campo propicio para visibilizar, problematizar e intervenir en los modelos hegemónicos, y afectar así de alguna manera el sistema moderno del arte vigente, o por lo menos erosionarlo desde un acto de insubordinación constante.

Muchos de los productores artísticos que han asumido una postura de «insubordinación social» para cuestionar la idea de arte moderno como categoría diferenciadora (en lo social y en lo valorativo), hoy en día han sido canonizados, como la brasileña Lygia Clark (1920-1988). Esta artista problematizaba el propio sistema desde su interior, incorporando en sus procesos a otros actores sociales, en una labor de resignificación de ciudadanía. Sus obras, muchas veces registros de acciones, forman parte de reconocidas colecciones institucionales y privadas. El acceso del público a su trabajo debe lidiar diversas mediaciones para su conocimiento y disfrute, lo cual plantea la interrogante sobre la capacidad institucional del campo del arte para minimizar los contenidos subversivos de estas piezas, cuyos objetivos han estado orientados a activar experiencias específicas y no a favorecer productos a ser consumidos de manera fetichista.

A partir de este trabajo investigativo quedan abiertas entonces muchas interrogantes sobre las paradojas que deben transitar los diferentes actores sociales insertos en el campo del arte para que las prácticas artísticas no pierdan su pertinencia social, más allá de la posibilidad de ser asimiladas como representación de «clase» y «distinción».

Todo esta investigación viene a corroborar que las ciencias humanas, como la sociología y la historia del arte, no pueden seguir analizando los fenómenos sociales desde las abstracciones que representan las estructuras o las categorías, sin considerar a los sujetos estructurantes o actores sociales como agentes que movilizan el campo social en un constante intercambio dialógico donde las representaciones sociales forman parte de una dinámica permanente de negociaciones por la producción de sentido —o poder interpretativo—. Si en esta investigación se ha recurrido en ocasiones al término «artista(s)», ha sido por una necesidad operativa descriptiva y diferenciada, y no como categoría diferenciadora de clase y distinción, de acuerdo con el sistema moderno del arte. Es por ello que en ocasiones hemos preferido emplear los términos «productores artísticos» o «agentes culturales».

Las prácticas artísticas en el siglo XX, y sobre todo las relativas a la noción crítica del arte contemporáneo, se han anticipado a los cambios institucionales, llegando a ejercer presión para que la institucionalidad del arte en general se ajuste a las nuevas demandas. También desde el ámbito teórico se ejercen presiones, como sucede con el debate actual entre quienes defienden la historia del arte como campo específico y aquellos que buscan ampliar el campo hacia la «cultura visual» o «estudios visuales».

El campo del arte se muestra en la actualidad tramado de diferentes tensiones que lo convierten en un campo de

batalla complejo, sometido a diagnósticos diversos, apocalípticos, alentadores y críticos. Es evidente que el crecimiento del mercado ha afectado la capacidad interpretativa, pues se han entrecruzado diferentes sentidos sobre la producción artística.

Quienes asumen una visión apocalíptica ven con temor los avances del mercado y la supuesta asimilación pasiva por parte de diferentes públicos. Esta postura se sostiene en la vigencia de una visión dicotómica que no comprende que el sentido interpretativo es un juego de negociaciones siempre tramado por luchas de poder, en el cual los sujetos no son receptores pasivos.

Aquellos que celebran el crecimiento del campo del arte de manera optimista, se encuentran identificados con la capacidad diferenciadora del sistema del arte y los beneficios de la noción de *espectáculo* que privilegia el mercado en un sentido muy amplio, ya sea como inversión y/o como prestigio.

Frente a los apocalípticos y a los entusiastas se ubican aquellos —productores, críticos de arte, académicos y promotores en general— que manifiestan interés por deconstruir las relaciones de poder que han configurado el campo del arte como sistema de representación diferenciador, de clase y distinción. Esta perspectiva crítica cuestiona el canon como mecanismo modelizador y, a la vez, se propone estimular negociaciones que favorezcan la comprensión del sistema artístico como campo de conocimiento asociado a las políticas de representación, que ofrece muchos elementos para el análisis de las dinámicas sociales. Es así como la noción de arte contemporáneo, en su condición de mecanismo deconstructivo y propositivo asociado a la práctica intelectual, adquiere importancia más allá de la mera producción de «obras de arte».

Bibliografía

- ACHA, Juan (1984 [1973]). «Las posibilidades del arte en Latinoamérica», *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Caracas, Galería de Arte Nacional, pp. 45-55.
- ADORNO, Theodor W. (1983 [1970]). *Teoría estética*, Barcelona, Ediciones Orbis.
- AGUILAR, Gonzalo (2007). «Hélio Oiticica: la invención del espacio», *Canal Contemporâneo*, Brasil: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/documental2magazines/archives/001261.php>. Fecha de consulta: 8/3/2008.
- AMARAL, Aracy (1991). *Brasil: la nueva generación* (catálogo), Caracas, Museo de Bellas Artes, 11 de abril al 19 de mayo de 2001.
- AMOR, Mónica (1995). «Alterando Historia / alternando historias», Caracas, Museo de Bellas Artes, pp. 16-104.
- (1996). «Gego. Desafiando las estructuras», México, *Poliéster*, Vol. 4, N° 14, Invierno 1995-1996, pp. 20-25.
- ANDERSON, Benedict (1993 [1983]). *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ATTALI, Jacques (1995 [1977]). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México D.F., Siglo XXI Editores.

- BALMES, José (1974). «La historia de un pueblo en los muros de Chile». Entrevista realizada por Catherine Humblot en *Le Monde*, Francia, 13 de junio de 1974. Traducido del francés por Fernando Orellana. Reproducida en: <http://www.abacq.net/imaginaria/003.htm>. Fecha de consulta: 8/3/2008.
- BANCHS, María A. (2001). «Jugando con las ideas en torno a las representaciones sociales desde Venezuela», Mérida, *Fermentum*, N° 30, enero-abril, pp. 11-33.
- BARRIO, Artur (2006 [1970]). «Manifiesto», en Ferreira, Glória, Cecilia Cotrim (Orgs.), *Escritos de artistas. Anos 60/70*, Río de Janeiro, Jorge Zahar editor, pp. 262-263.
- BARRIOS, José Luis (2001). «Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales», en Benítez, Issa M^a. (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, México DF, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 141-179.
- BAUDRILLARD, Jean (1974 [1972]). *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI Editores.
- (1997 [1968]). *El sistema de los objetos*, México DF, Siglo Veintiuno Editores.
- (2007 [1997-2005]). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, Amarrortu Editores.
- BAYÓN, Damián (1974). *Aventura plástica de Hispanoamérica*, México DF, Fondo de Cultura Económica.
- (relator) (1977). *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- BENKO, Susana (prólogo y compilación) (2005). «La fotografía revisitada», en Figarella, Mariana, *La fotografía revisitada*, Caracas, Fundación Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela, pp. 13-29.

- BERIAIN, Josetxo (2000). *La lucha de los dioses en la modernidad. Del monoteísmo religioso al politeísmo cultural*, Barcelona, Editorial Anthropos, 251 pp.
- BLANCO, Lourdes (1975). «Claudio Perna. Fotocopias», *Autocopias*, Caracas, Museo de Bellas Artes, s/p.
- BLANCO, Lourdes (1993 [1984]). «Coincidentes», *CCS-10*, Guía de estudio, Caracas, Galería de Arte Nacional, s/p.
- (1996). «Recordando sin iras», México, *Poliéster*, Vol. 4, N° 14, Invierno 1995-1996, pp. 10-19.
- BLOOM, Harold (1997 [1995]). *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama.
- BOURDIEU, Pierre (1983 [1971]). «Campo intelectual y proyecto creador», *Campo de poder y campo intelectual*, Tucumán, Folios Ediciones (1ª edición en francés 1971).
- (1990 [1984]). *Sociología y cultura*, México, Editorial Grijalbo.
- (1995 [1992]). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- (1999 [1995]). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Ediciones Akal.
- (1999 [1997]). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- (2000 [1979]). *La distinción*, Madrid, Grupo Santillana de Editores.
- (2002 [1994]). *Libre cambio. Una conversación con Hans Haacke*, p. 1, [http:// aparterei.com](http://aparterei.com), pp.1-11. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/bourdieu.pdf#search=%22libre%20cambio%20pierre%20bourdieu%22>. Fecha de consulta: 5/3/2008.
- BOURDIEU, Pierre y Alain Darbel (2004 [1969]). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Buenos Aires, Paidós.

- BRAVO, Argelia (2005). *Pasarelas libertadoras*, en Debate cultural: <http://www.debatecultural.org/Visuales/Argelia-Bravo2.htm>. Fecha de consulta: 15/3/2010.
- (2009). *Trochas y glamour, hechas a palo, patá y kunfú* (texto inédito), Caracas. Trabajo académico realizado para el Diplomado Cultura, género y diversidad sexual, organizado por la Escuela de Antropología, 32 pp.
- BREA, José Luis (2006). «Estética, Historia de Arte. Estudios visuales», España, Revista virtual *Estudios Visuales* (web), N° 3, pp. 8-25. En: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf_no_suscriptores/brea_estetica.pdf. Fecha de consulta: 15/3/2008.
- BRETT, Guy (1994). «Víctor Grippo», *Quinta Bienal de La Habana* (catálogo), La Habana, Centro Wifredo Lam, mayo, p. 194.
- BUSTAMANTE, Maris (2009). «Grupo Polvo de Gallina Negra 1983-1993», Blog Arte e historia, página web Artes e historia de México. http://www.arts-history.mx/blogs/index.php?option=com_idoblog&task=viewpost&id=189&Itemid=57 Fecha de consulta: 9-9-2010.
- CABAÑAS, Kaira M. (1999). «Ana Mendieta: Pain of Cuba, Body I Am», *Woman's Art Journal*, Vol. 20, N° 1 (Spring-Summer), pp. 12-17. Reproducido en: [http://links.jstor.org/sici?sici=0270-7993\(199921%2F22\)20%3A1%3C12%3AAM%22OCB%3E2.0.CO%3B2-9](http://links.jstor.org/sici?sici=0270-7993(199921%2F22)20%3A1%3C12%3AAM%22OCB%3E2.0.CO%3B2-9). Fecha de consulta: 5/3/2008
- CADA (Colectivo Acciones De Arte) (2001 [1979]). «Fundamentación», *Para no morir de hambre en el arte*, en Neustadt, Robert, *CADA DÍA: la creación de un arte social*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, pp. 107-125.
- CADAVIECO, José Ignacio (1975). *Arte de video* (políptico), Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, s/p.

- CALZADILLA, Juan (1980). «El nuevo dibujo en Venezuela», *Manos de siempre, signos de hoy. Dibujo actual en Venezuela*, Caracas, Galería de Arte Nacional, s/p.
- (1982). «Aproximaciones al lenguaje de acción», *Yeni y Nan. Performance Art 1979-1981*, Caracas, Galería de Arte Nacional, s/p.
- CALZADILLA, Juan y Fuenmayor, Héctor (1979). «Dialéctica de la meditación», *La premisa es dudar... Héctor Fuenmayor*, Caracas, Galería de Arte Nacional, pp. 3-9.
- CAMNITZER, Luis (1991). «Cronología», *Luis Camnitzer: Retrospective Exhibition 1966-1990*, Nueva York, Lehman Collage Art Gallery, pp. 53-54.
- (1994). «La definición restringida del arte», Bogotá, *Art Nexus*, N° 13, julio-septiembre, pp. 54-59.
- CARO, Antonio y Víctor Manuel Rodríguez (2003). «Entrevista pública», en Rodríguez, Víctor Manuel (ed.), *Prácticas artísticas. Enfoques contemporáneos*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, pp. 49-70.
- CARVAJAL, Rina (1991). *Uno, Dos, Tres, Cuatro, Wenemoser, Fuenmayor, Obregón, Sosa*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 10 de octubre al 24 de noviembre de 1991, pp. 8-13.
- CERÓN, Jaime (2003). «Dimensiones interpretativas», en Rodríguez, Víctor Manuel (ed.), *Prácticas artísticas. Enfoques contemporáneos*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, pp. 113-119.
- CHACÓN, Alfredo (1982 [1973]). «Trayectoria ideológica de la izquierda cultural venezolana (1958-1973)», V.V. A.A., *Venezuela. Crecimiento sin desarrollo*, México DF, Editorial Nuestro Tiempo y Universidad Central de Venezuela, pp. 381-441.
- CHARTIER, Roger (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona (España), Editorial Gedisa.

