



Fisuras desdibujadas

Miradas caleidoscópicas sobre arte contemporáneo.

Compiladoras:

Rosa Moreno | Malena Andrade

Universidad de Los Andes
Facultad de Humanidades y Educación
Centro de Investigaciones en Ciencias Humanas (HUMANIC)
Mérida - Venezuela

Autoridades Universitarias

Mario Bonucci Rossini
Rector

Patricia Rosenzweig
Vicerectora Académica

Manuel Aranguren
Vicerector Administrativo

José María Andérez
Secretario

Mery López de Cordero
Facultad de Humanidades y Educación
Decana

Adrián Lucena
Departamento de Sociología y Antropología
Jefe de Departamento

Oscar Aguilera
Coordinador de HUMANIC

Alejandro Gutiérrez
Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico
Coordinador General

Depósito Legal
ME2019000063

ISBN
978-980-18-2487-9

Año
2022

Diseño y diagramación

Alejandra Salas

Luiggy Guillén

Fotografía de portada

Rosa Moreno

Índice

Editorial: Oscar Aguilera 04

Preliminar 05

Arte Contemporáneo

Pintura, collage digital e instalación

Jacobo Borges: espejo del panorama político en la contemporaneidad. | **Rosa Moreno.** 09

Tres sentidos de la muerte en la obra “Velorio del niño de la Patria en Revolución (esto es ser chavista)” de Francisco Bassim. | **Stefhany Quintero.** 22

Grietas simbólicas de una nación. “Torre de asedio” obra de Luis Poleo: análisis desde la pasión. | **Malena Andrade.** 33

Instalación, pintura y música

Memoria herida en la obra de Doris Salcedo. | **Judit Uzcátegui.** 46

Gerhard Richter, La Anunciación según Tiziano y la era postreligiosa. | **Ricardo Ruiz.** 64

Contextualización de la obra “Jardín Sonoro” de Nascuy Linares, Música Concreta en Los Andes venezolanos. | **Jorge Torres.** 78

Literatura, fotografía y serie televisiva

Los cuerpos de la palabra: performance en la obra artística de Arnaldo Antunes. | **Elizabeth Dávila.** 89

Las Meninas (1656) de Velázquez en El Ministerio del Tiempo (2015). | **Mónica Torres.** 100

Editorial



Oscar Aguilera

Para el Fondo Editorial Fermentum es motivo de gran orgullo presentar el texto “FISURAS DESDIBUJADAS, Miradas Caleidoscópicas de Arte Contemporáneo” cuyas compiladoras, Rosa Moreno y Malena Andrade, profesoras de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, egresadas del Doctorado en Ciencias Humanas y participes en la noble tarea de producir conocimiento concretan en este acabado esfuerzo una significativa contribución en la que ambas compiladoras junto a Stefhany Quintero, Judit Uzcátegui, Ricardo Ruiz, Jorge Torres, Elizabeth Dávila y Mónica Torres adjuntan una diversidad de reflexiones, análisis y conclusiones sobre pintura, collage digital, instalaciones, música, arte intermedial con literatura, fotografía y serie televisiva. Esta diversidad y multi posibilidad de géneros se suma tras la intensión de dar cuenta, desde perspectivas diversas, de la compleja significación del arte contemporáneo, de sus contradicciones y de sus potencialidades, de sus límites y de su riqueza.

Nuestro Fondo Editorial, iniciativa que desde el Centro de Investigaciones en Ciencias Humanas de la ULA, pretende fomentar el conocimiento de los productos generados por nuestros docentes, investigadores, estudiantes de postgrado y de pregrado, de la Universidad de Los Andes, de la Universidad venezolana y de la Universidad Latinoamericana se suma a la labor editora desplegada en los últimos 30 años cuyo eje fundacional lo encarna FERMENTUM, Revista Venezolana de Sociología, Antropología y Ciencias Humanas que desde sus 85 números ha contribuido consistentemente al desarrollo e intercambio del conocimiento generado en la Academia Latinoamericana y del Caribe sobre nuestra realidad social y humana.

El Arte constituye una dimensión esencial de nuestras capacidades y de nuestras posibilidades por lo que enfocarnos a partir de este texto resulta una ocasión y una posibilidad de una pertinencia y de una vigencia absoluta. Afirmación que contextualizada en el crítico momento que transita la sociedad y la academia venezolana legítima y refuerza la disposición a no renunciar a honrar el papel y la función de la Universidad venezolana, generar el conocimiento necesario para comprendernos y para construir nuestras posibilidades de superar la crisis y promover el desarrollo humano al que tenemos derecho.

No dudamos que el presente texto se inscribe en esa dirección y que será una sólida contribución que reivindica la decisión de nuestros árbitros de aprobar plenamente, su edición en nuestro Fondo.

Preliminar



Ricardo A. Ruiz P.

El título *Fisuras Desdibujadas* remite propósitos amplios desde su concepción, incluso más allá de la extensión que reúne las visiones de cada autor en este volumen. Las búsquedas del arte contemporáneo son tan diversas como cualquier momento histórico, sin embargo, la excepción de lo contemporáneo respecto al pasado, es el estado de consciencia que tienen los artistas y los especialistas al mirar su entorno actual como resultado histórico, la mirada del paisaje es caleidoscópica, se reconfigura alternativa y continuamente ante las perspectivas que poseen multiplicidad de enfoques, de tal manera, que parece una premisa ante la creación y el reconocimiento de los estudiosos, dicho de una manera proyectual se hace necesario encontrar diversidad y se acuerda que las lecturas han de seguir ese rumbo.

A tenor de lo anterior, la llamada persiguió esa proposición, la invitación a los investigadores aquí reunidos tiene subyacentemente la orientación sobre lo contemporáneo en los últimos 50 años, en una visión amplia, no solo local, nacional o regional del ámbito latinoamericano. Las perspectivas habrían de abordar la multiplicidad de temas, desde casos particulares en principio, pero esbozando los modelos posibles de lo que ocurre en distintos lenguajes del arte contemporáneo para brindar al lector, un panorama extenso de lo percibido por estos especialistas.

La selección de autores comienza por presentar docentes e investigadores de la Universidad de Los Andes, en Mérida Venezuela, específicamente la Facultad de Arte, cuyo ejercicio de la investigación ha tomado un auge reciente que exigía la exposición de sus indagaciones en el ámbito público, a diferencia de otras publicaciones similares esta vez se alcanzó unir individuos de distintos grupos de investigación o desde el ejercicio independiente de cualquier afiliación, lo que da como característica singular, el hecho de estar construido desde mixtura de áreas, profesiones y modos de investigar. Aquí se congregaron desde investigadores noveles, hasta aquellos con trayectorias amplias bajo el criterio de la revisión especializada, que proporcionaron discursos consistentes sobre tópicos que han sido de interés en cada investigador a través de su recorrido académico.

El libro ha sido estructurado en tres partes, cada una de ellas, bajo discernimientos que los vincula, por ello nos encontramos con una primera parte dedicada al arte venezolano y su relación con el poder gubernamental; una segunda que atiende experiencias extranjeras y que discute sobre el arte mismo como reflexión; y finalmente una tercera parte, que alcanza a percibir y explorar la hibridación de distintos medios en discursos transversales del arte. En cada una de ellas tenemos capítulos prismáticos que le dan cuerpo al arte contemporáneo como un paisaje variable y prolijo, a saber:

Un primer capítulo que explora a Jacobo Borges y el panorama político venezolano, según Rosa Moreno, este artista logra catalizar preocupaciones sociales en su obra que son propias de todo ciudadano que se descubre en medio de embates de poder, aprensiones económicas y cuestionamientos éticos, para afirmar que muchos artistas posteriores a Borges recogerán su legado para presentar una postura crítica ante constantes de los gobiernos nacionales. Posteriormente, en el segundo capítulo el tema gira alrededor de Francisco Bassim y su representación cruda de la muerte en contextos de pobreza y el culto a gobernantes, para Stefhany Quintero, este análisis, permite no solo entender al artista que refleja la ironía del ciudadano que cree ser copartícipe del poder en medio de carencias que supera lo que se considera dignidad

en situaciones extremas como la muerte de niños, sino que se ve enriquecido con la revisión antropológica sobre la muerte, la tragedia como elemento que conmueve y devuelve al espectador a lo esencial de la vida, superando discursos simbólicos. El último capítulo de esta parte se dedica a Luis Poleo, reitera lo dicho en los anteriores capítulos, en el escenario contemporáneo del arte venezolano las preocupaciones por el destino y la actualidad política son temas fundamentales, para Malena Andrade, la imagen logra instalarse de manera crítica en lo contemporáneo, sin embargo, Poleo supera ese margen y logra ser considerado profético, pues entre lo tecnológico y lo vacío de los modos y discursos de los gobiernos más recientes, se metaforiza una nación agrietada por el ejercicio de poder que pretende autodestruir su propia nación bajo la máscara del populismo.

La segunda parte del libro, aborda el arte desde sus lenguajes contemporáneos y la manera en que se van renovando en lo actual. Su primer capítulo toca a la artista colombiana Doris Salcedo y como la memoria se instala en su obra, según Judit Uz-cátegui, la violencia cotidiana, es para la artista, objeto de ser develada, puesta bajo foco para que la memoria registre, sensibilice y critique el poder que obvia lo trágico, recuerda las mismas preocupaciones de la primera parte del libro, salvo que aquí el estudio va sobre la manera en que el objeto de arte logra interiorizarse para desarrollar una iconicidad ante la ausencia, la invisibilidad de lo humano que humaniza. El segundo capítulo de esta parte estudia un artista reconocido en la esfera internacional, Gerhard Richter, un alemán que ha transitado lo pictórico como un desafío tecnológico y metódico, para Ricardo Ruiz, la revisión sirve de subterfugio para enunciar que el arte contemporáneo se ha sacralizado aún en su ateísmo y que el uso de nuevas técnicas son evidencias de la profanación que ha llegado a borrar la iconografía habitual desde el renacimiento y ha propiciado nuevas maneras de entender lo metafísico. El último texto de esta sección, parte de la música de Nascuy Linares en torno a obras pictóricas de Ebelize Toro rumbo a una disertación profunda sobre la instalación sonora, según Jorge Torres, la música concreta y sus búsquedas de antinarratividad han logrado nuevas maneras de expresión y composición que llevan a conceptualizaciones que desmontan y reconfiguran lo entendido como música hasta ahora por el público general.

La última parte del libro posee un borde más desdibujado, lo que convencionalmente se percibe como lenguajes tradicionales o ya convencionalmente contemporáneos aquí son revisitados bajo la transmedialidad e intermedialidad. Por ello, el primer texto parte del artista brasileño Arnaldo Antunes para explorar la palabra performática, según Elizabeth Dávila, el resultado de la escritura de la palabra en transformación proporciona una corporeidad que alcanza una poética más allá de la presentación misma, como una huella o un modelado escultórico la gráfica logra poner en evidencia la extrañeza de la hibridez y del desafío del referente mismo. Finalmente, tenemos el último capítulo que versa sobre un tema que desde mediados del siglo XX acude a los estudios visuales, la televisión y sus productos, aquí se toma un seriado español titulado el Ministerio del Tiempo y el abordaje que tiene del arte, en específico Velázquez y sus Meninas, según Mónica Torres, allí confluye lo pictórico y lo fílmico, causando múltiples lecturas en las que la verosimilitud de la narratividad adquiere un aura de sumo interés, a tal extremo que lleva a los massmedias televisivos al arte, además que el guiño hipertextual de la obra de Velázquez y su relación con los espectadores, toma una nueva dimensión con el movimiento de cámara creando una narrativa que dimensiona lo pictórico en un giro tan tecnológico como narrativo.