- CHEETHAM, Mark A., Michael Ann Holly, Keith Moxey (2006 [2005]). «Estudios visuales, historiografía y estética», originalmente publicado en *Journal of Visual Culture*, Vol. 4, N° 1, pp. 75-90 (revista web internacional: <http://vcu.sagepub.com>), traducido y reproducido en España: Revista virtual *Estudios Visuales* (web), N° 3, enero de 2006, pp. 100-125, en: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf_no_suscriptores/cheetman_holly_moxey.pdf. Fecha de consulta: 15/3/2008.
- CITRON, Marcia (1993). *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CLIFFORD, James (1994 [1988]). «Sobre el coleccionismo de arte y cultura», Revista *Criterios*, N° 31, La Habana, pp. 131-150. Traducción: Desiderio Navarro.
- (1999). «On Collecting Art and Culture», Simon Durning (editor), *The Cultural Studies Reader*. Nueva York, Routledge, pp. 57-76.
- COMPAGNON, Antoine (1991 [1990]). *Las cinco paradojas de la modernidad*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA (Conac) (1975). *Ley del Conac*, Caracas, *Gaceta Oficial* N° 1768, 29 de agosto de 1975. Reproducida en la página web *Aldea educativa*: <http://www.aldeaeducativa.com/aldea/Ley2.asp?Which=24>. Fecha de consulta: 8/3/2008.
- CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA (Conac), Directorio (1996 [1976]). «Resolución N° 8, Galería de Arte Nacional. Definición, objetivos y funcionamiento», 7 de abril, en Galería de Arte Nacional, *Veinte años por el arte venezolano 1976-1996*, Galería de Arte Nacional, Caracas, pp. 246-250.

- COROMINAS, Joan (1996 [1961]). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Editorial Gredos.
- CRIMP, Douglas (1985 [1983]). «Sobre las ruinas del museo», *La posmodernidad* (selección y prólogo de Hal Foster), Barcelona, Editorial Kairós, pp. 75-91.
- DAGNINO, Evelina (2004). «¿Sociedade civil, participação e cidadanía: de que estamos hablando?», en Mato, Daniel (coord.), *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*, Caracas, Faces, Universidad Central de Venezuela, pp. 95-110.
- D'AMICO, Margarita (1975). *Arte de video* (políptico), Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, s/p.
- DANTO, Arthur (1999 [1997]). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Editorial Paidós Ibérica.
- (2002 [1981]). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- (2005 [2003]). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, Buenos Aires, Editorial Paidós SAICF.
- DE ANDRADE, Oswald (1978 [1928]). «Manifiesto antropófago», *Revista de Antropofagia*, Año 1, N° 1, mayo de 1928, São Paulo, en *Arte y arquitectura del Modernismo brasileño (1917-1930)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 143-150.
- DEBRAY, Régis (1994 [1992]). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Editorial Paidós.
- DEBROISE, Olivier (s/f). *Mito y magia en América*, en <http://www.arte-mexico.com/critica/od64.htm>. Fecha de consulta: 8/3/2008.

- DE CERTEAU, Michel (1993 [1978]). *La escritura de la historia. El oficio de la historia*, México D.F., Universidad Iberoamericana.
- (1996 [1990]). *La invención de lo cotidiano. Las artes de hacer*, México DF, Universidad Iberoamericana.
- DE MAN, Paul (1998 [1996]). *La ideología estética*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- DÉOTTE, Jean-Louis (1998 [1994]). *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, El Museo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- DE PAZ, Alfredo (1979 [1976]). *La crítica social del arte*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, Colección Punto y Línea.
- DOWNEY, Juan (1987 [1977]). «Noreshi Towai/ A propósito de yanomami», *Juan Downey. Video porque te ve*, Santiago de Chile, Ediciones Visuala Galería, pp. 61-67.
- DUQUE, Luis Ángel (2005). «La colección de obras inmateriales», *Del cubo blanco a la caja negra, Sala Multimedia* (políptico), Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, s/p.
- ESCOBAR, Ticio (2005). «La irrepertible aparición de la distancia (Una defensa política del aura)», en Oyarzún, Pablo, Nelly Richard, Claudia Zaldívar (editores), *Arte y política*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, pp. 87-115.
- ESPINOZA, Manuel (1979). «Presentación», *La premisa es dudar... Héctor Fuenmayor*, Caracas, Galería de Arte Nacional, p. 2.
- ESTEVA-GRILLET, Roldán (2002 [1992]). «Revisión histórico-crítica del dibujo en Venezuela», *Encuentro reflexivo en el marco de la exposición El dibujo como viaje interior*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, <http://av.celarg.org.ve/Dibujo/roldan.htm>. Fecha de consulta: 8/3/2008.

- ETTEDGUI, Marco Antonio (1985). *Arte-Información para la comunidad*, Caracas, Ediciones Oxígeno.
- EVERIST, Mark (1999). «Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value», en Nicholas Cook, Mark Everist (Ed.), *Rethinking Music*, Oxford y New York, Oxford University Press, pp. 378-402.
- EXPÓSITO, Marcelo (2002). «El arte: lo real, lo político: retornos», *Zehar*, N° 46, pp. 52-57, disponible en: Arteleku.net: <http://www.arteleku.net/secciones/enred/zehar/zehar2/46/Espositofinal5257.pdf>. Fecha de consulta: 5/3/2008.
- FEVRE, Fermín (1978 [1974]). «Las formas de la crítica y la respuesta del público», en Damián Bayón (relator), *América Latina en sus artes*, México D.F., Siglo XXI Editores, pp. 45-61.
- FIGARELLA, Mariana (1990). «Los ochenta. Panorama de una década», en *Los 80. Panorama de las artes visuales en Venezuela*, Caracas, Galería de Arte Nacional, pp. 90-100.
- FLORES, Elsa (1983 [1981]). «Performances en la Galería de Arte Nacional», *Convergencias (temas de arte actual)*, Caracas, Monte Ávila Editores, pp. 91-97.
- (1984). «La GAN y los nuevos lenguajes», *Jóvenes creadores*, Caracas, Galería de Arte Nacional, s/p.
- FORNET, Ambrosio (2007). «El quinquenio gris: revisitando el término», *Revista Criterios*, La Habana (web): <http://www.criterios.es/pdf/fornetquinqueniogris.pdf>. Fecha de consulta: 5/3/2008.
- FOSTER, Hal (2001 [1999]). *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2004). *Diseño y delito*, Madrid, Ediciones Akal.

- FOUCAULT, Michel (1984 [1967]). «Des espaces autres», *Architecture, Mouvement, Continuité*, N° 5, octubre (Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima). Reproducida en Hatun Llqta Urbano Perú: <http://www.urbanoperu.com/Documentos/Filosofia/Foucault-De-los-espacios-otros>. Fecha de consulta: 5/3/2008.
- (1984 [1969]). «¿Qué es un autor?», *Dialéctica*, N° 16, México, pp. 51-82.
- (1992 [1978]). *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta.
- (1997 [1970]). *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI Editores.
- (2000 [1976]). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, México, Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- (2006 [1978]). *Seguridad, territorio y población*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- FREIRE, Cristina (2007). «O latente manifesto: arte brasileira nos anos 1970», en Rebolho Gonçalves, Lisbeth (organizadora), *Arte brasileira no século XX*, São Paulo, Asociación Brasileña de Críticos de Arte y Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo, pp. 233-239.
- FUNDACIÓN GALERÍA DE ARTE NACIONAL (GAN) (1993). «Presentación», *CCS-10. Arte venezolano actual*, Guía de estudio, Caracas, GAN, p. 1.
- FUNDACIÓN MUSEOS NACIONALES (2005-2006). *Catálogo digital de bienes culturales* (CD-rom).
- FUNDARTE (1995). «Acciones frente a la plaza», en Ramos, María Elena, *Acciones frente a la plaza*, Caracas, Fundarte, pp. 21-22.

- GACETA OFICIAL (1990). *Decreto N° 43. Gobernación del Distrito Federal*, Caracas, Imprenta Nacional y *Gaceta Oficial* N° 34.495, viernes 22 de junio, Año CXVII, Mes IX.
- GAGLIARDI, Armando (2002). «Los museos y el público», *Museos de Venezuela*, Caracas, Conac, Dirección de Museos, en: <http://www.museosdevenezuela.org/Documentos/3Publicos/MuseosyPublico003.shtml>. Fecha de consulta: 15/3/2008.
- GALERÍA DE ARTE NACIONAL (GAN) (1978). *Un destino para el arte venezolano*, Caracas, Galería de Arte Nacional.
- (1979 [1973]). «Héctor Fuenmayor» (biografía), *La premisa es dudar... Héctor Fuenmayor*, Caracas, Galería de Arte Nacional, p. 11.
- (1984). «Presentación», *Jóvenes creadores*, Caracas, Galería de Arte Nacional, s/p.
- GARAICOA, Carlos (2003). «Comunicado de prensa», en Carlos Garaicoa Case Study. Introduction, *Tate Museum Liverpool* (sitio web): http://www.tate.org.uk/research/tatere-search/majorprojects/garaicoa/home_1.htm. Fecha de consulta: 15/3/2008.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990 [1984]). «Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu», en Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, México, Editorial Grijalbo, pp. 9-50.
- (1994). «La historia del arte latinoamericano. Hacia un debate no evolucionista», *Quinta Bienal de La Habana*, La Habana, Centro Wifredo Lam, pp. 37-41.
- (1995). *Consumidores y ciudadanos*, México, Editorial Grijalbo.
- (1997 [1995]). *Ideología, cultura y poder. Cursos y conferencias. Segunda época*, Buenos Aires, Secretaría de Extensión Universitaria, Universidad de Buenos Aires.

- (1999). *La globalización imaginada*, México DF, Editorial Paidós Mexicana.
- (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- GELLNER, Ernst (1983). *Nations and nationalism*, Oxford (Reino Unido), Basil Blackwell.
- (2003 [1987]). *Cultura, identidad y política. El nacionalismo y los nuevos cambios sociales*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- GEERTZ, Clifford (1994 [1983]). *Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, Paidós.
- GLUSBERG, Jorge (1977). *Encuentro internacional de video 1977*, Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, s/p.
- (1985). *Arte en la Argentina, del Pop a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone.
- GOLDBERG, Rose Lee (1993 [1979]). *Performance Art*, Londres, From Futurism to the Present, Thames and Hudson, London.
- GOMBRICH, Ernst (1993 [1991]). *Lo que nos dice la imagen*, Santa Fe de Bogotá, Editorial Norma.
- (2004 [1969]). *Breve historia de la cultura*, Barcelona, Ediciones Península.
- GONZÁLEZ, Miguel (2002 [1980]). «Todo está muy caro», *Todo está muy caro. Antonio Caro* (catálogo), Cali, Museo de Arte Moderno La Tertulia, pp. 7-12.
- GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz (1996). «Economías fundacionales. Diseño del cuerpo ciudadano», en González Stephan, Beatriz (compiladora), *Cultura y Tercer Mundo. 2. Nuevas identidades y ciudadanías*, Caracas, Editorial Nueva Sociedad, pp. 17-47.

- (2002). *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional: la historiografía literaria. Del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid, Iberoamericana.
- (2003). «El ordenamiento de la cultura nacional: una vitrina para la exportación (1ª Exposición Venezolana de 1883)», en Schmidt-Welle, Friedhelm (ed.), *Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (siglo XIX)*, Madrid, Iberoamericana, pp. 359-410.
- GREENBERG, Clement ([1961] 1979). *Arte y cultura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- GRIMSON, Alejandro (2005). «Fronteras, estados e identificaciones en el Cono Sur», en Mato, Daniel (compilador), *Cultura, política y sociedad*, Buenos Aires, Clacso, pp. 127-142.
- GROSENICK, Uta, Burkhard Riemschneider (2002). «Prólogo», *Arte de hoy*, Colonia, Taschen, pp.6-9.
- GRUPO MIRA (1982). *La gráfica del 60. Homenaje al movimiento estudiantil*, México DF, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM.
- GUASCH, Anna María (s/f). *Entrevista con Hal Foster*, página web *Salón Kritik*: http://salonkritik.net/archivo/2005/07/entrevista_con_3.php. Fecha de consulta: 5/3/2008.
- GUERRA, María Cecilia (s/f). «Alberto Greco. El último héroe moderno», *Asterión XXI. Revista cultural* (web): <http://www.asterionxxi.com.ar/numero3/albertogreco.htm>. Fecha de consulta: 5/3/2008.
- GUEVARA, Roberto (2002 [1979]). «Salones y Tipos (I)», *La profundidad del ser. Textos escogidos*, Caracas, Conac, pp. 303-304 (texto publicado originalmente en *El Nacional*, Caracas, 28/8/1979).

- GULLAR, Ferreira (1989 [1959]). «Manifiesto neo-concreto», *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 22 de marzo de 1959, en *Arte en Iberoamérica 1820-1980*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 333-335.
- GUZMÁN, Carlos E. (1997). «La inversión cultural en Venezuela y su problemática gerencial», *Revista Comunicación*, N° 99, Caracas, Fundación Centro Gumilla, pp. 61-69. Reproducido en el portal de la Organización de Estados Iberoamericanos: <http://www.campus-oei.org/inversion.htm>. Fecha de consulta: 15/3/2008.
- HAKS, Frans (1995). «Interview with Joseph Beuys», en *Joseph Beuys: Diverging Critiques*, Liverpool, Tate Gallery Liverpool y Liverpool University Press.
- HEGEL, G.W.F. (1983 [1842]). *Estética I. Introducción*, Buenos Aires, Ediciones Siglo XX (Primera edición castellana completa. Tomada de la segunda edición alemana).
- (1999 [1837]). *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1997 [1833]). *Lecciones sobre la historia de la filosofía III*, México, Fondo de Cultura Económica.
- HERNÁNDEZ, Carmen (1995). «Territorios de lo ilusorio y lo real» y «Cronología», *Pedro Terán. Territorios de lo ilusorio y lo real 1970-1995*, Caracas, Museo de Bellas Artes, pp. 4-13 y 28-55.
- (2000). «Cronología de Antonieta Sosa», *Cas(a)nto. Una propuesta de Antonieta Sosa*, Caracas, Museo de Bellas Artes, pp. 61-75.
- (2002). «Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano», en Mato, Daniel (coord.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Caracas, Consejo Latinoamericano

- de Ciencias Sociales (Clacso) y CEAP, Faces, Universidad Central de Venezuela, pp. 167-176.
- (2004). «El arte del video como referente para una reflexión», *Question*, Caracas, Año 3, N° 28, octubre, pp. 44-45.
- HOBBSAWM, Eric (2002 [1983]). «La invención de la tradición», en Hobsbawm, Eric, Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Editorial Crítica.
- HUIZI, María Elena (1979a). «Presentación», *El arte figurativo en América Latina*, Caracas, Museo de Bellas Artes, s/p.
- (1979b). «Dos corrientes», *El arte figurativo en América Latina*, Caracas, Museo de Bellas Artes, s/p.
- HUYSEN, Andreas (1994 [1992]). «De la acumulación a la *mise en scène*: el museo como medio masivo», *La Habana*, Revista *Criterios*, 31, 1-6, pp. 151-176 (traducción Desiderio Navarro).
- (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- (2006 [1986]). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- IMBER, Sofía (1975). *Arte de video* (políptico), Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, s/p.
- (1977a). *Encuentro internacional de video 1977*, Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, s/p.
- (1977b). «Informe del Director», *3 años de actividades. Museo de Arte Contemporáneo. 1974-1977*, Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, pp. 5-6.
- (1987). «Trece años del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas» (Entrevista realizada por Intercomunica), Caracas, *Revista M*, número 84, Año 20, marzo, pp. 5-12.

- (1998). «Presentación», *Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber. Edición conmemorativa 25 años de actividades*, Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, pp. 9-15.
- IVELIC, Milan, Gaspar Galaz (1988). *Chile arte actual*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso.
- JAMESON, Fredric (1998 [1991]). *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Editorial Trotta.
- (1999 [1998]). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires, Editorial Manantial.
- JAUSS, Hans Robert (1986 [1977]). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus Ediciones.
- JIMÉNEZ, Ariel (1987). «La Colección: reflejo de un mundo», *Museo de Arte Contemporáneo de Caracas*, Caracas, Lagoven, pp. 38-52.
- (1994). «A la altura de los tiempos», *Otero, Soto, Cruz-Diez. Tres maestros del abstraccionismo en Venezuela y su proyección internacional*, Caracas, Galería de Arte Nacional, pp. 21-39.
- JUÁREZ, José Francisco (2006). «La Modernidad como proyecto: Educación y democracia en Venezuela», en Straka, Tomás (compilador), *La tradición de lo moderno. Venezuela en diez enfoques*, Caracas, Fundación para la cultura urbana, pp. 65-106.
- JUDD AHLANDER, Leslie (1991). «José Bedia, Maestro de cuchillos y meteoros», *Arte en Colombia Internacional*, N° 46, Bogotá, enero, pp.46-51.
- KOSUTH, Josephh (1973 [1969]). «Arte y Filosofía, I y II», en Battcock, Gregory (Ed.), *La idea como arte, Documentos*

- sobre arte conceptual*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, pp. 60-81.
- (2006 [1969]). «Arte después de la filosofía», en Ferreira, Glória, Cecilia Cotrim (Orgs.), *Escritos de artistas. Anos 60 / 70*, Río de Janeiro, Jorge Zahar Editor, pp. 210-234.
- KRAUSS, Rosalind (1996). «Welcome to the Cultural Revolution», *October*, Vol. 77, Nueva York, Mitt Press, pp. 83-96.
- (1997 [1993]). *El inconsciente óptico*, Madrid, Editorial Tecnos.
- KRISTEVA, Julia (1999 [1996]). *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- LEÓN, Aurora (1978). *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- LIPPARD, Lucy (2002 [1986]). «Intercambio cultural hecho en los Estados Unidos», en González, Margarita, Tania Parson, José Veigas: *Déjame que te cuente. Antología de la crítica en los 80*, La Habana, Artecubano Ediciones, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, pp. 89-99.
- LOZADA, Mireya (2000). «Representaciones sociales: la construcción simbólica de la realidad», *Apuntes filosóficos*, Caracas, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Filosofía, Universidad Central de Venezuela, N° 17, pp. 119-131.
- LUCIE-SMITH, Edward (1994). *Arte latinoamericano del siglo XX*, Barcelona, Ediciones Destino.
- (2000 [1996]). *Artes visuales en el siglo XX*, Colonia, Könemann Verlagsgesellschaft mbH.
- MUSEO DE BELLAS ARTES (MBA) (2005). *Colecciones MBA Volumen I*, Caracas, Museo de Bellas Artes.
- MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE CARACAS (MACC) (1977). *3 años de actividades. Museo de Arte Contemporáneo*.

- 1974-1977, Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.
- MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO SOFÍA IMBER (Macsi) (s/f, ca. 1992). *Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber. Obras de la Colección*, Caracas, 383 pp.
- MAFFESOLI, Michel (2005 [1992]). *La transfiguración de lo político. La tribalización del mundo posmoderno*, México DF, Editorial Herder.
- MANRIQUE, Jorge Alberto (1980). «Invención del arte latinoamericano», *Catálogo General Colección de Pintura y Escultura Latinoamericana Museo de Bellas Artes*, Caracas, Museo de Bellas Artes, pp. 15-17.
- MARCHIORI NUSSBAUMER, Gisele (2000). *O mercado da cultura em tempos (pós) modernos*, Santa María, Universidad Federal de Santa María.
- MARÍN, Elizabeth (2006). «La dama huidiza: arte y modernidad en Venezuela», en Straka, Tomás (compilador), *La tradición de lo moderno. Venezuela en diez enfoques*, Caracas, Fundación para la cultura urbana, pp. 319-349.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1998). *De los medios a las mediaciones*, Santafé de Bogotá, Convenio Andrés Bello.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, G. Rey (1999). *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- MASSIANI, Felipe A. (1977). *La política cultural en Venezuela*, Caracas, Unesco.
- MATO, Daniel (1992). *Narradores en acción. Problemas epistemológicos, consideraciones teóricas y observaciones de campo en Venezuela*, Caracas, Academia Nacional de la Historia.
- (1993). «Problemas epistemológicos en las investigaciones sobre América Latina y el Caribe: oralidad,

- escritura y la noción de literatura oral», Buenos Aires, *Folklore Americano*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, enero-junio, N° 55, pp. 41-51.
- (2000a). «Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder», *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, Caracas, Faces, Universidad Central de Venezuela, 7(3), pp. 83-110.
- (2000b). *Towards a Transnational Dialogue and Context Specific Forms of Transnational Collaboration: Recent Studies on Culture and Power in Latin America and What our English Speaking Colleagues call Cultural Studies*, Birmingham, Plenary Speaker at the 3rd. International Crossroads in Cultural Studies Conference, June, pp. 21-25.
- (2001). «Producción transnacional de representaciones sociales y cambio social en tiempos de globalización», en Mato, Daniel (compilador), *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales), pp. 127-159.
- (2002). «Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder», en Mato, Daniel (coord.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Caracas, Universidad Central de Venezuela y Clacso (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales), pp. 21-46.
- (2003a). «Actores sociales transnacionales, organizaciones indígenas, antropólogos y otros profesionales en la producción de representaciones de “cultura y desarrollo”», en Mato, Daniel (coord.), *Políticas de identidades y diferencias sociales en tiempos de globalización*, Caracas, Faces, Universidad Central de Venezuela, pp. 331-354.

- (2003b). «Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder: crítica de la idea de “Estudios Culturales Latinoamericanos” y propuestas para la visibilización de un campo más amplio, transdisciplinario, crítico y contextualmente referido», en Walsh, Catherine (ed.), *Estudios culturales latinoamericanos*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar y Ediciones Abya-Yala, pp. 73-111.
- (2004). «Actores globales, organizaciones indígenas, antropólogos y otros profesionales en la producción social de representaciones de “cultura y desarrollo” en el Festival of American Folklife de la Smithsonian Institution», *Colección Monografías*, N° 13. Caracas, Programa Globalización, Cultura y Transformaciones Sociales, Caracas, Cipost, Faces, Universidad Central de Venezuela. 39 pp. Disponible en: <http://www.globalcult.org.ve/monografias.htm>_Fecha de consulta: 5/3/2008.
- (2005). *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización: Lineamientos generales y categorías clave de mi línea de investigación*, en Costa, Marisa Vorraber, Maria Isabel Bujes (orgs.), *Caminhos Investigativos III*, Rio de Janeiro, Dp&A, pp. 1-13.
- MAYER, Mónica (2004). *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, México DF, Conaculta y Pinto mi raya avjediciones.
- MEIRELES, Cildo (2001 [1970]). «Inserciones en circuitos ideológicos», en N. G., «La destrucción del espacio sagrado. Cildo Meireles sigue vigente», *Revista Ramona*, Buenos Aires, N° 12, mayo, pp. 19-20.
- MICHELENA, Corina; José Luis Blondet (1999). *Museo de Bellas Artes. Obra reciente. 1989-1998*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 145 pp.