El lector hallará en este texto, preocupaciones humanas que van desde lo que el arte tiene como papel en el mundo: como los ciudadanos que son artistas, como el oficio de comprender la historia del arte, como el especialista que versa sobre su oficio, su lenguaje y su técnica, pero sobre todo, la posibilidad de creer que cada concepto que tiene está en transformación y debe ser expresado en sus prácticas como una renovación del mundo y la cultura. Los investigadores han apostado en esta ocasión a mostrar el máximo de miradas posibles sobre estas figuras desdibujadas que ocurren en el arte contemporáneo, la manera como van desdibujando consciente y voluntariamente lo consolidado. Esta publicación podría ser considerada un intento de englobar el crisol de indagaciones que en el panorama actual son escenarios fragmentados, pero reconociendo los campos que los articula en el caleidoscopio de la sociedad actual.

Parte 1



Arte Contemporáneo

Pintura, collage digital e instalación

Jacobo Borges: espejo del panorama político en la contemporaneidad.

Rosa Del Valle Moreno Rodríguez

Tres sentidos de la muerte en la obra “Velorio del niño de la Patria en Revolución (esto es ser chavista)” de Francisco Bassim.

Stefhany Quintero

Grietas simbólicas de una nación. “Torre de asedio” obra de Luis Poleo: análisis desde la pasión.

Malena Andrade M.





Universidad de los Andes
Facultad de Arte
Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico
Departamento de Teoría e Historia

romoro08@gmail.com

“Borges pinta un mundo de oscuras amenazas, de entrevisiones donde alienta el otro lado de la tela, su realidad secreta que el pintor y el escritor solo pueden imaginar.”

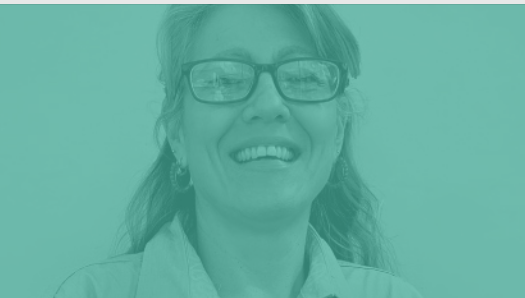
Julio Cortázar

Jacobo Borges: espejo del panorama político en la contemporaneidad.

Rosa del V. Moreno R.



Licenciada en Letras Mención Historia del Arte. Magister en Historia, Teoría y Crítica de Arquitectura. Doctora en Ciencias Humanas. Miembro del Grupo de Investigación ARCOS. Líneas de investigación: arte colonial, arquitectura neoclásica, arte y cuidado, iconografía cristiana, arte latinoamericano y arte venezolano contemporáneo. Premios como investigador PEII ONCTI, PEI ULA. Docente en las cátedras de Historia del arte latinoamericano, Historia del arte venezolano e Historia del diseño. Actual Coordinadora de Decanato.





Pasado y presente

El contexto social de los años sesenta en Venezuela, se caracteriza por la inestabilidad, la pobreza y la inseguridad. La bucólica “Caracas de los techos rojos” se ha convertido en una ciudad caótica, así lo evidencia el texto de Adriano González León para la muestra “Asfalto –Infierno” (1962), donde describe las dinámicas sociales del momento:

Militantes de un safari urbano, hay que vérselas con bestias bien armadas en los talleres. Se corre, vale decir, se salva la vida. Se dan dos pasos adelante, se ve a la izquierda, se ve a la derecha, se devuelve, se detiene en la isla, la luz roja protege, la luz verde del otro lado lanza sobre uno su invasión de jabalíes. No se trata de cobrar ninguna presa. Se trata de salir al otro lado, jadeantes, desesperados, para un minuto de resplandor por la mujer que pasa, y volver a empezar, la otra calle, la avenida, las avenidas todas, los autos girando, las ruedas, los pies, la ciudad íntegra al borde de una explosión (Calzadilla, 2008, p. 123).

Estamos ante una ciudad inhumana, en donde sus habitantes viven enajenados por el ruido sonoro y visual, la violencia, la contaminación, la inseguridad, el caos; una ciudad que crece día a día sin planificación, donde, sin embargo, los ciudadanos confían en los líderes democráticos recientemente electos, quienes podrían ser los únicos con el poder de mejorar ese caos reinante.

Paradójicamente, según los indicadores económicos de la época, en el gobierno de Raúl Leoni (1964-1969), se logra reducir el índice de miseria a un 9%, las mejoras en las condiciones de vida del venezolano en general, son evidentes y se crea un importante grupo de obras tanto de infraestructura como de vialidad. Sin embargo, el habitante más desposeído de esas tierras, quien conforma los grandes cinturones de miseria, tenía su fe puesta en que el gobierno mejoraría todos los aspectos de su vida social, considerando que las reformas tanto políticas como económicas, que se estaban llevando a cabo, no eran suficientes para cumplir el cometido de elevar la calidad de vida de ese amplio sector.

Rafael Caldera (1969-1974), al tomar posesión de la presidencia de la República a finales de los sesenta, argumenta en su alocución citada por Tomás Caldera (2014), que:

El reto que enfrenta Venezuela en este instante podría sintetizarse en los objetivos fundamentales a lograr: La paz política y social, para superar la angustia y la zozobra y para encontrar convergencia fecunda a la pluralidad democrática. La promoción del hombre, a través de la libertad, para realizar la justicia. El desarrollo económico y social, para impulsar la marcha vigorosa del país y vencer la marginalidad (p. 261).

Llama la atención cómo en esa década los proyectos sociales tendientes a mejorar el panorama económico y social no habían logrado su cometido del todo, y entre las políticas del gobierno de Rafael Caldera, está alcanzar La paz política y social al eliminar la guerrilla y los brotes de violencia, La promoción del hombre a través de la ley y la justicia y El desarrollo



económico y social fundamentado en la empresa siderúrgica y petrolera que llevarían a Venezuela a superar la pobreza.

El crecimiento exponencial que había experimentado Venezuela en el gobierno de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958), disminuyó enormemente, el pueblo esperaba por una serie de mejoras en lo social, lo económico, lo político, lo educativo; que lo llevaran a experimentar el progreso de manera directa.

Los gobernantes democráticos que se suceden tras Pérez Jiménez, representantes tanto del partido Acción Democrática como del partido Social cristiano COPEI, cada uno aportará su granito de arena para el crecimiento de la nación, fortaleciendo y estrechando alianzas con otras naciones, y creando obras públicas de infraestructura, vialidad y educativas, entre otras; pero también buena parte del ingreso público irá a engrosar las fortunas personales de esos gobernantes y sus círculos más cercanos.

Es así como al llegar a los últimos años del siglo XX, específicamente al año 1998, el venezolano cansado de las promesas incumplidas por la “democracia representativa”, decide romper con el bipartidismo y darle la oportunidad a un personaje ajeno a la política, con un don de liderazgo innato, proveniente de las Fuerzas Armadas de Venezuela, el oficial de rango Hugo Rafael Chávez Frías, quien propone un modelo que rompe tajantemente con el pasado reciente y de una manera integral, dando paso a la llamada “Revolución Bolivariana”. Para Torres (2009):

... el discurso y la presencia de Hugo Chávez en la sociedad venezolana de fines de siglo XX se asentaron en una condición mítica preexistente, y expresan un imaginario ancestral vinculado con el mesianismo militar, el mito bolivariano y la República heroica (p. 192).

El venezolano común, anhelaba la presencia del militar dirigiendo al país, pues en el imaginario del venezolano, siendo los militares quienes habían llevado a la patria a finales de siglo XIX y principios del siglo XX, a experimentar el crecimiento económico, la paz social y el bienestar nacional, así como el progreso en general, insertando a Venezuela en la modernidad, solo ellos podrían propulsar ese progreso y bienestar social nuevamente.

Chávez se considera a sí mismo el héroe mítico heredero de Bolívar, elegido por los dioses y por el pueblo para llevar a Venezuela a su consolidación como República soberana e independiente, y asienta el futuro de Venezuela sobre las bases del pasado heroico que se gestó en el período independentista, ahí donde comienza la verdadera historia de Venezuela de la mano del Ejército. En uno de sus discursos comentado por Torres (2009), asegura:

Los mitos que define son la noción de democracia participativa y protagónica opuesta al modelo de democracia representativa; el retroceso de los cuarenta años de democracia “puntofijista”; y la noción de que Venezuela es un país rico corrompido y expoliado por sus élites (p. 219).



Al llegar Chávez al poder, para lograr su cometido, comienza por arremeter en contra de la burguesía y las élites “apátridas”, reforma leyes y modifica la Constitución Nacional (imagen 1), la cual le permitirá generar todas las demás transformaciones que se experimentarán en el ámbito político, social, económico y cultural, es decir, incidiendo en todos los escenarios de la sociedad venezolana. Al modificar la carta magna, tiene la oportunidad de perpetuarse



Imagen 1. Caricatura del presidente Chávez

en el poder y dar cumplimiento a la promesa del “no volverán” que había hecho a los representantes de las “cúpuías oligarcas” y “puntofijistas”.

Hoy, a los veinte años de instaurado este modelo renovador e innovador, podemos afirmar ciertamente, que el cambio que ha vivido el país en la contemporaneidad, respecto a épocas anteriores, ha sido vertiginoso y sin parangón alguno. El socialismo efectivamente logró acabar con la lucha de clases, al igualar las clases sociales en el país mediante el empobrecimiento de la gran mayoría de los venezolanos, quienes pasaron de ser integrantes de la clase media más rica en América Latina en la década de los 60 y 70, a constituir la creciente clase baja, producto de la ruina del sistema

económico y de la dependencia casi absoluta del Estado.

El deterioro en materia de vialidad e infraestructura a nivel nacional, es palpable, así como la destrucción de la empresa pública y privada, la supresión del sector agrícola y pecuario, la crisis en los sistemas de salud y educación sin precedentes en la historia, el descontrol monetario y la inflación desbordada, entre otros, han sido de los grandes logros de esta “revolución”.

Arte y cultura

En cuanto a las manifestaciones artísticas, en la década del sesenta en Venezuela, los artistas estaban adheridos a tendencias totalmente opuestas. Por un lado, los movimientos abstractos como el Cinetismo y el Neoplasticismo que referenciaban la universalidad y autorreferencialidad de la obra de arte, por el otro el Informalismo y la Nueva Figuración, movimiento este último, que hace del arte una tribuna abierta para la denuncia y el conflicto, lo cual no es casual.