- MINUJIN, Marta (2005). «Arte efímero. El Partenón de libros», *Marta Minujin* (sitio web): http://www.martaminujin.com/artefimero/partenon_libros_1.html. Fecha de consulta: 5/3/2008.
- MONROY, Douglas, Luisa Pérez Gil (Comp.) (1993). *Alejandro Otero. Memoria crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores y Galería de Arte Nacional.
- MONTERO CASTRO, Roberto (1987). «Un centro artístico de Venezuela para el mundo», *Museo de Arte Contemporáneo de Caracas*, Caracas. Lagoven, pp. 8-37.
- MONTERO CASTRO, Roberto, Ariel Jiménez, José María Salvador, Rita Salvestrini (1987). *Museo de Arte Contemporáneo de Caracas*, Caracas, Lagoven.
- MOSQUERA, Gerardo (1990). «Los catorce hijos de Guillermo Tell», en González, Margarita; Tania Parson, José Veigas, *Déjame que te cuente. Antología de la crítica en los 80*, La Habana, Artecubano Ediciones, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, pp. 273-282.
- MOSQUERA, Gerardo (1993). *Contracandela. Ensayos sobre kitsch, identidad, arte abstracto y otros temas calientes*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- (1995a). «Antonia Eiriz, Obituarios», *Art Nexus*, N° 17, Bogotá, julio-septiembre, p. 36.
- (1995b). «Cambiar para que todo siga igual», *Lápiz*, Madrid, N° 111, abril, pp. 14-19.
- (1998a). «Importante y exportante», *Atlántica Revista de las Artes*, N° 19, Las Palmas de la Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 61-73.
- (1998b). «Islas infinitas. Sobre arte, globalización y culturas (I parte)», *Art Nexus*, Bogotá, N° 29, julio-septiembre de 1998, pp. 64-67.

- (1999). «Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural», en Jiménez, José, Fernando Castro (editores), *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Editorial Tecnos, pp. 57-67.
- NASCIMENTO/LOVERA (2001). Nascimento, Juan y Daniela Lovera. Texto inédito [Sin título, Enviado por correo electrónico a C.H.].
- NAVARRETE, José Antonio (1998). «Cuatro notas leves. XIX Salón Oficial Anual de Arte Venezolano: aproximaciones a su contexto artístico», *Arte en libertad. Salón 1958*, Caracas, Museo Alejandro Otero, pp. 10-29.
- (2002). «Coleccionismo de arte. Acomodando el desorden», *Papel Literario de El Nacional*, Caracas, sábado 11 de mayo, p. 1.
- NEUMANN, Hans (1987). «Introducción», Caracas, *Revista M*, número 84, Año 20, marzo, p. 3.
- NEUSTADT, Robert (2001). *CADA DÍA, la creación de un arte social*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- NIETZSCHE, Friedrich (1979 [1871]). *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2003 [1908]). *Ecce homo*, Madrid, Alianza Editorial.
- NITSCHKE, Elizabeth (1991). «Presentación», *I Museo de Bellas Artes: El espacio, escenario de un museo. II Domingo Álvarez: la gramática del espacio. III Víctor Lucena: La otra imagen*, Caracas, Museo de Bellas Artes, pp. 3-4.
- OCAMPO, Estela, Martí Peran (2002 [1991]). *Teorías del arte*, Barcelona, Icaria Editorial.
- OCHOA, Marcia (2004). «Ciudadanía perversa: divas, marginación y participación en la “localización”», en Mato, Daniel (coord.), *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*, Caracas, Faces, Universidad Central de Venezuela, pp. 239-256.

- OTICICA, Hélio (2006 [1967]). «Esquema geral da Nova Objetividades», en Ferreira, Glória, Cecilia Cotrim (Orgs.), *Escritos de artistas. Anos 60/70*, Río de Janeiro, Jorge Zahar Editor, pp.154-168.
- (s/f). «Seja marginal, seja herói», página web: *Marginalia*: <http://ar.geocities.com/marginalia2000/dossier/index.html>. Fecha de consulta: 8/3/2008.
- OLIVIER, Debroise (s/f). *Mito y magia en América*, en <http://www.arte-mexico.com/critica/od64.htm>. Fecha de consulta: 5/3/2008.
- OTERO SILVA, Miguel (1993 [1957]). «Sobre las declaraciones disidentes del pintor Alejandro Otero Rodríguez», Caracas, *El Nacional*, 20-3-1957, p. 12. Recopilado en: Monroy, Douglas, Luisa Pérez Gil (comp.), *Alejandro Otero. Memoria crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores y Galería de Arte Nacional, 1993, pp. 142-146.
- OWENS, Craig (1985 [1983]). «El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo», en *La posmodernidad* (selección y prólogo Hal Foster), Barcelona, Editorial Kairós, pp. 93-124.
- PAKULSKI, Jan (1997). «Cultural Citizenship», Reino Unido, *Citizenship Studies*, Vol. 1, N° 1, pp. 73-86.
- PALENZUELA, Juan Carlos (2001). *Arte en Venezuela. 1938-1985*, Caracas, Fundación Banco Industrial de Venezuela.
- PELTZER, Ernesto (2003). «Evaluación financiera y monetaria de la economía venezolana en 1958», *Revista BCV*, Suplemento, Vol. XVII, N° 2, julio-diciembre, Caracas, Banco Central de Venezuela, pp. 17-25. Disponible en la página web del Banco Central de Venezuela: <http://www.bcv.org.ve/Upload/Publicaciones/rbcvs022003.pdf>. Fecha de consulta: 8/3/2008.

- PÉREZ ORAMAS, Luis Enrique (1997). *La invención de la continuidad*, Caracas, Galería de Arte Nacional, pp. 9-23.
- (2004). «Armando y Pablo juntos en la modernidad», Caracas, *El Nacional*, domingo 14 de noviembre de 2004, p. B-8.
- PERNA, Claudio (1981a). «De los salones a la Bienal: De tal palo, tal astilla (I)», Caracas, *El Nacional*, 12 de agosto.
- (1981b). «De tal palo, tal astilla (II)», Caracas, *El Nacional*, 16 de agosto.
- (1981c). «Hacia la búsqueda de los componentes artísticos», Caracas, *El Nacional*, 2 de septiembre.
- (1981d). «Once tipos en contra de la confusión general. A propósito de la Bolsa de Trabajo “Eugenio Mendoza”», Caracas, *El Nacional*, 1 de octubre.
- PERREAULT, John (1987). «Tierra y fuego, la obra de Mendieta», *Ana Mendieta: A Retrospective*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1987, pp. 17-23.
- PERUGA, Iris (1988). *Museo de Bellas Artes de Caracas. Cincuentenario. Una historia*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 1988, pp. 9-142.
- PEVSNER, Nikolaus (1982 [1940]). *Academias de arte: pasado y presente*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- PIERRE, Arnauld (2003). «Cronología», *Soto a gran escala*, Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, pp. 56-74.
- QUINTANA CASTILLO, Manuel (s/f). «Manuel Quintana Castillo: “Lo plástico es lo que confiere dignidad estética a lo visual”», Caracas, *Encontrarte* (sección cultural de la página web venezolana *Aporrea*): <http://encontrarte.aporrea.org/media/52/hablando52.pdf>. Fecha de consulta: 5/3/2008.

- RAMÍREZ, Mari Carmen (1997). «Un-Drawing Boundaries: A Curatorial Porposal», *Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawings*, Austin, Archer M. Huntington Art Gallery, The University of Texas, pp. 18-25.
- (1999). «Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualismo in Latin America, 1960-1980», *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Nueva York, Queens Museum, pp. 53-71.
- RAMOS, María Elena (1988). *La imaginación de la transparencia*, Caracas, Museo de Bellas Artes, pp. 6-37.
- (1991). «El edificio, el espacio», *I Museo de Bellas Artes: El espacio, escenario de un museo. II Domingo Álvarez: la gramática del espacio. III Víctor Lucena: La otra imagen*, Caracas, Museo de Bellas Artes, pp. 7-37.
- (1997). «Presentación», *Sorolla. 1863-1923*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 11 de septiembre al 2 de noviembre de 1997, p. 4.
- RAMOS, María Elena, Iris Peruga (1997). «Museos de arte: reflexiones sobre el perfil», *Temas de museología*, Serie Reflexiones en el Museo, N° 1, Caracas, Museo de Bellas Artes, pp. 5-17.
- REPÚBLICA DE VENEZUELA, Presidencia de la República (1988 [1917]). «Decreto N° 12.553 del 24 de julio de 1917, por el cual se establece en Caracas un Museo de Bellas Artes», en *Museo de Bellas Artes de Caracas. Cincuentenario. Una historia. Anexo 1*, Caracas, Museo de Bellas Artes, p. 200.
- REPÚBLICA DE VENEZUELA CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA. Comisión Especial de Artes Plásticas (1988 [1976]). «Resoluciones sobre Estructuras y Funcionamiento del Museo de Bellas Artes y de la Galería de Arte Nacional»,

- en *Museo de Bellas Artes de Caracas. Cincuentenario. Una historia. Anexo 2*, Caracas, Museo de Bellas Artes, pp. 201-202.
- RICHARD, Nelly (1989). *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.
- (2005). «Lo político y lo crítico en el arte: “¿Quién teme a la neovanguardia?”», en Oyarzún, Pablo, Nelly Richard, Claudia Zaldívar (editores), *Arte y política*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, pp. 33-46.
- ROCHE, Marcel (1959). «La Colección de arte interamericano», *Colección de arte interamericano. Primera parte* (catálogo), Caracas, Museo de Bellas Artes.
- RODRÍGUEZ, Bélgica (1980). *La pintura abstracta en Venezuela*, Caracas, Maraven.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2006). «Prácticas de creación. Transdisciplinarietà e implicancia», en Cordero, Zurizaday, Juan Carlos Rodríguez, Víctor «Cuni» Cárdenas, *Con la salud sí se juega*, Caracas, Fundación de arte emergente.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2009). *Entrevista sobre Teatro de Operaciones N° 1*, realizada por Carmen Hernández (inédita).
- ROMERO, Rafael (1996). «La Colección Permanente de la Galería de Arte Nacional. Un patrimonio de todos los venezolanos», *Veinte años por el arte venezolano 1976-1996*, Caracas, Galería de Arte Nacional, pp. 45-56.
- SAID, Edward W. (1996 [1994]). *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- SALCEDO, Bernardo (2007). «¿Dónde está la crítica? Testamento inédito», Bogotá, *El arte en Colombia*: <http://www.colarte.arts.co/ConsPintores.asp?Carpeta=SalcedoBernardo&NOMARTISTA=SalcedoBernardo&IDARTISTA=1225&subdir=o>. Fecha de consulta: 5/3/2008.

- SALVADOR, José María (1987). «La Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas: Un patrimonio cultural de Venezuela», *Museo de Arte Contemporáneo de Caracas*, Caracas, Lagoven, pp. 54-73.
- (1988). *Museo de Bellas Artes de Caracas. Cincuentenario. Una historia*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 1988, pp. 145-197.
- SANOJA, Mario, Iraida Vargas (2004). *Razones para una revolución*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- SANTOS DE MIRANDA, Danilo (2006). «Apresentação», en Chin-Tao Wu, *Privatização da cultura*, São Paulo, Boitempo Editorial, pp. 11-23.
- SARLO, Beatriz (1994). «El lugar del arte», *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires, Ariel, pp. 133-171.
- (1998). *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina.
- SCRIBANO, Adrián (1999). *Epistemología y teoría: Un estudio sobre Bourdieu, Giddens y Habermas*, Catamarca (Argentina), Universidad Nacional de Catamarca.
- SEGNINI, Yolanda (1995). *Historia de la cultura en Venezuela*, Caracas, Alfadil Ediciones.
- SEPÚLVEDA, Jorge (2008). *Valor económico y valor simbólico en artes visuales*, Conferencia dictada en Caracas, Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 23 de febrero [Notas tomadas por mí, C.H.].
- SHINER, Larry (2004 [2001]). *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Editorial Paidós.
- SILVA, Carlos (1980). «Presentación», *Catálogo General Colección de Pintura y Escultura Latinoamericana Museo de Bellas Artes*, Caracas, Museo de Bellas Artes, pp. 13-14.
- (s/f). *Historia de la pintura en Venezuela. Modernismo y contemporaneidad. Tomo III*, Caracas, Ernesto Armitano Editor.

- SMIERS, Joost (2003). *Artes sob pressão. Promovendo a diversidade cultural na era da globalização*, São Paulo, Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda.
- SOMOZA, Alexis (1991). *La obra no basta. Ensayos y comentarios sobre arte, cultura y sociedad cubana*, Valencia (Venezuela), Universidad de Carabobo, Ediciones del Rectorado.
- SOUSA SANTOS, Boaventura de (2001 [1989]). «La transición posmoderna. Derecho y política Doxa», en *Cuadernos de Filosofía del Derecho*, Alicante, Universidad de Alicante, Doxa, Biblioteca Universitaria, núm. 6 (1989), pp. 223-263. Publicado en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361620813462839088024/cuaderno6/Doxa6_15.pdf. Fecha de consulta: 15/3/2008.
- STEIN, Axel (1994). «Visitadores del Reino de Manoa. Parte I», *Sidor Literal. Revista de Arte, Cultura e Ideas*, Año 2, N° 3, Puerto Ordaz, Sidor, s/p.
http://www.saladearte.sidor.com/letras/revista_literal/numero_3/3_ensayo.htm. Fecha de consulta: 8/3/2008.
- STELLWEG, Carla (1994). «Hélio Oiticica», *Art Nexus*, Bogotá, N° 12, abril-junio, pp. 90-95.
- STERN, Gerd (1977). «Encuentro de video», *Encuentro internacional de video 1977*, Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, s/p.
- SUAZO, Félix (1998). «El (sano) oficio de curar», *Revista Estilo*, Caracas, año 9, N° 33, junio, pp. 78-81.
- SULLÀ, Enric (compilador) (1998). *El canon literario*, Madrid, Arco/ Libros.
- TÉLLEZ, Javier (1996). «Historia clínica, caso N° 1: el hombre museo», *Revista Estilo*, Año 7, N° 29, Caracas, noviembre, p. 71.

- TERÁN, Pedro (1980). *Polaroid performance*, Caracas, Galería de Arte Nacional.
- TOLEDO, Manuel (2007). «Doris Salcedo: canto contra el racismo», *BBC Mundo* (sitio web), 9 de octubre de 2007: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7035000/7035694.stm. Fecha de consulta: 8/3/2008.
- TRABA, Marta (1972). *Arte latinoamericano actual*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- (1975). «Solo asteriscos», *Papel literario de El Nacional*, Caracas: 28-12-1975, s/p.
- (1994). *Arte de América Latina 1900-1980*, Washington, Banco Interamericano de Desarrollo.
- (2005 [1974]). «La cultura de la resistencia», en Pizarro, Ana (selección, prólogo, cronología y bibliografía), *Marta Traba. Mirar en América*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, pp. 37-57.
- (2005 [1984]). «Artes plásticas latinoamericanas: la tradición de lo nacional», en Pizarro, Ana (selección, prólogo, cronología y bibliografía), *Marta Traba. Mirar en América*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, pp. 3-36.
- VILORIA, Enrique (1998). *Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber. Edición conmemorativa 25 años de actividades*, Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, pp. 17-195.
- YÚDICE, George (2002). *El recurso de la cultura. Uso de la cultura en la era global*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- ZERPA, Carlos (2006). «Carlos Zerpa, populismo del Gobierno ha relegado a los verdaderos artistas» (entrevista realizada por Alfredo Fermín), *Analítica* (página web), Caracas, 19 de marzo de 2006: <http://www.analitica.com/va/arte/oya/6669324.asp>. Fecha de consulta: 5/3/2008.

Lista de imágenes

Fig. 1

Juan Loyola, *Chatarra*, Intervención urbana, Caracas, 1982.
Tomada de VV. AA., 1990, *El arte de Juan Loyola*, Caracas
(editado por Juan Loyola), s/p.

Fig. 2

María Teresa Trombetta, *Silla presidencial playera*, 2000.
Tomada de: <http://www.mttrombetta.com/Galeria/muebles/Silla.htm>.

Fig. 3

Santiago Pol, *Color, amor y calor de la Pequeña Venecia*, 2005.
Tomada de: <http://www.artnet.com/Magazine/people/venice/venice6-14-22.asp>.

Fig. 4

Diego Velázquez, *Las meninas o La familia de Felipe IV*, 1656.
Tomada de: http://www.cossio.net/actividades/pinacoteca/p_01_02/las_meninas.htm.

Fig. 5

Albrecht Dürero, *Melancolía I*, 1514.
Tomada de: <http://www.soloentendidos.com/2009/11/melancolia-i-alberto-durero-1514.html>.

Fig. 6

James Clifford, *El sistema arte-cultura*.
Tomado de James Clifford, 1994 [1988], «Sobre el coleccionismo de arte y cultura», Revista *Criterios*, nº 31, La Habana, p. 139.

Fig. 7

Marcel Duchamp, *La fuente*, 1917.

Tomada de la revista *Blind Man*, 1917, Nueva York (editada por Henri-Pierre Roche, Beatrice Wood y Marcel Duchamp), N° 2, p. 4. Disponible en: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/04.htm>.

Fig. 8

Hélio Oiticica, *Metaesquema*, 1958.

Tomada de: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooitica/rooms/room2.shtm>.

Fig. 9

Hélio Oiticica, *Gran núcleo*, 1960-66.

Tomada de: <http://avion.egloos.com/2006964>.

Fig. 10

Hélio Oiticica, *Bólido B18 Vidrio 6 Metamorfosis*, 1965. Vidrio, pigmentos, óleo con acetato de vinilo sobre malla de nylon y plástico, 30 x 28 x 22 cm. Colección César y Claudio Oiticica, Río de Janeiro. Tomada de: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooitica/rooms/room7.shtm>.

Fig. 11

Hélio Oiticica, *Nildo de la Mangueira con Parangolé P-4 Capa 1*, 1964. Tomada de: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=184762.

Fig. 12

Hélio Oiticica, *Nildo de la Mangueira con Parangolé P-16 Capa 12*, 1967.

Tomada de: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=detalhe&pesquisa=simples&cd_verbete=4386.

Fig. 13

Hélio Oiticica, *Edén en Whitechapel experience*, Londres, 1969.

Tomada de: <http://historiacriticadearte.wordpress.com/banco-de-imagens/>.

Fig. 14

Hélio Oiticica, *Bólido 18-B331, Homenaje a Cara de Cavalo*, 1966. Tomada de: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=detalhe&pesquisa=simples&cd_verbete=4299.

Fig. 15

Hélio Oiticica, *Bandera-estandarte Seja marginal, seja herói*, 1967. Tomada de: http://www.saatchigallery.co.uk/blogon/art_news/seja_marginal_seja_heroi_and_studios_available_at_wy-sing_arts_centre_cambridge/1643.

Fig. 16

Artur Barrio. Diferentes vistas de los «paquetes ensangrentados» que formaron parte de *Situação T/T1 (2ª parte)*, 1970. Tomada de: http://www.muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/artur_barrio.htm.

Fig. 17

Artur Barrio. *Situação.....Cidade.....y.....Campo*, 1970. Tomada de: http://www.muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/cidade_campo.htm.

Fig. 18

Cildo Meireles, *Árbol de dinero*, 1970. Tomada de Thais de Souza Rivitti, 2009, *A idéia de circulação na obra de Cildo Meireles* (tesis de postgrado), Escuela de Comunicación y Artes, Universidad de Sao Paulo, p. 48, publicada en pdf en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-05072009-212931/>.

Fig. 19

Cildo Meireles, *Zero cruzeiro*, 1974-1978. Tomada de Thais de Souza Rivitti, 2009, *A idéia de circulação na obra de Cildo Meireles* (tesis de postgrado), Escuela de Comunicación y Artes, Universidad de Sao Paulo, p. 50, publicada en pdf en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-05072009-212931/>.

Fig. 20

Cildo Meireles, *Zero Dollar*, 1978-1984.

Tomada de Thais de Souza Rivitti, 2009, *A idéia de circulação na obra de Cildo Meireles* (tesis de postgrado), Escuela de Comunicación y Artes, Universidad de Sao Paulo, p. 50, publicada en pdf en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-05072009-212931/>.

Fig. 21

Cildo Meireles, *Inserciones en circuitos ideológicos - 2. Proyecto Coca-Cola*, 1970.

Tomada de: <http://arttattler.com/archivecildameireles.html>.

Fig. 22

Cildo Meireles, *Inserciones en circuitos ideológicos - 3. Proyecto cédula*, 1970-76.

Tomada de Thais de Souza Rivitti, 2009, *A idéia de circulação na obra de Cildo Meireles* (tesis de postgrado), Escuela de Comunicación y Artes, Universidad de Sao Paulo, p. 46, publicada en pdf en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-05072009-212931/>.

Fig. 23

Cildo Meireles, *Missão/missões: como construir catedrais*, 1987.

Tomada de Cildo Meireles, 2006, *Babel / Cildo Meireles* (texto y curaduría de Moacir dos Anjos), Río de Janeiro, Artviva Editora; São Paulo, Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo, p. 17.

Fig. 24

Cildo Meireles, *Babel*, 2001-2006.

Tomada de: <http://arttattler.com/archivecildameireles.html>.

Fig. 25

Cildo Meireles, *Elemento que desaparece / Elemento desaparecido (pasado inminente)*, 2002.

Tomada de: <http://www.universes-in-universe.de/car/documenta/11/frid/s-meireles.htm>.

Fig. 26

Antonio Berni, *El mundo prometido a Juanito Laguna*, 1962.
Tomada de: <http://www.taringa.net/posts/arte/3031019/Obras-de-Berni-Juanito-Laguna-Ramona-Montiel-y-otras.html>.

Fig. 27

Alberto Greco, *Primera exposición de Arte Vivo Dito*, París, marzo de 1962. Tomada de: <http://esquimalenator.wordpress.com/>.

Fig. 28

Alberto Greco, *Acción en Piedralaves*, España, 1963.
Tomada de: <http://www.albertogreco.com/Source/index.html>.

Fig. 29

Alberto Greco, *Invitación*, Madrid, 1963.
Tomada de: <http://www.albertogreco.com/Source/index.html>.

Fig. 30

Marta Minujin. *Simultaneidad en simultaneidad*, Nueva York, Berlín y Buenos Aires, 1966, Tomada de: http://www.martaminujin.com/happenings/simultaneidad_1.html.

Fig. 31

Marta Minujin, *Carlos Gardel de fuego*, IV Bienal de Medellín, 1981. Tomada de: http://www.martaminujin.com/arteefimero/gardel_fuego_1.html.

Fig. 32

Marta Minujin, *El Partenón de libros*, 1983.
Tomada de: http://www.martaminujin.com/arteefimero/partenen_libros_1.html

Fig. 33

Tucumán arde, 1968.
Tomada de: <http://thecargoculte.com/archives/186>.