En esa década los jóvenes están experimentando un cambio de mentalidad radical, proporcionada por acontecimientos no solo a nivel local, sino a nivel mundial. La guerra de Vietnam, el movimiento hippie, los abrumadores cambios tecnológicos que inciden en pequeñas mejoras de la cotidianidad y grandes avances como la llegada del hombre a la luna, los movimientos musicales irreverentes, la moda, el uso de drogas; en fin, una serie de eventos que harán que los jóvenes replanteen su visión de la realidad contemporánea y su papel en el entramado social.

La realidad de los años sesenta en Venezuela era caótica y fragmentada, donde lo inamovible, lo sagrado, habían perdido significación, estaba modificándose y cambiando el sentido de las cosas, tal y como lo evidenciamos en las obras de los artistas que se iniciaron en El techo de la Ballena, entre ellos Carlos Contramaestre (imagen 2) y Jacobo



Imagen 2. Carlos Contramaestre. Estudio para verdugo y perro. Caracas, 1962. Materiales diversos sobre masonite, 120 x 112 x 12 cm.

Borges, para quienes el discurso plástico debe remitir a lo real, exponer el rostro de un país que no se puede ocultar y por ello, desde su tribuna cada uno nos proporciona el punto de vista de una realidad social sobre la cual se construye un relato moralizador de la sociedad.

Edmundo Aray (2014) en una antología sobre El techo de la Ballena, refiere que:

...la descomposición de la sociedad venezolana en 1960 requiere un arte crítico, igual que la crisis de entreguerras europea lo había requerido a su vez en 1920. De ahí que la necrofilia, la sátira del presidente y otras expresiones balleneras tengan un poderoso contenido político (p. 36).

Ellos pensaban que el arte, desde cualquiera de sus manifestaciones no podía ser un producto que deleitase los sentidos

del espectador, que produjera placer y confort a través de imágenes, sonidos o palabras; el mismo debía ser un arma de protesta, de lo contrario se convertía en cómplice de las injusticias sociales, por eso debía atacar directamente a las élites en el poder, tal como lo hizo Caupolicán Ovalles con su poema “¿Duerme usted señor presidente?”, dirigido a Rómulo Betancourt y el cual, lo llevó al exilio.

Además, para esta generación, el papel del arte debe enfocarse en despertar la conciencia crítica del espectador, para generar en él un espíritu cuestionador de los acontecimientos políticos y sociales que lo lleve a desarrollar un papel más activo en la sociedad, que es precisamente lo que busca Jacobo Borges (1931) cuando nos presenta una serie de obras,



entre ellas “Humilde ciudadano” (imagen 3), la cual marca una ruptura con el espacio tradicional, donde el mismo se ha modificado para exaltar el caos contemporáneo, mostrándonos el escenario público como espacio de conflicto, donde la fragmentación de ese escenario alude a la violencia latente y a la muerte como constante, violencia y velocidad en un mundo caótico que ataca y agrede al ciudadano común, siendo el mismo Jacobo Borges ese “Humilde ciudadano” que decide con su muerte, hacer un llamado a la reflexión en el espectador.

Por su parte, en la muestra fotográfica Asfalto-Infierno, de Daniel González con textos de Adriano González León (1962), compilados por Calzadilla (2008) podemos observar como imagen y palabra tiene un papel similar, al denunciar el caos en que están envueltas las grandes ciudades.

Las primeras manifestaciones artísticas donde se reacciona en contra del arte institucionalizado de una manera mucho más radical, comienzan con El Techo de la Ballena, cuyos integrantes a través de hechos plásticos y estéticos arremetieron contra lo

establecido dentro de los parámetros del arte oficial. Jacobo Borges, heredero de los balleneros, va a dejar clara su posición respecto no solo a la condición del arte contemporáneo, sino a la condición política y social del país.



Imagen 3. Jacobo Borges. Humilde Ciudadano (1964)
200 x 280 cm. Óleo sobre tela. Colección Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

En la década de los sesenta, Jacobo Borges traducía los anhelos del venezolano común por vivir en un país que diera solución a sus necesidades inmediatas, donde los políticos cumplieran con las obligaciones para las cuales el pueblo los había designado, donde la riqueza y la abundancia proporcionada por las rentas petroleras fuese repartida por

igual y no terminarse en los bolsillos de unos pocos; ciertamente estos eran no solo los anhelos personales de Borges y su círculo cultural sino los del ciudadano común, quienes creían que solo la bota militar podría encauzar a Venezuela hacia un futuro mejor, añorando los tiempos pasados del país y admirando el presente con la revolución que estaba dándose en Cuba en ese momento, la cual prometió convertir a esa pequeña isla, en una potencia a nivel mundial.

Sin embargo, es paradójico ver como Jacobo Borges señala y acusa al militar por considerarlo cómplice de la democracia en esa década, pero al promoverse Chávez a la presidencia, lo apoya pensando que al fin Venezuela tendrá la oportunidad de renacer de la mano de



los ideales de izquierda propuestos por este candidato. La felicidad y el desencanto se encuentran cuando Borges se da cuenta que la “Revolución bolivariana” es una farsa y que no hay nada menos socialista que el gobierno chavista.

Desde el punto de vista plástico, es interesante constatar como uno de los principales aportes de Borges en esa década de los sesenta, fue lograr liberar su pintura de los cánones de belleza que aún imperaban en el arte venezolano (imagen 4), con lo cual consiguió destacar otros atributos de la representación que le permitieron moverse con total libertad plástica y poner en evidencia una realidad que no podía mostrarse con un discurso complaciente. En su pintura, las preocupaciones del artista son de orden social, e incluso testimonial, explorando el escenario político, social, religioso, militar y ahondando en los aspectos ocultos del poder.

Este es el caso de “Todos a la fiesta”, donde Borges remite a aspectos cotidianos con los cuales el público de esa década está familiarizado, y toca temas cercanos a la burocracia, la corrupción, la desidia, la inoperancia, la desesperanza; incluso retrata al venezolano



Imagen 4. Jacobo Borges. Todos a la fiesta (1963).
160 x 250 cm. Óleo sobre tela, colección Galería de Arte
Nacional, Caracas

común, creando una narración que cobra vida a través de una serie de personajes estereotipados que han sido puestos en escena de una manera totalmente teatral, para de esta manera, hacer mayor énfasis en el drama social que se vivía en Venezuela en los años sesenta, estableciendo así, una comunicación entre la obra y el espectador, mucho más directa y profunda.

La herencia de Borges en la contemporaneidad

En los sesenta, el espíritu de denuncia a través del arte es una constante, no solo en pintura o escultura, también en literatura, poesía, caricatura y fotografía, por ello no es casual que el fotógrafo Héctor Rondón en el año 1962, haya obtenido el Premio Pulitzer con la fotografía “El Porteñazo”, que retrata a un guardia nacional herido en el momento en que es auxiliado por un cura que intenta sacarlo de la línea de fuego.

Probablemente algunos caricaturistas contemporáneos sean herederos de Jacobo Borges, excelente dibujante, premiado y reconocido en esa disciplina, conocido por los artistas consagrados y los emergentes de la década de los sesenta y las posteriores, por su trabajo enmarcado dentro de la Nueva Figuración, quien, a lo largo de su vida apostó por la capacidad transformadora del arte a nivel social y a nivel individual; o tal vez, sean los



pintores quienes hayan tomado de la caricatura ese tinte de denuncia, tal como lo hizo el mismo Zapata en sus cuadros.

Pedro León Zapata (1929-2015), destacado pintor, caricaturista y humorista venezolano, contemporáneo a Borges, se dio a la tarea de hacer crítica de los gobernantes de turno y de la problemática política y social existente a través de la caricatura, el humor, el sarcasmo y la ironía.

En el año 1964, “los zapatazos” (imagen 5) como se conocen sus ilustraciones gráficas, se publican en el diario “El nacional” de manera periódica, los estudiosos de su obra dicen que el personaje que lo consagra dentro de este campo es “Coromotico”, un sujeto famélico y harapiento representante del estrato social venezolano más bajo, que vive en un barrio de las periferias, de los muchos que conforman los cinturones de miseria de la capital de la república y quien es receloso y desconfiado tanto de los políticos como de sus falsas promesas.



Imagen 5. Pedro León Zapata, caricatura n° 18. Tomado de: propuestas_in_consultas, sobre arquitectura, docencia, ciudad y otros asuntos.

Cabe destacar que la temática de Zapata desde los años 60 hasta la contemporaneidad, se centra en la denuncia del caos social y político en el país, producto de la falta de organización al pasar de una Venezuela agrícola y rural, a una Venezuela petrolera industrializada, que creó una brecha social producto de las discriminaciones y marginaciones hacia el más desposeído.

Es importante resaltar como Zapata tiene en común con Borges esa necesidad de denunciar a través del arte la problemática latente en el país, además también utiliza en su trabajo una serie de estereotipos sociales que le permite denunciar las

políticas corruptas del estado. Para Consalvi:

No hay ningún otro testimonio de la unidad, coherencia y persistencia que los Zapatazos para entender y visitar los años de la era democrática. Las caricaturas cuentan su historia, sus grandes o pequeños episodios, con sus protagonistas que pueden ser presidentes o pueden ser aquellos desalmados camaleones de largos rabos. O Coromotico, testigo de todos los afares desde aquellos ranchos que parecían rascacielos en las noches y duras imputaciones en los días (El Nacional, 2018 [En línea]).

Tanto con Zapata como con Borges, aprendemos de historia y conocemos nuestra



idiosincrasia como venezolanos, sin duda, ambos trabajos son totalmente diferentes, pero tienen en común lo caricaturesco, la denuncia implícita, el llamado a la reflexión, el cuestionamiento a los modelos instaurados y la preocupación por el ciudadano menos favorecido por las políticas oficiales.

En la actualidad, la pintura ha perdido mucho de ese compromiso social probablemente por las políticas represivas del Estado, y aquellos artistas que permanecen activos haciendo un tipo de manifestación plástica que dé cuenta de la realidad político social, con tintes de denuncia, son en primera instancia artistas que trabajan con nuevos lenguajes más afines a la tecnología, tal es el caso de Alexander Apóstol, quien a través de la fotografía, el performance y la instalación, nos muestra una visión personal de la imagen nacional (imagen 6).



Imagen 6. Alexander Apóstol. Ensayando la postura nacional, 2010. Fotografía digital

Un buen número de artistas venezolanos, por razones diversas, han emigrado y están haciéndose públicos a través de las redes sociales, difundiendo sus trabajos empleando la tecnología. El uso de celulares, computadoras y tabletas, como medios de comunicación, difusión e información, ha permitido a la imagen mediática llegar de manera directa al espectador-consumidor en la actualidad. Este anhelo de involucrar al espectador con las tecnologías, Borges lo materializó en el año 1966, cuando realizó el gran espectáculo multimedia “Imagen de Caracas” (imagen 7), este artista estaba convencido del poder de la imagen al combinarla con la tecnología, ya que así, ella lograba comunicar de una



manera más eficiente y sin las limitaciones de la representación pictórica:

A través de este proceso descubrió una forma de conducta artística nueva y completa que anteriormente le había parecido demasiado remota de su vocación de pintor. Tuvo la idea de que había que establecer una diferencia entre la expresión y la comunicación. Deseaba enérgicamente comunicarse. Con “Imagen de Caracas” sintió que podía superar las limitaciones expresivas que le había planteado la pintura y enfrentarse con lo real, las relaciones sociales vividas por el pueblo venezolano (Ashton, 1982, p. 85).

Este proyecto le brindó la posibilidad de trabajar de manera multidisciplinaria con jóvenes escritores, pintores, arquitectos, músicos, sonidistas, fotógrafos y actores en la reconstrucción de una mirada histórica del país desde finales del siglo XIX, hasta el presente. Sin embargo, el espectador se mantuvo al margen en este espectáculo, lo disfrutó, lo miró, al igual que observaba una película en casa y Borges sintió que no había



Imagen 7. Gran espectáculo Imagen de Caracas

logrado su cometido, el de producir un individuo crítico ante la presencia de la imagen proyectada, la cual daba cuenta al participante de la realidad social del país desde los tiempos de Guzmán Blanco hasta la contemporaneidad.

Por ello, tras haber abandonado la pintura por casi cinco años, al retomarla en la década del 70, el interés se centró en encontrar mecanismos que le permitieran generar un público crítico ante la obra de arte, lo cual lo lleva “(...) a pensar en la posibilidad de pintar cuadros en los cuales el tema inmediato podía ser identificado por los espectadores a través de su



familiaridad con lo que representaban” (Ashton, 1982, p. 85).

Continúa trabajando con los estereotipos, pero generando nuevas relaciones dadas por la yuxtaposición novedosa de los mismos en el plano pictórico, tal como lo hace en la obra *El dedo en la taza* (1972), donde la violencia del gesto expresionista ha quedado atrás y se ha sustituido por la implementación de imágenes provenientes de periódicos, revistas, cine, televisión, publicidad, etc., las cuales circulaban de manera regular, ubicadas en grandes planos de color puro, más cercanos al arte pop norteamericano.

Esos estereotipos que implementa Borges en la década del 60 y que continúa trabajando en las décadas posteriores, en la actualidad están más vigentes que nunca, basta echar un vistazo al trabajo de los caricaturistas más destacados hoy en día, como Fonseca, Eneko, Rayma, Edo, Pinilla o Weil; para comprobar esa herencia.

En la imagen de Roberto Weil (imagen 8), vemos como este caricaturista representa a la justicia a través del estereotipo de la prostituta, pero ella es una prostituta ciega, ostentosa en inmoral; el militar por su lado es un payaso cuyo uniforme está remendado y lleno de parches, él es un pelele amparado por la ley y por eso disfruta de reprimir y maltratar al venezolano anónimo quien constantemente protesta, marcha y grita consignas exigiendo justicia y equidad, sin embargo el gobierno no lo escucha, él no existe, es la encarnación de la muerte.

Si bien en la contemporaneidad los roles que Borges le había asignado a sus estereotipos han cambiado, siguen siendo esos personajes inmorales, deshonestos y oprobiosos quienes dan vida a un lenguaje sarcástico que hace crítica social y expone de manera descarnada los problemas sociales, políticos, económicos, educativos, morales; que día a día crecen a pasos agigantados en el país. Tal vez Borges en la década de los sesenta no tenía idea de la repercusión que sus estereotipos iban a tener cincuenta años después, ya que estamos en un momento donde la imagen de las instituciones plasmadas por Borges, tienen más vigencia que nunca.

En la actualidad la fe que los venezolanos depositaron en Chávez y su “revolución Bolivariana” fue defraudada, las promesas se incumplieron, los pactos perdieron vigencia y las máscaras del presidente, su alto mando militar y su gabinete, se cayeron. Como todos los caudillos que integraron la historia de Venezuela en los siglos pasados, Chávez tuvo su lema “Patria, socialismo, muerte”, acompañado de un gesto violento que consistía en chocar el puño izquierdo contra la palma de la mano derecha, símbolo del aniquilamiento de la derecha por parte de la izquierda.

Y fue así como la muerte acompañó al presidente desde siempre, instalándose definitivamente y antes de lo esperado, pues la muerte llega inexcusablemente, no importa si se es el rey de un pequeño feudo tropical o si se es esclavo del sistema y su



Imagen 8. Roberto Weil. Diario Tal Cual, julio de 2015

salario paupérrimo, indiferentemente vendrá y nos envolverá en su mortaja. De nada servirá el amor o el desamor, la edad, la condición sexual, la raza; nadie se salva y Chávez no se salvó, y al morir él comenzaron a morir los ideales revolucionarios por él promulgados a manera de blasfemias en sus largas y muchas veces incoherentes alocuciones presidenciales.

Sus sucesores han seguido en el poder, demostrando superarlo en bajezas y miserias, han mostrado mayores ambiciones de poder, riqueza y reconocimiento, así como más sed de sangre, logrando mantenerse en el

gobierno en contra de la voluntad de la mayoría, gracias a las reiteradas dádivas a través de “misiones” y “bonos”, a través del chantaje y el amedrentamiento.

Borges tenía plena consciencia del papel de la imagen en la sociedad, él creía que el venezolano común, espectador de la obra de arte, podía aprender por cabeza ajena, por eso se empeñó en mostrar la historia y sus protagonistas, por eso creó seres espectrales que ponían de manifiesto la degradación social en un país que podía ser mejor, usando como catalizador de la obra la ironía y el sarcasmo, pues ellos han formado parte del discurso del venezolano desde siempre. Lamentablemente se equivocó y el habitante de estas tierras no aprendió la lección, ya que, podemos afirmar que uno de los rasgos identitarios del venezolano es ser un ser ahistórico, preocupado por sus problemas inmediatos y no por prevenir males futuros, siempre creyendo que puede estar exento de todo mal y peligro y no es así.

Estamos pagando las consecuencias de nuestros errores, estamos sumidos en una pesadilla que cada día se complica y se retuerce más, sin embargo, el pueblo no pierde la esperanza de salir de ella y ha prometido no volver a creer en falsos mesías, esperemos a ver cómo se desarrollan los acontecimientos, pero mientras tanto, el arte debe seguir siendo no solo ese espacio que nos permita reflexionar, que nos haga soñar, debe ser imagen que ponga de manifiesto quienes somos, y hacernos creer en el ser humano a través del cuestionamiento de los esquemas establecidos, tal como Borges anheló con su producción.

Borges tradujo en su obra de los sesenta la esencia del venezolano, al mostrarnos un instante particular, una visión fugaz de un momento de decadencia, que deja al descubierto



quienes somos: un pueblo paciente, conformado por un rebaño de habitantes que esperan resignados la llegada del Mesías que los guiará hacia un futuro mejor y los salvará de ese momento oscuro que se hizo presente, llevándolos a una vida mejor, probablemente una visión muy cristiana de la realidad, y a resumidas cuentas, ya que el hombre no pudo, solo queda esperar por la intervención divina.



Licenciada en Artes Visuales
Universidad de Los Andes
Directora de contenidos en el proyecto
Juntos Aparte BIENALSUR. Cúcuta-Colombia.

stephanyq13@gmail.com

Tres sentidos de la muerte en la obra “Velorio del niño de la Patria en Revolución (esto es ser chavista)” de Francisco Bassim.

Stephany C. Quintero R.



Licenciada en Artes Visuales. Preparadora de las Cátedras “Historia General del Arte” e “Historia del Arte Moderno y Contemporáneo”. Participante en papel de Expositor en el XI Salón Nacional “Armando Reverón” Museo de Arte Moderno Juan Astorga Anta, Mérida. Curadora del Museo Norte de Santander y Ciudad de Cúcuta. Directora de contenidos en el proyecto Juntos Aparte BIENALSUR. Cúcuta-Colombia.





La muerte es un estado que está constantemente presente en la biología. De acuerdo a diferentes ramas universales se puede clasificar distintos tipos de muerte, según la tanatología (ciencia que estudia los procesos de la muerte y el duelo), se refiere al acto de defunción a partir de tres tipos -muerte natural, muerte súbita y violenta-, sin embargo (así como otros temas que competen a los misterios de la vida), la filosofía ha demostrado la subjetividad que se encuentra al momento de descifrar y clasificar el tema.

La profesora Paola Druille (2010), se refiere a Clemente de Alejandría como “...el primer filósofo cristiano que organiza una visión sistemática del concepto de muerte, lugar privilegiado para la antropología y la doctrina moral.” (p.2), adentrando al lector en la designación de la muerte que realizó el filósofo, misma que se basó en la muerte física, muerte del alma y muerte gnóstica.

La esquematización de Clemente de Alejandría abrió una nueva visión en la tanatología, que más que ser una clasificación puede ser considerada como fases de la muerte ligada al pecado, misma se pueden ubicar en tres obras del filósofo (Stromata, Protreptico y Pedagogos), conceptualizando cada etapa como:

- ▶ Muerte Física: “la que desata el alma del cuerpo, aquella muerte que sobreviene naturalmente a los seres vivientes, y es tratada como muerte insensible”
- ▶ Muerte del Alma: “la unión del alma pecadora con el cuerpo”.
- ▶ Muerte Gnóstica: “la muerte gnóstica, es una muerte racional, que lleva y separa el alma de las pasiones y que funciona como sinónimo de muerte salvadora”.

Teniendo en cuenta lo mencionado se puede sostener como posibilidad investigativa, la libertad de analizar e intentar comprender el sentido de la muerte, sus múltiples fases y formas de esquematización, es por ello que en la presente indagación se tomarán en cuenta dichas propiedades, para instaurar un modelo que permita concebir un preciso análisis crítico de la obra “Velorio del niño de la patria en revolución (esto es ser chavista)” -pieza del artista Francisco Bassim- y su relación respecto a la cotidianidad venezolana de finales de la segunda década del siglo XXI.

Muerte, arte, Bassim

Un nuevo aire, una nueva curiosidad se desprende de la muerte actual, cada vez más austera por la medicina y con menos sufrimiento, sin embargo, trae consigo un mayor vacío, que la engalana y la hace más exquisita al momento de interpretarla.

Si bien la muerte no tiene el mismo valor que poseía en tiempos lejanos, en la actualidad es un tabú del que se huye pero que a su vez está presente en la realidad oculta de la sociedad,



esto por ser lo “único seguro que se tiene en la vida”, tal cualidad embelesa al artista, lo enreda y lo lleva a jugar con ella, a veces a través de materiales plásticos e inclusive el propio cuerpo, suscitando las polémicas entre lo moral y lo ético.