Fig. 34

Tucumán arde, 1968.
Tomada de: <http://www.rosariarte.com.ar/notas/0002/000205f.htm>.

Fig. 35

Víctor Grippo, *Analogía I*, 1970-71. Tomada de: <http://artestigloxxi.wordpress.com/2009/02/18/victor-grippo/>.

Fig. 36

Marcelo Brodsky, *1er Año, 6ta División, 1967*, de la serie *Los compañeros, Buena memoria*, 1996. Tomada de: <http://av.celarg.gob.ve/MarceloBrodsky/ListadeobrasMemorias.htm>.

Fig. 37

Mathias Goeritz, *Manifiesto de Los Hartos*, 1960. Tomada de Issa Ma. Benítez (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, México DF, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 304.

Fig. 38

Pedro Friedeberg, *Sin título (silla mano)*, 1961. Tomada de María Luisa Sabau García, 1994, *México en el mundo de las colecciones de arte: México contemporáneo*, México DF, Instituto de Artes Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Vol 1, p. 167, en: http://books.google.co.ve/books?id=W5bCpzvbvKYC&pg=PA167&lpg=PA167&dq=pedro+friedeberg+silla+1961&source=bl&ots=SPpeBvIwSN&sig=NqYWW1hECGFnPqCJHRv_dw8vMoA&hl=es&ei=69GKTKTZJoH_8Aatq4XVCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&ved=0CCYQ6AEwBQ#v=onepage&q=pedro%20friedeberg%20silla%201961&f=false.

Fig. 39

Manifestación, México DF, 1968. Tomada de Grupo Mira, 1982, *La gráfica del 60. Homenaje al Movimiento estudiantil*, México DF, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, p. 23. Disponible en: <http://uruguay.indymedia.org/uploads/2006/07/1982lagrafica68.pdf>.

Fig. 40

Prensa corrupta, México DF, 1968.

Tomada de Grupo Mira, 1982, *La gráfica del 60. Homenaje al Movimiento estudiantil*, México DF, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, p. 83. Disponible en: <http://uruguay.indymedia.org/uploads/2006/07/1982lagrafica68.pdf>.

Fig. 41

Polvo de Gallina Negra *¡MADRES! Madre por un día*, 1987.

Tomada de: http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/monica_p_mayer.php?i=556.

Fig. 42

Beatriz González, *Subdesarrollo 70*, 1968.

Tomada de Museo de Bellas Artes, 1994, *Beatriz González. Retrospectiva* (catálogo), Caracas, Museo de Bellas Artes, p. 23.

Fig. 43

Bernardo Salcedo, *Primera lección (desaparición del escudo)*, 1973.

Tomada de: <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/01/la-partida-de-bernardo-salcedo.html>.

Fig. 44

Antonio Caro, *Cabeza de Lleras*, 1970.

Tomada de: <http://av.celarg.gob.ve/AntonioCaro/PortalAntonioCaro.htm>.

Fig. 45

Antonio Caro, *Aquí no cabe el arte*, 1972.

Reposición en 2006, Sala RG, Fundación Celarg, Caracas, 2006.
Fotografía: Sara Maneiro.

Fig. 46

Colombia, 1976.

Archivo Fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 47

Doris Salcedo, *Atrabiliarios*, 1992.

Tomada de: <http://blogs.artinfo.com/modernartnotes/2007/08/page/2/>.

Fig. 48

Doris Salcedo, *Atrabiliarios* (detalle), 1992.

Tomada de Charles Merewether, 1993, «Doris Salcedo. Normando la violencia», *Art Nexus*, N° 55, Bogotá, junio-agosto de 1993, p. 105.

Fig. 49

Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007.

Tomada de Alejandro Rojas-Urrego, Andrea Escobar, Berta Elena Fonseca, Marta Lapacó, Sara Patricia Moreno de Coral, Luis Fernando Orduz, Fanny Sabogal de Laverde, Andrés Santacoloma: *Shibboleth de Doris Salcedo. Reflexiones acerca de la representación de lo negativo*, p. 2. Disponible en pdf en: <http://www.fepal.org/nuevo/images/stories/SHIBBOLETH.pdf>.

Fig. 50

Juan Pablo Langlois, *Cuerpos blandos*, 1973.

Tomada de: <http://www.educarchile.cl/Portal.Base/Web/VerContenido.aspx?ID=60302>

Fig. 51

Brigada Ramona Parra y Roberto Matta, *El primer gol del pueblo chileno*, 1971.

Tomada de: <http://revista.escaner.cl/node/1096>.

Fig. 52

Carlos Leppe, *Estrella*, 1979.

Tomada de: <http://www.scribd.com/doc/32279956/Arte-Contemporaneo-en-la-Escuela-ARTE-CHILENO>.

Fig. 53

Eugenio Dittborn, *Pintura aerpostal 71* (fragmento). *La VI Historia del rostro (el negro camino rojo)*, 1989.

Tomada de Mapa. *Airmail. Eugenio Dittborn. Pinturas aerpostales* (catálogo), 1993, Londres, Instituto de Arte Contemporáneo (ICA), p. 11.

Fig. 54

CADA, *Para no morir de hambre en el arte*, 1979.

Tomada de: <http://www.scribd.com/doc/32279956/Arte-Contemporaneo-en-la-Escuela-ARTE-CHILENO>.

Fig. 55

Grupo CADA, *Ay, Sudamérica*, 1981.

Tomada de: <http://hidvl.nyu.edu/video/003209318.html>.

Figs. 56 y 57

Grupo CADA, *No +*, 1983.

Fotografía: Jorge Brantmayer

Tomada de Robert Neustadt, 2001, *CADA DÍA: la creación de un arte social*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, p.157.

Fig. 58

No + miedo, 1985, Protesta en Santiago.

Tomadas de Robert Neustadt, 2001, *CADA DÍA: la creación de un arte social*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, p. 159.

Fig. 59

Lotty Rosenfeld, *Una milla de cruces sobre el pavimento*, 1982.

<http://www.scribd.com/doc/32279956/Arte-Contemporaneo-en-la-Escuela-ARTE-CHILENO>.

Fig. 60

Voluspa Jarpa, de la serie *Historia privada/Histeria pública*, 2002.

Tomado de: <http://www.scribd.com/doc/32279956/Arte-Contemporaneo-en-la-Escuela-ARTE-CHILENO>.

Fig. 61

Inauguración de la muestra *Volumen I*, 1981.

Tomado de Luis Camnitzer [1994] 2003, *New Art of Cuba*, Austin, Universidad de Texas, p. 2. Disponible en pdf en: http://books.google.co.ve/books?id=1YWTLSGIaZ4C&pg=PA23&lpg=PA23&dq=new+art+of+cuba+camnitzer+flavio+garciand%C3%ADa&source=bl&ots=Z-b_FgTNc7&sig=RhyFQsmXN5yqCEdyLvEqzLsb7oQ&hl=es&ei=SJaNTPvyBYKB8gbxxLC3Cw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBQQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false.

Fig. 62

Inauguración de la muestra *Volumen I*, 1981.

Tomado de Luis Camnitzer [1994] 2003, *New Art of Cuba*, Austin, Universidad de Texas, p. 3. Disponible en pdf en: http://books.google.co.ve/books?id=1YWTLSGIaZ4C&pg=PA23&lpg=PA23&dq=new+art+of+cuba+camnitzer+flavio+garciand%C3%ADa&source=bl&ots=Z-b_FgTnc7&sig=RhyFQsmXN5yqCEdyLvEqzLsb7oQ&hl=es&ei=SJaNTPvyBYKB8gbxxLC3Cw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBQQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false.

Fig. 63

Juan Francisco Elso, *La mano creadora*, 1987-88.

Tomada de: http://arthistory.sdsu.edu/596/596_3/596_3.html.

Fig. 64

Ana Mendieta, *Glass on Body*, Iowa, 1972.

Tomada de VV. AA., 1996, *Ana Mendieta* (catálogo), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, p. 17.

Fig. 65

Ana Mendieta, *Body Tracks (huellas corporales)*, 1982.

Tomada de <http://ojodejohanna.blogspot.com/2009/10/ana-mendieta.html>.

Fig 66

Sin título. Serie Siluetas, México, 1976.

Tomada de: <http://wheatonartsurvey.wordpress.com/>.

Fig. 67

Tania Bruguera, *El peso de la culpa*, 1998.

Tomada de: <http://www.cuba-avantgarde.com/artists/bruguera.php>.

Fig. 68

Grupo Arte Calle, *Mural*, La Habana, 1986.

Tomada de: http://losliriosdeljardin.blogspot.com/2008_04_01_archive.html.

Fig. 69

Flavio Garciandía.

Tomado de Luis Camnitzer [1994] 2003, *New Art of Cuba*, Austin, Universidad de Texas, p. 23. Disponible en pdf en: http://books.google.co.ve/books?id=1YWTLSGIaZ4C&pg=PA23&lpg=PA23&dq=new+art+of+cuba+camnitzer+flavio+garciand%C3%ADa&source=bl&ots=Z-b_FgTnc7&sig=RhyFQsmXN5yqCEdyLvEqzLsb7oQ&hl=es&ei=SJaNTPvyBYKB8gbxxLC3Cw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBQQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false.

Fig. 70

José Bedia, *Doce cuchillos*, 1983.

Tomada de: <http://www.cuba-avantgarde.com/artists/bedia.php>.

Fig. 71

Carlos Garaicoa, *Sin salida*, de la serie *Nuevas arquitecturas o una rara insistencia en entender la noche*, 2002.

Tomada de: <http://gilbertmusings.com/2010/06/art-news-carlos-garaicoas-keith-haring-medrie-macphee/>

Fig. 72

Diploma del Primer Premio (Medalla de Plata) a Arturo Michelena por la obra *Entrega de la bandera vencedora de Numancia*, 1883.

Tomada de Galería de Arte Nacional, 1983, *Guzmán Blanco y el Centenario del Libertador, 1883* (catálogo), Caracas, Galería de Arte Nacional, p. 35.

Fig. 73

Vista de conjunto del MBA en su entorno geográfico, circa 1940.

Tomada de Iris Peruga, 1988, *Museo de Bellas Artes de Caracas. Cincuentenario. Una historia*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 1988, p. 18.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

Fig. 74

Alejandro Otero, *Cafetera rosa*, 1947.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas.

Fig. 75

Amelia Peláez, *Composición*, 1954.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

Fig. 76

José Clemente Orozco (Ciudad Guzmán, 1883 - México DF, 1949), *Español del siglo XVII*, 1947.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

Fig. 77

Luis Camnitzer, *Olas*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1969.

Tomada de Museo de Bellas Artes (MBA), 2000, *Intervenciones en el espacio* (catálogo), Caracas, Museo de Bellas Artes, p. 153.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

Fig. 78

Luis Camnitzer, *Olas*, 1969 (reconstrucción 1995).

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

Fig. 79

Diego Barboza, *La caja del cachicamo*, Parque del Este, 1974-1981.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 80

Sol Musset y Ali Primera durante la inauguración de la muestra de Rainer Hachfeld, Galería Viva México, Caracas, 1971.

Archivo fotográfico Aura Rivas.

Tomada de: <http://av.celarg.org.ve/JorgeGodoy/PortalJorgeGodoy.htm>.

Fig. 81

Eugenio Espinoza, *Vista de la exposición 20 obras recientes*, MBA, 1972. Archivo fotográfico Sala Mendoza, Caracas.

Fig. 82

Pedro Terán, *Vista de la exposición Blancas paredes*, MBA, 1976. Tomada de Museo de Bellas Artes (MBA), 1995, *Pedro Terán. Territorios de lo ilusorio y lo real 1970-1995* (catálogo), Caracas, Museo de Bellas Artes, p. 33.