El arte contemporáneo se ha abalanzado sobre el “expirar” de muchas maneras, desde lo conceptual hasta lo simbólico, permitiendo consignar el valor de la representación a través de diversas imágenes alegóricas a la muerte. De hecho, algo que inquieta al catedrático alemán Andreas Huyse es el saber cómo los artistas tratan el pasado dramático de la historia, llegando a considerar que actualmente “hay una necesidad de crear exposiciones para que la gente comprenda qué le ocurriría a la población civil en tiempos de guerra.” Huysen A. (2011). Entrevista a Andreas Huysen, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/entrevista-andreas-huysen>

¿Hay algo más atractivo que la muerte? Es poco probable que se pueda conciliar una idea en que se tenga la misma fuerza y profundidad (exaltando el misticismo y la simbología, partiendo de la imparable necesidad del hombre de concebir un juicio de aquello que hay después de fallecer).

Parecido a un elixir de la eterna juventud, hay una cantidad de artistas que juegan con la imagen del fallecido como un objeto de admiración, genios del arte contemporáneo como el pintor mexicano Plácido Merino -quien trabaja la muerte simbólica- y el artista americano Doug Aitken, han demostrado con su trabajo el valor de la ausencia y la muerte por razones injustas.

Venezuela es un país cuya historia reciente se ve oscurecida por una dificultosa situación socio-económica, los gobiernos que han asumido posición durante las dos primeras décadas del siglo XXI y su atroz administración, han logrado que el pueblo sea quien sufra las consecuencias, desarrollando un genocidio silencioso donde diariamente mueren adultos y niños producto de enfermedades y desnutrición.

En el país se han desarrollado talentos de talla internacional que trabajan el contexto histórico que atraviesa el país, personajes como Nelson Garrido y Carlos Zerpa, han producido piezas plásticas relacionadas a la violencia y la pobreza, criticando mediante el arte las múltiples muertes que se registran en la nación, sin embargo, hay un artista emergente cuyo trabajo se ha dado espacio en el arte popular venezolano, Francisco Bassim.

Bassim es un venezolano quien durante su carrera plástica se ha especializado en realizar críticas sociales mediante un trabajo visual, sus composiciones señalan tanto la corrupción como la ignorancia de la población.

“Velorio del niño de la patria en revolución (esto es ser chavista)” es el nombre de una de las últimas piezas del autor -la elaboración data del 07 de noviembre del 2018- y en ella aborda



el sentir de muchos venezolanos respecto a la situación que viven los más desfavorecidos y la compleja relación que tienen estos con respecto al estado.

La composición consta de un collage digital que parte de la intervención de una fotografía perteneciente a un reportaje del diario “The New York Times”, en ella enmarca diversos símbolos, los cuales, a través de la jerarquización de tamaños, Bassim ilustra un escenario desalentador, exaltando elementos que interactúan con los personajes, denotando distintos sentimientos de acuerdo a cada individuo y su concepción de la situación.

La escena nos enseña una vivienda popular -conocida como “rancho”-, cuya construcción está ligada a las movilizaciones de personas con bajos recursos, las paredes construidas de bahareque y el piso crudo de tierra, nos adentran a un panorama desolador de inmundicia y desesperanza.

Dentro de la composición descubrimos diversos tipos de señalizaciones hacia la cotidianidad, estas potencian la capacidad de entender el concepto de muerte bajo diversas aproximaciones. Para efectos de este capítulo, indagaremos en tres modos de sentir la muerte en el velorio de Bassim.



Bassim Francisco. Velorio del niño de la Patria en Revolución (Esto es ser chavista). Collage digital (2018).



Sentido de la muerte: Velorio de Angelitos

Muchas culturas han manifestado distintas ceremonias que conmemoran la muerte. “El Velorio de Angelitos” es un ritual que liga distintos rasgos culturales con la defunción, donde más que simbolizar el lamentable deceso de un niño se celebra la “llegada de un ángel al cielo”, siendo un culto con gran colorido, arreglos florales y -posteriormente- globos (mismos incluidos en la contemporaneidad).

Es imprescindible hacer mención de la aceptación y adaptación que tuvo este festejo sobre diversas comunidades venezolanas, el velorio de angelitos se caracterizó por tener un mayor auge sobre la cultura campesina de los Andes, puesto que en este festejo se vivió el mayor choque sincrético del país, permitiendo unificar creencias de indígenas en conjunto con el catolicismo.

El velorio de angelitos en el estado Mérida se caracterizó por la concepción del campesino, quien concretó una ceremonia donde se venera al angelito con flores, cantos, miche andino, muy similar al velorio de angelitos tradicional, exceptuando por el característico proceso de momificación que se basaba en hervir el niño y el aprovechamiento de dicha agua para la cocción de una sopa con productos locales -consumida por los asistentes-, sujetando de la forma más respetuosa los valores de sus antepasados.



El protagonista en la pieza “Velorio del niño de la patria en revolución (esto es ser chavista)” es el cuerpo inerte de un neonato en un ataúd improvisado quien, por su estado físico, demuestra que ha perecido por desnutrición.

Es impresionante denotar como se ven imposibilitados los debidos festejos fúnebres, la descuidada manera en que fue colocado el bebé y su disposición en el hogar, sin otorgarle el valor por su deceso,

hacen de esta fracción de la escena, una imagen sumamente chocante, en la que se puede delatar/descifrar un entierro improvisado.

Anteriormente en Venezuela -como en gran parte de países latinoamericanos-, era común celebrar la muerte del niño en un velorio de angelito, mismo que simbolizaba la llegada y metamorfosis del infante en ángel, dicha se celebraba embelleciendo al muertito y todo el complejo, con artilugios para celebrar los buenos augurios que llegarían a la familia a raíz del temprano fallecimiento.



Es tajante la nueva realidad comparada con el velorio de angelitos del pasado, actualmente en Venezuela una enfermedad o muerte se han convertido en un peso e inclusive un estorbo, una nación donde escasean las medicinas, los alimentos, hasta el material para la fabricación de ataúdes, logra que surja un nuevo temor en la población (mayoritariamente de escasos recursos económicos), arraigado el gasto del proceso velatorio que por la pérdida en sí misma.

“Velorio del niño de la patria en revolución (esto es ser chavista)” vislumbra el nuevo “velorio de angelitos”, muy recurrente en la actualidad venezolana.

Simbólicamente, por el problema socioeconómico, el velorio de angelitos ha perdido fuerza, la gran celebración por los buenos augurios han quedado en el pasado junto con las esperanzas de un futuro mejor, la frivolidad que ha conducido el riguroso sistema de gobierno a los nuevos venezolanos y la cotidianidad dentro la segunda década del siglo XXI, hacen que la vida se dispute en la supervivencia del más apto, por lo que el niño fallecido ya no representa cosas buenas sino un simple este no era su momento, era la hora de él o un frío número dentro de las estadísticas. Kohut y Herrera (2017) afirman:

Se podían ver claramente la espina dorsal y las costillas de Kenyerber mientras le inyectaban los químicos de embalsamar. Las tías intentaban mantener alejados a los primitos curiosos. Sus familiares llegaron con flores y reutilizaron cajas de alimentos que reparte el gobierno a través de los Comités Locales de Abastecimiento y Producción (CLAP), de las que dependen cada vez más los venezolanos ante la escasez de comida y los precios altísimos, para recortar dos pequeñas alas de cartón. Las pusieron cuidadosamente encima del ataúd de Kenyerber, una práctica común entre los venezolanos, para que su alma pueda alcanzar el cielo. (Diario The New York Times).

Durante cinco meses, The New York Times dio seguimiento a veintinueve hospitales públicos donde los doctores dijeron ver cifras récord de niños con desnutrición severa, cientos de los cuales han muerto.

Sentido de la muerte: Muerte Castigo (socioeconómico)

De acuerdo al doctor Pablo Hernández, desde años pasados hasta el 2017, la mortandad en Venezuela tuvo entre sus causas más relevantes el acrecentamiento de desnutrición y enfermedades en niños y adultos “Toda esta crisis ocasiona que el estado de salud y nutricional se vayan comprometiendo cada día más y, por ende, las personas tiendan a enfermarse más y ser más vulnerable a otros eventos de salud. Produciendo que la mortalidad sea a edades más tempranas.” (Hernández, 2017, Diario La Razón. Desnutrición y crisis alimentaria impactan la esperanza de vida de los venezolanos). Un aspecto alarmante, sobre todo teniendo en cuenta los avances en el sector salud a nivel internacional, imposibilitando atender debidamente estos casos de riesgo menor.

Conociendo las circunstancias por las que atraviesan los habitantes de Venezuela, se



puede constatar que “Velorio del niño de la patria en revolución (esto es ser chavista)” es una obra que introduce al espectador en una situación desagradable, donde se acentúa la incomodidad con el asombro por lo impactante de la realidad, siendo la atmósfera de la muerte y la zozobra quien envuelve la composición.

Históricamente Venezuela ha sido reconocida entre los países de la región como una nación rica, donde el extranjero prosperaba debido a la excepcional actividad económica del estado -respecto a los demás países latinoamericanos- haciendo que el paisano trabajara poco ganando mucho, tales ideas respecto al país sudamericano hicieron en el imaginario social una leyenda posicionando a Venezuela como un gigante latinoamericano camino al “primer mundismo”.

La realidad en la Venezuela actual es otra. De acuerdo a una encuesta realizada por la ENCOVI (Encuesta Nacional de Condiciones de Vida) para finales del año 2018 la pobreza en Venezuela alcanzó un 48%, siendo una situación sumamente grave para la realidad del venezolano, explicando el aumento de muertes por desnutrición y enfermedades.

En “Velorio del niño de la patria en revolución (esto es ser chavista)” percibimos dos entes escuálidos, a primera vista un hombre con un avanzado estado de desnutrición, del cual se puede suponer como la figura paterna, mismo cuya expresión nos adentra a la consternación psicológica por el momento que está viviendo, yuxtapuesto a este, un niño mayor jugando con una caja de CLAP, nos refiere a la ironía de la situación, quien (al igual que su padre y su hermano menor) la muerte le está asechando aun cuando -en su inocencia- juega con el recipiente de las migajas que le da su verdugo.



Esta fracción de la pieza permite recordar obras del maestro Cristóbal Rojas, quien relató con su pincel el sufrimiento de la época en que coexistía, donde la gente moribunda era el “pan de cada día” por la falta de sanidad en la que se encontraba Venezuela.

“La Primera y Última Comunión” de Cristóbal Rojas es una de las composiciones donde se manifiesta el dolor y el desgaste que trae consigo las enfermedades, la llegada de la muerte prematura en un ambiente de inmundicia, haciendo de Cristóbal Rojas un artista que juega con la pena y la angustia de quienes padecen el terror y saborean el frío sabor de la muerte, ligado a la concepción de la pobreza.

Teniendo en cuenta la relación entre “Velorio del niño de la patria en revolución (esto es



Rojas Cristóbal. La Primera y Última Comunción (1888). Óleo sobre tela. 2.00 x 2.50 mts.

ser chavista)” y “La Primera y Última Comunción” permite deducir la existencia de una ejecución, siendo el pueblo azotado, sentenciando a la sociedad a una muerte “pasando por la guillotina”, perdiendo la cabeza por la descomposición psicológica orillada por la misma situación económica. Hernández M. (1939) describe este escenario en su poema “El hambre”:

El hambre paseaba sus vacas exprimidas,
sus mujeres resecas, sus devoradas ubres,
sus ávidas quijadas, sus miserables vidas
frente a los comedores y los cuerpos salubres.

Los años de abundancia, la saciedad, la hartura
eran sólo de aquellos que se llamaban amos.
Para que venga el pan justo a la dentadura
del hambre de los pobres aquí estoy, aquí estamos.



Sentido de muerte: cultural

Los valores éticos y morales se inventaron con el fin de mantener a la sociedad sumida en el terror del pecado y así controlarla, explicando que quien infrinja en ellos terminará sufriendo la eternidad en el averno a menos que su comportamiento en la tierra fuese el correcto para ascender al cielo.

Tales ideas están muy relacionadas con la imagen de la muerte y su balance respecto a la vida del antiguo Egipto, donde Osiris juzgaba a la persona a partir de sus actos en vida.

Venezuela a la par que la mayoría de países de Occidente, tiene en sus habitantes un fuerte arraigo a la imagen del catolicismo, mismo que a raíz de la llegada de culturas africanas, se permitió en la posibilidad de amoldarse a varias creencias -sobretudo Yoruba-, aportando en la cosmogonía latinoamericana una riqueza en el imaginario.

No es un secreto que en la comunidad venezolana (tanto en el interior del país como en el exterior) se practica la santería, misma que maneja dentro de su corte una gran cantidad de



personajes históricos, quienes representan un papel en la cotidianidad.

La adoración hacia diversos santos (tanto en el catolicismo como en la santería) se tiende a relacionar con la petición de favores terrenales, por lo que se hace común el uso de imágenes (estatuillas, estampillas, cuadros, entre otros), del venerado para complacerle con ofrendas como velas, comida, licor o café, entre otros.

Es usual encontrar en la iconografía del arte contemporáneo venezolano el uso de estas imágenes venerables, artistas como Nelson Garrido han implementado dentro de su trabajo la simbología de los santos.

En este sentido, en la obra “Velorio del niño de la patria en revolución (esto es ser chavista)” se encuentra lo que podríamos denominar especie de “tercer plano”, en el que se ubican diversos caracteres:

Se denota la existencia de un cuarto personaje femenino que se muestra en total apoyo con sus verdugos, a pesar del deteriorado estado de salud, una cocina estropeada y disfuncional que le da concordancia al tema de la desnutrición y una especie de altar donde se mezclan diversas creencias como el catolicismo y la santería, mostrando jerarquización por la imagen del difunto presidente Chávez, respecto a las figurillas de Jesús y José Gregorio Hernández



(mismas atendidas con ofrendas como el café).

Se debe restablecer la importancia de la jerarquización dentro de las imágenes eclesiásticas, partiendo del ilusorio proveniente de las culturas antiguas, quienes establecieron un rango de tamaño de acuerdo a la incidencia de la deidad. Del mismo modo, ancestralmente la muerte era un proceso no solo natural sino necesario, he ahí la obligación (dentro de varias culturas tanto de occidente como oriente), el ofrecimiento de vidas -generalmente jóvenes- a los dioses para la prosperidad, siendo de dichas expresiones culturales una simbiosis de cada rasgo que comprende el ciclo de la vida y la muerte, manifestando una jerarquización simbólica respecto a la vida del Dios con relación a la del humano, parafraseando a Clarac (2012) en el documental "El Misterio de las Lagunas", para las antiguas tribus indígenas la imagen del niño representaba fertilidad y salud, explicando de esta forma la necesidad de sacrificarlos para pagar tributos a las diversas lagunas, mismas que encarnaban la imagen de sus dioses, con la finalidad de obtener beneficios sociales.

Aunado a lo anterior, sobresale la imagen del difunto presidente Chávez en el velorio de Bassim, no solo por el retrato en el altar sino por la efigie plasmada en la pared, misma que estampa en la propiedad el recordatorio de que los habitantes poseen un techo gracias a las míseras acciones realizadas por el gobierno en nombre del difunto presidente, es en este momento donde el artista le da el propósito final a su obra, acentuando la ignorancia de los personajes, quienes están muriendo por su verdegato a quien ven como su benefactor (Papá/Dios gobierno).

Deducciones

El velorio de Bassim es una pieza bien pensada, con simbolismos dinámicos que corrompen el imaginario del espectador, ubicados cuidadosamente en la escena que le hacen de fácil lectura, un sentido estético dirigido hacia lo trágico, compuesto por la atmosfera planteada por la muerte y el sufrimiento silencioso.

Una crítica bien sujeta a raíz de experiencias propias y ajenas que cualquier persona que haya vivido en una dictadura pudiese sentirse representada, demostrando el declive social -otorgado por el gobierno- y la actitud de las personas ante las consecuencias de las decisiones tomadas en la cotidianidad, hacen que simbólicamente la población se sumerja en una larga fila para entregarse a la muerte, con la angustia de saber quién es el siguiente.

Aunado a lo antes mencionado, se debe destacar el dramatismo otorgado mediante la luz tenue, misma que se acentúa en el hogar a través de un pequeño agujero en la defectuosa estructura y la harapienta forma de vestir de los personajes representados en la obra, dichas particularidades consiguen abrumar a quien le aturde, al reconocer que cualquiera de los integrantes de la familia puede ser el siguiente en ser enterrado, haciendo del espectador un quinto personaje.



La función del público es sumamente importante con la interacción de la obra, sin darse cuenta al asistir a la pieza se hace cómplice de la muerte, involucrándose tanto en la realidad plasmada que solo queda deducir si el niño mayor, el padre o la madre morirán en lo consecuente del panorama.

El objetivo del creador está consumado: fatiga, atormenta, indigna, frustra. La obra logra empatizar con el espectador, lo incluyen, le da hambre de justicia, sin embargo, a su vez logra en el público resignación, impotencia y molestia por la ignorancia en que se ven sumidos los personajes, una mezcla de emociones que solo es capaz de lograr una buena composición de arte. La resolución de una tragedia como la venezolana en la obra de Francisco Bassim, igualmente facilita el traslado de la reflexión local hacia otros derroteros, la mirada foránea puede hacer suya la preocupación que despierta llevar hasta las últimas consecuencias el impacto devastador de sistemas políticos sobre poblaciones vulnerables y como diría la artista italiana Vanessa Beecroft (2017) con respecto al arte “El arte no sana. Transforma aspectos de la vida en un icono permanente. Convierte el dolor en algo universal que va más allá de la vida en su inmediatez.”



Universidad de los Andes
Facultad de Arte
Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico
Departamento de Teoría e Historia

malena.victor@gmail.com

“El arte es como una ventana sobre el caos: lo muestra al mismo tiempo que trata de enmarcar su deforme fluir. El arte se diferencia de la religión en que no niega la realidad del caos ni pretende enmascarar su presencia”

Zigmont Bauman

Grietas simbólicas de una nación
“Torre de asedio” obra de Luis Poleo:
análisis desde la pasión.

Malena Andrade M.



Licenciada en Letras mención Lengua y Literatura hispanoamericana y venezolana. Licenciada en Educación. Magister en Literatura iberoamericana. Doctora en Ciencias Humanas. Miembro de HUMANIC y del Grupo de Investigación ARCOS. Miembro de la Red Iberoamericana de Imaginarios y Representaciones. Líneas de investigación: Literatura comparada, estudios de género, correspondencias artísticas. Docente en las cátedras de Metodología, Teoría del arte y el diseño y Taller de literatura. Actual Jefa del Departamento de Teoría e Historia.





Vista de la sala. Obsolencia programada. Luis Poleo, 2014.

Notas introductorias

El texto que a continuación se presenta inicia con una idea general sobre qué se entiende por arte contemporáneo. Luego, abordamos desde la semiótica y la hermenéutica, una obra de Luis Poleo titulada "Torre de asedio" (perteneciente a la exposición individual del año 2014 llamada "Obsolencia programada") pieza donde se resume un concepto crítico sobre la política y el acontecer social de la Venezuela actual.

Las representaciones visuales de símbolos políticos, consolidadas en el recuerdo y las que apreciamos diariamente, nos vinculan a un imaginario que es nuestro "ser en el mundo" como identidad propia y auto-construida.

Las imágenes construyen -individual y colectivamente- el conocimiento a partir de experiencias concretas, de pequeños relatos que podemos imaginar, de publicidad propagandística, de fotografías, grafitis y en fin, de todo ese mundo incalculable de imágenes que desde los vídeos, la televisión, el cine y las redes sociales nos muestran discursos visuales, que se complementan con la palabra y a los cuales intentamos darle algún sentido, permitiendo entretejer elementos narrativos, que surgen desde la percepción visual y que representan las distintas voces o aportaciones de cada persona.



La política de las últimas décadas en Venezuela ha logrado, por medio del abuso de la imagen y del uso exacerbado del color rojo (como forma de homogenizar un pensamiento) imponer un modelo ideológico que ha implantado la lógica del terror, pero también como la forma más expedita de mover el miedo, las emociones y moldear el pensamiento a través de utopías que creíamos habían desaparecido, recordándonos las "retrotopías" expuestas por Zygmunt Bauman.

Los regímenes totalitarios conocen bien la psicología de la imagen, de la cual hacen uso para manipular y convencer las voluntades, pero de esta estrategia también se vale el arte, pues desde la autonomía y la libertad que es su bandera, puede mostrar una realidad política como forma de transmitir un sentir, un enfado y una manera de manifestar algún sentimiento, tal como lo señala Bal (2006): "Según la concepción performativa del arte, el arte participa en lo político no sólo representándolo; en lugar de simplemente criticar, interviene" (p.42). Entonces, podemos aseverar que las obras de arte producidas en la contemporaneidad se conforman en detonantes fundamentales para ser analizadas, pues las mismas interesan a los estudios visuales, la sociología, la lingüística, la antropología, la publicidad y el arte, ya que tratan de dar respuestas sobre acontecimientos sociales y políticos, es decir, el arte no es indiferente a lo que ocurre en la sociedad.

El actual consumo de imágenes cotidianas, que con mucha frecuencia se traducen en imágenes políticas, está mediado y afectado por la cultura globalizada; constantemente estamos siendo bombardeados por memes, fotos, videos, donde se nos informa sobre la situación actual del país, hablamos concretamente de Venezuela. Así, quienes asistimos a este periodo de tránsito histórico, estamos en un proceso de evolución constante de cómo "leemos" y cómo nos "afectan" todas las imágenes políticas que diariamente consumimos, pues una imagen nos puede transmitir conocimiento o emociones. Vivimos en una sociedad dominada por los medios de comunicación, muchos de ellos con un alto componente visual (como la televisión, la publicidad en calles, las redes sociales, los videos, fotografías, entre otros); resulta vital, pues, conocer su naturaleza (Ferrer y Gómez, 2015, p.7).