Fig. 83

Marcel Duchamp, *Valise (caja en una maleta)*, París-Milán, 1955-58. Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

Fig. 84

Julio Le Parc, *Mural de luz continua, formas en contorsión (Continuel lumière)*, 1966-67. Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

Fig. 85

Fernando Botero, *El niño de Vallecas, ca. 1959*. Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

Fig. 86

Sergio de Camargo, *Ala lunar*, 1977. Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas. Tomada de Fundación Museos Nacionales (FMN), *Colecciones del Museo de Bellas Artes, Volumen I* (catálogo), Caracas, Fundación Museos Nacionales, p. 260.

Fig. 87

Omar Carreño, *Políptico 4*, 1952. Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

Fig. 88

Mario Abreu, *El hijo de Mandrake*, 1965. Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA, Ca-

racas.

Fig. 89

Antonieta Sosa, *Situación titulada casa*, 1981.

Tomada de Museo de Bellas Artes (MBA), *Cas(a)nto. Una propuesta de Antonieta Sosa* (catálogo), Caracas, Museo de Bellas Artes, p. 67.

Fig. 90

Gego, *Dibujo sin papel 1988 - 28*, 1988.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

Fig. 91

Roberto Obregón, *WDT*, 1991.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

Tomada de Museo de Bellas Artes (MBA), 1991, *Uno, Dos, Tres, Cuatro, Wenemoser, Fuenmayor, Obregón, Sosa* (catálogo), Caracas, Museo de Bellas Artes, p. 23.

Fig. 92

Oscar León Jiménez, *Relación espacio interior-exterior*, 1987.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

Tomada de Fundación Museos Nacionales (FMN), *Colecciones del Museo de Bellas Artes, Volumen I* (catálogo), Caracas, Fundación Museos Nacionales, p. 298.

Fig. 93

Domingo Álvarez, *La gramática del espacio (cuatro cubos habitables)*, 1991: a) Reticula tridimensional habitable, b) Ámbitos, c) Planos poblando el espacio, d) Círculo: origen de los sólidos.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

Fig. 94

Javier Téllez, *La extracción de la piedra de la locura*, 1996.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA, Ca-

racas.

Fig. 95

Nan González, *Yo y el espacio: autorretrato*, 1987.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

Fig. 96

Joseph Kosuth, *Humboldt's Range*, 1995.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

Fig. 97

Christian Boltanski, *Les Bougies (Las velas)*, 1987.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

Fig. 98

Miguel Ángel Ríos (Catamarca, Argentina, 1943), *Penacho de plumas*, 1993. Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MBA, Caracas.

Fig. 99

Kuki Bensi, *La Venus de Miles*, 1996-97.

Archivo fotográfico de la artista.

Fig. 100

Héctor Fuenmayor, *Miren la cara – Serie: Miranda en La Carraca*, 1977. Fotocopia frotada sobre papel, 35,2 x 28 cm.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas.

Fig. 101

Claudio Perna, *Fotografía anónima de Venezuela*, 1979.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas.

Fig. 102

Claudio Perna, *Fotografía anónima de Venezuela*, 1979 (detalle).

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas. Tomada de Galería de Arte Nacional (GAN), *Arte social. Claudio Perna* (catálogo), Caracas, Galería de Arte Nacional, p. 85.

Fig. 103

Marco Antonio Ettegui, *Feliz cumpleaños, Marco Antonio*, 14 de diciembre de 1980. Archivo fotográfico de la Sucesión Ettegui Tomada de Marco Antonio Ettegui, 1985, *Arte-Información para la comunidad*, Caracas, Ediciones Oxígeno, s/p.

Fig. 104

Iván Estrada, *Salvaje denso toro de emoción y de España*, 1978. Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas.

Fig. 105

Diego Barboza, *Guarandol - poema aerovisual*, 1980. *Collage*, 65,4 x 99,7 cm. Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas.

Fig. 106

Asdrúbal Colmenárez, *Psychomagnétique N° 151 negro*, 1975. Plancha magnética ferroflex y madera, 122 x 60 cm. Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas.

Fig. 107

William Stone, *Altar*, 1981. Ensamblaje en goma espuma, gasa y pintura, 245 x 165 x 145 cm. Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas.

Fig. 108

Pedro Terán (Barcelona, edo. Anzoátegui, 1943), *El vuelo del Shamán*, 1983. Instalación en madera, plumas, arena dorada, pantalla y diapositivas, 210 x 200 x 230 cm. Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas.

Fig. 109

Carlos Zerpa, *Chica tímida, virgen y formal quiere conocer chico todo lo contrario*, 1979. Ensamblaje en madera, vidrio y metal, 62 x 47 cm. Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas.

Fig. 110

Miguel von Dangel, *Taumaturgo*, 1987. Papel, pieles, esqueleto,

plumas, moneda, acrílico, resina y tela, 166 x 190 cm.
Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas.

Fig. 111

Dulce Gómez, *Rémora*, 1996. Instalación en hierro colado,
585 x 585 cm. Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-
GAN, Caracas.

Fig. 112

Mario Abreu, *Extractor de conciencia, circa 1964*.
Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas.

Fig. 113

Marcel Floris, *Arañaba*, 1968.
Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas.

Fig. 114

Carlos Eduardo Puche, *Objetografía N° 24*, 1964.
Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas.

Fig. 115

Sigfredo, *Sin título*, de la serie *Boxeadores*, 1977.
Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas.

Fig. 116

Margot Römer, *Símbolo Monumento II*, 1978.
Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas.

Fig. 117

Carlos Castillo, *La Bandera*, 1983.
Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas.

Fig. 118

Ernesto León, *Así yo pinto para ti*, 1984.
Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas.

Fig. 119

José Antonio Hernández-Diez, *In God we trust I*, 1991.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas.

Fig. 120

Antonieta Sosa, *Tres antos a la medida de mi cuerpo*, 1997.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas.

Fig. 121

Meyer Vaisman, *Verde por fuera, rojo por dentro*, 1993.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-GAN, Caracas.

Tomada de Galería de Arte Nacional (GAN), 1997, *La invención de la continuidad* (catálogo), Caracas, Galería de Arte Nacional, p. 59.

Fig. 122

Red Grooms, *Retrato de Mimi*, 1973.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 123

Lucio Fontana, *Ambiente espacial con concepto espacial*, 1968.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 124

Charlotte Moorman (Little Rock, Arkansas, Nueva York, 1933-1991), *TV-Bra for Living Sculpture*, MAC, 1975.

Tomada de: <http://video.google.com/videoplay?docid=-1949726680377142300#>

Fig. 125

Charlotte Moorman (Little Rock, Arkansas, Nueva York, 1933-1991), *Chamber Music*, MAC, 1975.

Tomada de: <http://video.google.com/videoplay?docid=-1949726680377142300#>

Fig. 126

Juan Downey (Santiago de Chile, 1940-Nueva York, 1993),

Yanomami, 1976. Tomada de: <http://www.paula.cl/blog/artes/2010/03/15/el-glorioso-regreso-de-juan-downey/>

Fig. 127

Antoni Muntadas, *Tactile recognition of the body*, 1971.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 128

Steina y Woody Vasulka, *Home*, 1973.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 129

Andy Warhol, *Vote McGovern*, 1972.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 130

Michelangelo Pistoletto, *El baño turco*, 1971.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 131

Jorge Stever, *Mural abstracción I*, 1972.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 132

Pedro Tagliafico (Caracas, 1944), *Proceso de una tela*, 1976.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 133

Jesús Soto, *Progresión Caracas II*, 1974.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 134

Felipe Herrera, *Su pensamiento y ese caballo andan sueltos por ahí*, 1983. Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 135

Alba Savoi, *4 cuadrados*, 1982.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 136

Milton Becerra, *Hekura*, 1984.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 137

Miguel von Dangel, *El monumento*, 1975-1985.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 138

Juan Félix Sánchez (San Rafael de Mucuchíes, edo. Mérida, 1900-1997), *Calvario*, El Tisure, 1976-1979.

Tomada de: <http://artesanosdevenezuela.blogspot.com/2010/05/juan-felix-sanchez-maestro-del-silencio.html>.

Fig. 139

Mailén García (Aragua de Barcelona, edo. Anzoátegui, 1964), *Cinturón de castidad*, 1993. Hierro soldado y ensamblado, 340 x 300 cm. Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 140

Juan Nascimento (Caracas, 1969), *Sin título*, sin fecha. Acero inoxidable, 14,5 x 27,5 x 46 cm (cada pieza de metal).

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 141

Alexander Apóstol, *Sastre*, 1993.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 142

Francisco Javier Valdés, *Tipos de mujeres*, 1992.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 143

Carmen Calvo, *No es nada pero había que pensarlo*, 1997.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 144

Bruce Nauman, *Violins / Violence*, 1983.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 145

Christo Javacheff, *The Pont Alexandre III, wrapped (El Puente Alexandre III, envuelto)*, sin fecha.

Archivo fotográfico Fundación Museos Nacionales-MAC, Caracas.

Fig. 146

Argelia Bravo, *Mujer Blenders*, 2003. Archivo fotográfico de la artista.

Fig. 147

Argelia Bravo, *Rosa Bravo*, MBA, octubre de 2004.
Archivo fotográfico de la artista.

Fig. 148

Argelia Bravo, *Yo no soy Diana*. Archivo fotográfico de la artista.

Fig. 149

Argelia Bravo, *Huellas, 2004-2007*.
Archivo fotográfico de la artista.

Fig. 150

Argelia Bravo. Presentación del *performance Zurdera* durante la exposición «My identity card o Toronto con chispitas de maní», 2007. Archivo fotográfico de la artista.

Fig. 151

Argelia Bravo, *Arte Evidencia 7. Arte social por las trochas, hecho a palo, patá y kunfú*, 2009. Archivo fotográfico de la artista.

Fig. 152

Argelia Bravo, *Arte Evidencia 7. Arte social por las trochas, hecho a palo, patá y kunfú*, 2009. Detalle del mapa.

Fig. 153

Argelia Bravo, *Arte Evidencia 7. Arte social por las trochas, hecho a palo, patá y kunfú*, 2009. Archivo fotográfico de la artista.

Fig. 154

Argelia Bravo, *Arte Evidencia 7. Arte social por las trochas, hecho a palo, patá y kunfú*, 2009. Archivo fotográfico de la artista.

Fig. 155

Argelia Bravo, *Arte Evidencia 7. Arte social por las trochas, hecho a palo, patá y kunfú*, 2009. Archivo fotográfico de la artista.

Fig. 156

Argelia Bravo, *Arte Evidencia 1. Inventario de un itinerario corporal*, 2004-2009. Archivo fotográfico de la artista.

Fig. 157

Argelia Bravo, *Arte Evidencia 2. La humanidad objetivada*, 2008-2009. Archivo fotográfico de la artista.

Fig. 158

Juan Carlos Rodríguez, *Mara-Yanomami. Las fronteras del diálogo* (invitación), Sala Mendoza, 2000. Archivo fotográfico del artista.

Fig. 159

Juan Carlos Rodríguez, *Mara-Yanomami. Las fronteras del diálogo* (invitación), Sala Mendoza, 2000. Archivo fotográfico del artista.

Fig. 160

Juan Carlos Rodríguez con el Grupo Provisional, *El Pescozón*, Sector La Plazoleta del Barrio La Bandera, 2001. Archivo fotográfico del artista.

Fig. 161

Juan Carlos Rodríguez con el Grupo Provisional, *El Pescozón*, Hospital Pérez Carreño, 2001. Archivo fotográfico del artista.

Fig. 162

Juan Carlos Rodríguez, *Con la salud sí se juega*, 2001-2002. Archivo fotográfico del artista.

Fig. 163

Juan Carlos Rodríguez, *Con la salud sí se juega*, 2001-2002. Archivo fotográfico del artista.