Por lo tanto, el propósito de este capítulo es reflexionar sobre cómo el arte contemporáneo ha permeado la política y lo social, especialmente desde una obra de Luis Poleo, ¹ quien en una exposición individual efectuada en el año 2014 en la galería Carmen Araujo Arte², bajo el

¹ Luis Poleo (Caracas, Venezuela, 1964), vive y trabaja en Caracas, Venezuela. Inició su formación en el Instituto de Artes Plásticas Federico Brandt (Caracas 1990-1991), posteriormente en la Escuela de Artes, Universidad Central de Venezuela (Caracas, 1991-1993) y en el Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón (1995-1998). Entre sus exposiciones individuales destacan: Teatro Municipal, Galería La Cuadra (Caracas, 2009); En Tránsito, Talleres Tupac (Lima, 2008); LASTRE, Oficina #1 (Caracas, 2006); Vestigios de Materia, Galería Corporación Andina de Fomento (Caracas, 1999); Hexánganos, Galería Alternativa (Caracas, 1994), entre otras. Luis Poleo ha participado en numerosas exposiciones colectivas, realizadas en diversos espacios de Latinoamérica, su trabajo se encuentra en importantes colecciones nacionales e internacionales.

² Ubicada en el Parque Hacienda Trinidad, en Caracas.



nombre de "Obsolescencia programada"³ presentó una serie de ensamblajes (instalaciones), donde la crítica social al régimen político actual es una daga al corazón de quienes ostentan el poder, pues como señala Bal (2006): "El arte puede ser eficaz, tan eficaz como las marchas de protesta, el lobbying parlamentario, o la guerra actual" (p. 52).

Pretendemos comprender cómo una obra de este artista (Luis Poleo) se convierte en objeto clave para analizar el impacto y la repercusión que tiene en la psiquis individual y colectiva la política actual, para así tratar de establecer aproximaciones sobre el modo cómo desde la contemporaneidad los estudios visuales han cobrado una particular fuerza, la excusa es la obra del artista Luis Poleo, pero realmente el interés va más allá y abarca algunos aspectos políticos y sociales que en la actualidad vivimos y padecemos en Venezuela.

Arte contemporáneo y los estudios visuales

Algunos críticos de arte sostienen que hay una "crisis" en las diferentes expresiones del arte actual, pero lo que realmente está en crisis es nuestro sistema de percepción para entender y comprender de qué manera el arte contemporáneo expresa sus regímenes escópicos. Sentencia que nos conduce a aseverar que existe un sesgo en la mirada de los conocedores y del público en general, impidiéndonos ver y evaluar adecuadamente lo que está sucediendo con el arte que se está produciendo en la actualidad, tal como lo definiría Bauman (2016), en su ensayo "El arte ¿líquido?", este filósofo sostiene que: "El gran arte logra que, tras cada una de las formas que hace, veamos el ilimitado caos del ser" (p.14). Palabras que explican por qué al concepto de arte contemporáneo se le han impuestos tantas admoniciones, es decir, sentencias que desvalorizan su sentido. Sin olvidar que "el arte cuestiona todos los significados establecidos, también el sentido de la vida humana y todas las verdades tenidas por irrefutables" (Bauman, 2016, p.14).

Existe la tendencia de situar el arte contemporáneo en un plano de crisis, pues las obras producidas son "políticamente incorrectas". Situación que ha derivado en una constante que irrumpe brutalmente con nuestra zona de confort, es decir, la seguridad que nos brinda lo conocido, y lo que canónicamente se nos ha impuesto como un modo particular de percibir y entender la evolución de las artes.

La historia del arte nos ha venido enseñando qué es el arte desde posturas establecidas por los autorizados en el tema. Sin embargo, Toro (2018), al respeto de lo que venimos planteando

³ Se entiende por "obsolescencia programada" la determinación del tiempo de vida útil de un equipo, celular, tablet, computadora o cualquier producto, es decir, es la programación para que dicho producto no funcione más, caduque, y deba obligatoriamente ser reemplazado por otro, además de no poseer repuesto, es una estrategia de mercado que compromete no solo la solvencia económica de los consumidores sino el impacto ambiental. En el caso particular que nos ocupa, el artista Luis Poleo se ha apropiado de un concepto de mercadeo, para mostrar como un régimen populista y caducó, tiene su tiempo contado, pues llevó a la ruina a uno de los países más ricos, convirtiéndolo a sus ciudadanos en desplazados y emigrantes de su propia tierra, gracias al hambre, la muerte y la desolación.



señala que: “el arte contemporáneo es una perspectiva teórica nueva, que rompe de manera abrupta con la tradición histórica del arte y devela la dificultad de los estudios del arte en responder las preguntas que las nuevas obras artísticas les plantearon” (p.201). En este punto, es donde entran en juego los estudios visuales, por medio de los mismos, podemos darles crédito a estas nuevas formas de concebir el mundo y de representarlo en el arte.

Desde la década de los sesenta comienza una labor en las diferentes expresiones del arte por representar lo irrepresentable, de esta forma las vanguardias inician su alerta, esto tiene que ver con los diversos mecanismos de construcción simbólica, producto de una deliberación de los contextos más cercanos o, simplemente como agotamiento de lo conocido, que busca de forma irreverente mostrar que la realidad se puede alterar y ser objeto de otra verdad, dejando mucho al pensamiento reflexivo, al asombro.

Entonces desde que se da el fin de los relatos o los megarrelatos, los órdenes establecidos se tambalean, se quiebran y se debilitan, dando paso a una forma diferente de ver el mundo, sin embargo, los apegos y las nostalgias no permiten valorar correctamente lo que el arte contemporáneo postula. Son nuevas formas artísticas que plantea la subversión del orden lógico de las cosas, no busca coherencia sino grietas y resquebrajaduras de lo que se venía entendiendo por arte. El arte contemporáneo es trasgresor, desobediente e infractor, no sabe de leyes que puedan regir su destino y su libertad, pues se volcó contra todo lo que canónicamente la historia del arte ha sistematizado, ya que si el arte contemporáneo sigue “por la senda de lo real significa ir a remolque de la historia y renunciar justamente a la autonomía y libertad que el arte reivindica desde finales del siglo XIX. Si hay un retorno este no es ya a lo real sino a lo surreal” (Perniola, 2016, p. 36).

El arte contemporáneo abre ante nosotros un infinito horizonte estético y artístico, cuyas posibilidades son difícilmente predecibles, con visos un tanto nihilistas, escuchamos hablar de arte sin obra. Perniola (2016) explica que el arte contemporáneo es cualquier cosa que pueda “ser calificada como arte, no importa que sea natural o artificial, orgánica o inorgánica, real o virtual, material o espiritual, abstracta o concreta, preexistente o producida ex profeso, realizada o solamente pensada” (p. 39). De todas estas posibilidades hace gala el arte contemporáneo.

Lo abrumador de la imagen en una era globalizada ha buscado una alternativa que surge como reacción a la historia del arte. Disciplina que de forma rígida ha establecido un canon que ofrece pocas oportunidades a esa nueva manera de mirar y comprender el desarrollo social y cultural de la actualidad, generando una reacción que se ha venido gestando muy particularmente en el mundo del arte, donde las vanguardias artísticas han tomado la batuta y le han otorgado un giro diferente a la puesta en escena de lo que comúnmente conocemos como “obra de arte”, concepto que ha mutado.

Así, Perniola (2016) postula que las nuevas formas de mostrar el arte se han visto fuertemente



influenciadas por los medios de comunicación, transformándose así en "fetiches artísticos", sostiene este pensador que "no se compra un objeto, sino una marca" (p.7). El arte contemporáneo es una nueva manera de crear, pero también de creer que el mundo no puede ajustarse a reglas fijas y establecidas por quienes profesan ser los más calificados para definir parámetros y normas dentro del multiabarcante mundo de las artes.

La idea anterior es justamente lo que hace que el objeto de análisis de los estudios visuales sea transdisciplinar, ya no es solamente la historia del arte o lo sacralizado quienes de forma hegemónica dan cuenta sobre las imágenes, sino también los estudios visuales, culturales, antropológicos y lingüísticos entre otros.

Perniola (2016) sostiene que "la burbuja especulativa de ese mundo del arte surgida a finales del siglo XX ha estallado. Dicha burbuja había creado un microcosmo cultural" (p.7) donde solo unos pocos galeristas, coleccionistas e intermediarios, estaban autorizados para decidir qué era arte y qué no era, esto en complicidad con algunas instituciones públicas que creían tener el derecho y la legitimación de poder definir como obras de arte, lo que en realidad eran ídolos artísticos (Ob. cit. p. 7).

Vale señalar que un rasgo particular, que caracteriza al arte contemporáneo es su dependencia de los museos, bienales, ferias de arte, exposiciones, galerías, dicha subordinación obedece a la necesidad de encontrar un refugio o nicho institucional, donde pueda ser legitimado, pero que a su vez desde este espacio pueda ser cuestionado, se da esa doble conexión entre espacio para el arte y la obra de arte contemporáneo.

En el desarrollo de las vanguardias históricas cuyo "santo patrón fue Marcel Duchamp" (Perniola, 2016, p.7), se crea la idea que cualquier objeto puede ser concebido como arte, afirmación que cuestiona la importancia de las instituciones que son en definitiva las



Luis Poleo. "Ensamblaje" (2014).



encargadas de validar el arte, esto origina que el artista contemporáneo con su producción deba alejarse aún más de lo que produce la artesanía. Estas nuevas formas expresivas posibilitan que los artistas prescindan de habilidades manuales, otorgándole a su producción originalidad, pues es más importante para el artista el trabajo intelectual y la percepción del receptor que el proceso de elaboración, enalteciendo al arte conceptual como el rey de la contemporaneidad.

De la "Torre de asedio" de Luis Poleo a la Torre de Babel⁴ del sistema político actual de Venezuela.



Luis Poleo. "Torre de asedio" Ensamblaje (2014).

El arte contemporáneo se erige como la forma más creativa de presentar una crítica social. La obra de Poleo "Torre de asedio" (2014) es una manifestación estética que de forma apocalíptica anuncia el destino en el cual nos encontramos hoy día los venezolanos. Obra artística de hace siete años, que puede tildarse de profética, pues presenta una especie de estructura que el efecto de la pregnancia hace que se asemeje a un edificio, el mismo en un primer plano vertical nos presenta una estructura que da la impresión de ser de metal consistente. Los receptores de esta obra podemos imaginar o especular que es la estructura como se consolidó la Cuarta República, es una base sólida, resistente, organizada, simétricamente planificada, con colores suaves, que muestran un espacio de esperanza, es un azul claro que anuncia progreso, confianza, pero que no se terminó por concretar, tal como lo anuncia Ana Teresa Torres (2011), cuando señala

que: "La democracia venezolana ocupó aproximadamente medio siglo XX, durante el cual encarnó el imaginario de la modernidad pero, al igual que ocurrió con la Independencia, terminó siendo un mito inconcluso" (p. 133).

⁴ La Torre de Babel es un mito sobre una edificación judeo-cristiana, mencionada en el Antiguo Testamento, pero también se corresponde con un ideario universal y su historia ha trascendido generaciones, pues ha simbolizado la incapacidad de comunicarnos, la imposibilidad de comprender todas las lenguas, producto como menciona la Biblia en el libro del Génesis de querer construir una torre tan alta que llegara al cielo, la soberbia de los hombres despertó el enojo de Dios, quien como advertencia confundió todas las lenguas de quienes construían la torre, impidiéndoles así que se comunicaran entre ellos.