Fig. 164

Juan Carlos Rodríguez, *Módulo cerro grande, Notas sobre alteridad, trans-ducción y sistemas de seguridad*, MAO, 2005. Fotografía del video exhibido en el monitor. Archivo fotográfico del artista.

Fig. 165

Juan Carlos Rodríguez, *Módulo cerro grande, Notas sobre alte-*

ridad, trans-ducción y sistemas de seguridad, MAO, 2005.

Archivo fotográfico del artista.

Fig. 166

Juan Carlos Rodríguez, *El encargo (Edgar Pernia)*, 2009.

Archivo fotográfico del artista.

Fig. 167

Juan Carlos Rodríguez, *El encargo (Juan Carlos Hidalgo)*, 2009.

Archivo fotográfico del artista.

Fig. 168

Juan Carlos Rodríguez, *Grito contemporáneo*, 2007.

Archivo fotográfico del artista.

Fig. 169

Nascimento/Lovera, *La Colección*, 1995-1997.

Archivo fotográfico de los artistas.

Fig. 170

Nascimento/Lovera, *Video ediciones-inserciones* (tienda), 1997-2006.

Archivo fotográfico de los artistas.

Tomada de: <http://bombsite.com/issues/110/articles/3397>.

Fig. 171

Nascimento/Lovera, *Video ediciones-inserciones* (venta ambulante),

1997-2006. Archivo fotográfico de los artistas.

Fig. 172

Nascimento/Lovera, *Video ediciones-inserciones, Jesus Christ*

Superstar, 1999. Archivo fotográfico de los artistas.

Índice

Introducción	11
--------------	----

PRIMERA PARTE Consideraciones teóricas

Capítulo I	
La producción de representaciones sociales asociadas a la idea de arte contemporáneo	29
LOS ACTORES SOCIALES Y LA PRODUCCIÓN DE REPRESENTACIONES SOCIALES	42
ALGUNOS EJEMPLOS DE PRODUCCIÓN DE REPRESENTACIONES SIGNIFICATIVAS PARA ESTA INVESTIGACIÓN	47

Capítulo II	
El arte como construcción cultural. Reflexión teórica sobre la constitución del sistema moderno del arte	63
EL ARTE COMO CATEGORÍA DIFERENCIADORA	63
EL SISTEMA MODERNO DEL ARTE	73

ESCISIÓN ENTRE ARTE Y ARTESANÍA	78
LA CATEGORÍA DE ARTISTA COMO «AUTOR»	81
EL MUSEO, LAS EXPOSICIONES Y EL COLECCIONISMO COMO MECANISMOS MODELIZADORES DE «PROGRESO»	89
LA DISPOSICIÓN ESTÉTICA COMO UN ACUERDO SOCIAL	101
LA IDEA DE ARTE MODERNO	111
DESDE EL ARTE MODERNO AL ARTE CONTEMPORÁNEO	125
LA IDEA DE ARTE CONTEMPORÁNEO	129
UN CANON EN LAS ARTES VISUALES: DE LO MODERNO A LO CONTEMPORÁNEO	135
PREJUICIOS Y RESISTENCIAS	141

Capítulo III

La obra de arte más allá de la contemplación.

Teoría y práctica	145
NOCIONES LATINOAMERICANISTAS EN EL CAMPO DEL ARTE DESDE LOS AÑOS 60	147
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y SU RELACIÓN CON EL CONTEXTO POLÍTICO: ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO DEL NEOCONCRETISMO AL «ARTE DE GUERRILLA» EN BRASIL	165
EXPERIMENTACIÓN TECNOLÓGICA, ACCIONES Y DOCUMENTOS EN ARGENTINA	188
RUPTURA: MILITANCIA POLÍTICA Y ARTÍSTICA EN MÉXICO	201
RESISTENCIA Y COMPENSACIÓN DE LA MEMORIA EN COLOMBIA	210
HACER MEMORIA Y DESENMASCARAR EL PODER POLÍTICO: LA ESCENA DE AVANZADA EN CHILE	221
LO CONTEMPORÁNEO Y LO POPULAR: ARTE CUBANO EN LOS AÑOS 80	235
POSICIONES CRÍTICAS EN AMÉRICA LATINA DESDE LOS AÑOS 80	254

SEGUNDA PARTE

Los grandes museos nacionales en la conformación
del campo y el canon en Venezuela

Introducción	277
EL ROL DE LAS EXPOSICIONES Y DEL MUSEO EN LA CONFORMACIÓN DEL ARTE NACIONAL	282
Capítulo IV	
El Museo de Bellas Artes (MBA) y el arte contemporáneo en Venezuela	291
LA COLECCIÓN Y EL SALÓN OFICIAL	293
EXPOSICIONES: RECONOCIMIENTO DEL MODERNISMO EN LOS AÑOS 50	301
LOS DISIDENTES Y EL INICIO DEL CANON DEL ARTE CONTEMPORÁNEO	307
EL MUSEO SE MODERNIZA	311
INICIO DE LA COLECCIÓN INTERAMERICANA: APERTURA HACIA LA CONTEMPORANEIDAD	316
UNA POLÉMICA: FIGURACIÓN VERSUS ABSTRACCIÓN	319
EL MUSEO LE TOMA EL PULSO A LA ACTUALIDAD: LA GESTIÓN DE MIGUEL ARROYO	323
AÑOS 70: EL ARTE EMERGENTE CUESTIONA LA TRADICIÓN	335
CRISIS DEL MBA Y NACIMIENTO DE LA GALERÍA DE ARTE NACIONAL	345
EL MBA Y EL ARTE LATINOAMERICANO: LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD PROPIA	351
REINICIO DE LA COLECCIÓN DE ARTE NACIONAL: EL CANON DEL ARTE CONTEMPORÁNEO DE LOS 60	368
EL MUSEO SE ESTUDIA A SÍ MISMO	374

LAS EXPOSICIONES EN LOS AÑOS 80: REAFIRMACIÓN DEL CANON MODERNO E INICIOS DEL ESTUDIO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO	380
EL MBA: EL MUSEO DEL ARTE «UNIVERSAL»	387
LA GESTIÓN DE MARÍA ELENA RAMOS: PRIVILEGIO DE LA PINTURA	389
EL COLECCIONISMO DURANTE LOS AÑOS 90	405
REAFIRMACIÓN DEL PERFIL UNIVERSALISTA Y «DE TODOS LOS TIEMPOS»	411

Capítulo V

La Galería de Arte Nacional (GAN): un museo para el «arte contemporáneo» en «lo propio»	415
LAS EXPOSICIONES EN LA GAN	422
ALGUNOS SALONES Y LOS PROCESOS DE CANONIZACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO	437
LA GAN EN LOS 80 Y EL «NUEVO DIBUJO»	444
INICIO DEL CANON DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA GAN	448
LOS NOVENTA: LA GAN Y LA AFIRMACIÓN DEL CANON DEL ARTE CONTEMPORÁNEO	451
LA COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA GAN	462

Capítulo VI

El Museo de Arte Contemporáneo (MAC) y la noción de arte contemporáneo	471
LAS PRIMERAS EXPOSICIONES: DE 1974 A 1976	473
EL VIDEO EN EL MACC	481
LAS EXPOSICIONES DURANTE LOS AÑOS 80	498
LA COLECCIÓN: SU FUNCIÓN SOCIAL ES «EMBELECECER»	504
AÑOS 70 Y 80: LOS NUEVOS PLANTEAMIENTOS FIGURATIVOS	509
ALGUNOS EJEMPLOS DEL CONCEPTUALISMO	513
LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA	515

LOS AÑOS 80: DISTANCIAMIENTO DE LA NOCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO	517
ALGUNOS DE LOS LLAMADOS «PRECURSORES DE LA MODERNIDAD»	520
LAS OBRAS «MENORES» DE LOS «GRANDES MAESTROS MODERNOS»	522
PICASSO Y BRAQUE: EL CUBISMO CANONIZADO EN LOS AÑOS 80: LA COLECCIÓN «SE JUSTIFICA»	524
LOS «MAESTROS MODERNOS» Y EL MODERNISMO TARDÍO	527
EL RETORNO A LA PINTURA EN LOS AÑOS 80	531
INFLUENCIAS DEL CONCEPTUALISMO EN LOS AÑOS 80	533
EL REALISMO SOCIAL Y EL ARTE POPULAR	536
AÑOS 90: DEL MACC AL MACCSI	539
APERTURA AL ARTE CONTEMPORÁNEO LOCAL: LOS SALONES	544
LAS EXPOSICIONES EN LOS AÑOS 90	546
EL COLECCIONISMO EN LOS AÑOS 90	549
ANOMALÍAS DEL COLECCIONISMO	557
REFLEXIONES SOBRE EL PERFIL	563
EL MACC O MACCSI: UN ESTILO PERSONALISTA DE GESTIÓN	572
	577

TERCERA PARTE

Perspectivas e ideas para el debate

Capítulo VII

La mercantilización y la «autonomía» del arte	587
LA MERCANTILIZACIÓN: LA CULTURA COMO RECURSO DEL MECENAZGO AL PATROCINIO	588
LA AUTONOMÍA «REFORMULADA» O PRÁCTICAS DIFERENCIADAS	602
UNA AUTONOMÍA RELATIVA FRENTE A LA INDIFERENCIACIÓN	605
	609

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COMO INSUBORDINACIÓN CULTURAL	617
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS QUE CUESTIONAN EL CANON	622
EL ARTE COMO PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE CIUDADANÍA	658
DESESTABILIZAR LA AUTONOMÍA DESDE LA DIFERENCIA INTERPRETATIVA	664
Reflexiones finales. A modo de conclusión	669
Bibliografía	687
Lista de imágenes	717

*Desafiando el canon: el arte contemporáneo
en Venezuela (prácticas e instituciones)*
se imprimió en el mes de noviembre de 2023
en la Imprenta Bicentenario de Carabobo
Caracas, Distrito Capital, Venezuela
Son 1.000 ejemplares

El campo del arte —constituido por museos, galerías, artistas, curadores, críticos, historiadores, periodistas y público, entre otros— es estudiado a fondo en esta investigación emprendida por Hernández, basándose en su amplia experiencia y una profusa bibliografía. En palabras de la autora, especialista y conocida crítica de arte, esta obra «tiene como propósito desarrollar una reflexión crítica sobre la conformación del campo y el canon del arte contemporáneo en Venezuela durante el siglo XX», así como dar a conocer el rol que han jugado los tres grandes museos nacionales —MBA, GAN y Maccci— en el afianzamiento del canon del llamado «arte contemporáneo» y la valoración de la obra de algunos creadores en el mercado internacional del arte.

CARMEN HERNÁNDEZ (1966) Chilena-venezolana. Es investigadora en arte latinoamericano, con experiencia curatorial y museológica. Ex-directora del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Licenciada en Artes Plásticas, UCV, 1994. Magíster en Literatura Latinoamericana, USB, 2000. Doctora en Ciencias Sociales, UCV, 2008. Ha colaborado con publicaciones en varios libros colectivos, así como en revistas y periódicos nacionales. Ha publicado los libros: *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino. Una visión del arte contemporáneo*, Monteávila Editores, Caracas (2008) e *Insubordinación: Diamela Eltit y Paz Errázuriz. Urgencia y emergencia de una nueva postura artística en el Chile Post-Golpe (1983-1994)*, Monte Ávila Editores, Caracas (2011), los cuales han recibido reconocimientos por su valor investigativo. Fue invitada como curadora jefe de la *Trienal de Tijuana: I Internacional Pictórica*, presentada en octubre de 2021 en el CECUT, Tijuana. Ha ejercido la docencia en la UCV, en la UPEL y actualmente es docente agregada a tiempo completo en la Unearte.



IMPRESO EN TIEMPOS DE
GUERRA ECONÓMICA
CONTRA VENEZUELA