En esta exposición, llamada Obsolescencia programada, el artista sorprende al receptor: escrudifiña su intelecto, juega con su imaginación, lo hace pensar en la situación política, conectada a las narrativas sociales que se arraigan e incrustan en un tejido social, del cual somos víctimas y testigos. Hablamos concretamente de la anarquía comunista, implantada en Venezuela desde hace dos décadas, que como la "Torre de asedio" de Luis Poleo, viene edificándose y construyendo sueños de cartón que se desvanecen en la nada, confundiéndonos en una marea de incertidumbres, dudas, desasosiego, desesperanzas y hasta resignación. Tal como lo asevera Benko (2014) "la razón de ser de esta exposición de Luis Poleo se centra en encarar la poca valía de los procesos identitarios, cuestionando los discursos y sistemas políticos populistas como los del actual gobierno venezolano, que ha sumido al país en el retraso y la ruina económica (s/p)".

La obra es una suerte de bricolaje que desconcierta, pues por medio de diferentes elementos compositivos el artista ensambla tres universos que nos permiten interpretar en forma de objeto, que se asemeja a un edificio, a la Venezuela que se ha venido deconstruyendo en los últimos veinte años. Toda la exposición exhibe una decadencia sin precedente, como a continuación lo señala Benko (2014):

De allí las figuras –devaluadas– de los próceres de la Independencia impresas en papeles que bajan por los precarios dispensadores de cartón, imagen de pobreza extrema tanto por el material como que estos aparatos están hechos como por la condición de papel desechable, que Poleo coloca a las gloriosas pinturas de los maestros académicos del XIX. Simón Bolívar; por otra parte, ya no cabalga en su caballo, como en la escultura ecuestre que se encuentra en la Plaza Bolívar de Caracas: aquí cabalga sobre un tiranosaurio Rex, imagen de retraso al nivel más remoto (s/p).

La exposición en su conjunto presenta una carga simbólica muy fuerte, que analizada de forma connotativa y con detenimiento, da pie para que se pueda ver en ella la distribución y la transformación de un país que se edifica en el aire y de cartón, un país que cambió su rumbo de progreso y desarrollo por la pobreza, la carencia, el hambre y lo efímero, de eso da cuenta las ayudas que el gobierno otorga a los ciudadanos, que lejos de contribuir con el desarrollo y la dignidad de los venezolanos nos hundan en una pobreza de solemnidad.

"Torre de asedio" es una obra trasgresora, que muestra los diferentes avances que el poder impone, en un primer piso se aprecia lo sólido, un camino truncado que derivó en un vacío de cartón, que está conectado con un almacén de metal por medio de unos cables, situación que refleja la Venezuela que vivimos. La obra de Luis Poleo, presenta un escudo nacional cuyo soporte son unos huesos, desafiando de forma desobediente lo que manda la ley, presenta unos elementos deteriorados, que lejos de darnos sensación de abundancia, contrariamente muestra el deterioro de todo un país, el fracaso de una ideología y la pobreza en la cual nos han sucumbido. Los colores elegidos por el artista dan cuenta de la interpretación que acá estamos dando: son colores fúnebres, opacos, un fondo negro y el escudo en blanco.

El escudo de Poleo es un escudo de muerte, de hambre, de sufrimiento, de calamidades, al



estilo de las imágenes de la segunda guerra mundial. Dos huesos cruzados que remiten a una nación inmersa en la calamidad y cercana a su fin; huesos que simbolizan el último vestigio de los seres vivos, los cuales serán convertidos en polvo y por ende en olvido.

El artista nos sitúa, con su obra "Torre de Asedio," en unas estructuras de poder que se desploman y se hacen cada vez más endeble. Esta obra es de carácter divergente, pues en lugar de ocultar las estrategias de las narrativas de poder, las desenmascara y las desvela haciéndolas muy evidentes. Muestra por medio de este ensamblaje metafórico las paradojas de una Venezuela que vio truncada su vertiginoso desarrollo y progreso. El artista nos presenta de forma irreverente cómo el sistema rancio de un poder político ominoso, que ancla sus propósitos en el aire, ha arruinado y estancado en el más devastador de los escenarios a un proyecto de país. Estos artefactos de Luis Poleo hacen visible el descontento de una nación.

El mundo actual contemporáneo, es absolutamente tecnológico y sin duda capitalista, y el concepto de obsolescencia programada es una definición que se acopla de forma exacta a lo que la era de la globalización nos impone cada día, nuevos artefactos que tienen un tiempo de vida, las horas de su existencia están contadas y así como las de todo proceso ideológico o político. La obra de Luis Poleo es una metáfora del estancamiento de Venezuela, pues todos los proyectos que emergen de las cúpulas del oficialismo son de cartón. El ensamblaje "Torre de asedio" es la alegoría de lo que fue la nación hace veinte años y de lo que es en la actualidad: sueños efímeros de cartón, percederos y volátiles.

Quiénes ostentan hoy el poder son los responsables de un sinnúmero de muertes y de huida en estampida, de familias fraccionadas, de madres sin sus hijos, sin sus esposos, de mujeres luchando diariamente porque no tienen que darle de comer a sus hijos, de hospitales sin insumos y lo que es peor aún, sin médicos ni enfermeras, las instituciones se están convirtiendo en cascarones vacíos, tal como lo muestra Luis Poleo en su "Torre de asedio".

El artista en esta obra, de forma subrepticia, intenta definir el porvenir de una Venezuela que en manos de un régimen político, obsoleto y pasado de moda, se encuentra vencido en sus sueños utópicos de cartón, tal como lo muestra la obra, y por ese mismo precario y percedero fin el cartón caerá, pues su tiempo de vida no es muy largo, y la Venezuela que se cimentó en unas bases de progreso, resurgirá de ese metal que la obra nos muestra, desde una base sólida que en esencia es una alegoría a la comunicación, que además se conecta con un aparato de sonido, pues los medios de comunicación como señala Vargas Llosa (2009) "han volatizado las barreras entre las naciones y han hecho a todos los pueblos coparticipes inmediatos y simultáneos de la actualidad" (p.187).

Por estas razones aseguramos que el artista conecta su ensamblaje o instalación a un aparato eléctrico (ver imagen de la sala al principio del capítulo) como prueba de que en Venezuela hubo un progreso conectado a las más sofisticadas telecomunicaciones, hasta hace veinte



años que unos personajes sátrapas se hicieron con el poder vía el populismo y cerraron gran cantidad de medios comunicacionales (radio y televisión) el más emblemático, el cierre del canal RCTV en el año 2006, asunto que trece años después sigue siendo doloroso para un país, donde los más desposeídos podían enterarse de lo que ocurría, no solo en el contexto nacional, sino lo que ocurría en todo el mundo a través de esta señal.

Consideraciones finales

Luis Poleo desmitifica sin ocultamiento, sin máscaras...

Podríamos decir finalmente que, los artistas contemporáneos “se asignan la función de expresar los grandes traumas y desequilibrios, la desgracia, el furor, la desesperación, y la angustia del hombre moderno” (Vargas Llosa, 2009, p. 392), y para poder traducir esta dolorosa verdad, la estrategia de la contemporaneidad ha instaurado la estética de la fealdad, para mostrar la ruina espiritual que asola al hombre actual. Esta forma de una nueva estética descolorida, tenue, desprovista de la categoría de la belleza, es el asunto que más resalta en la obra que ocupó la atención en este capítulo “Torre de asedio”, del artista venezolano Luis Poleo.

Lo que le interesa mostrar al artista es la ruina de un país, deterioro de una miseria al estilo de los ranchos de Caracas, contruidos de cartón, como lo dijera el cantautor “revolucionario”, los techos de cartón (Alí Primera predijo muy acertadamente lo que sería todo un país, un país construido en láminas de papel y de revolución) son la gran metáfora: una nación en donde todo es efímero; las misiones, las ayudas populistas, los regalos y las dádivas del gobierno, son solo ilusiones que se deshacen en el aire, y que resultan un edulcorante amargo ante tanta miseria y devastación. “Poleo abrió nuevas posibilidades significativas al uso de este material, y, sus proyectos son agudamente políticos y críticos” (Benko, 2014, s/p).

Esta es la traducción de la obra de Luis Poleo, una Venezuela que veinte años atrás estuvo conectada a toda una plataforma de avanzada, al desarrollo y progreso de la tecnología de punta, pero que vio todo este avance y perfeccionamiento estancando, nos cambiaron el ideal de perfeccionamiento tecnológico por un edificio de cartón construido con una moneda de papel del más barato, pobre e inservible.

Luis Poleo también busca exponer cómo los usos y abusos de los símbolos nacionales han sido la mampara para la destrucción de toda una nación. La idea del artista le roba espacio a la obra en sí misma, pues busca mostrar una nación destruida, vista en el escudo que corona toda la torre, símbolo patrio que solo ha sido un mito, así como la bandera y la apropiación indiscriminada del color rojo, como forma de representar una ideología política, al abuso exacerbado de este color se contraponen, Luis poleo, quien muestra su obra en tonos muy neutros, beige, blanco y negro, que recuerdan la melancolía y el luto que vive el país, de igual forma representa el escudo soportado por unos huesos y con colores que de algún modo



simbolizan la tristeza y la muerte.

Poleo con su obra busca reconstruir nuestra nacionalidad, pues en "Obsolescencia programada" encontramos no solo la obra que hemos interpretado en este estudio (Torre de asedio) sino un conjunto heterogéneo de dispositivos, inteligentemente ensamblados, que documentan un momento histórico de Venezuela, y que muestran sin ningún temor y con poéticas narrativas de dominio lo obsoleto de un proceso que solo dejó ruina, desolación, muerte y miseria. El artista se vale de transmisores simbólicos con los que la contemporaneidad construye el ideal de nación, desmitificando sin máscara ni ocultamiento los escombros de un país, producto de los mitos históricos, anticuados y desgastados que han sido repetidos hasta el cansancio a una sociedad entera. La exposición Obsolescencia Programada se resume en palabras de González (2014) de la siguiente forma:

Todas las piezas del proyecto respiraban su efímera presencia por entre los fragmentos posnucleares de doscientos años de historia venezolana; una epopeya visual tasajeada por caudillos, iluminada por el abuso, fracturada por las estrategias del poder en un calamitoso retorno constante del salvajismo, la miseria y el desvanecimiento; desde el emblemático ensamblaje fotográfico Estatua T-Rextre en el que un apacible y en apariencia victorioso Simón Bolívar cabalga un bruñido Tiranosaurio rex, pasando por los Dispensadores de mitos visuales atravesados por la impronta del cartón, las conexiones abatidas y la intempestiva presencia de un extinto dinosaurio, hasta llegar al video Geometría sin ética en el que una camisa a cuadros desmonta e ironiza los paradigmas del cinetismo (s/p).

La exposición de Poleo conlleva implícitamente una narrativa visual de la destrucción. Es la épica de dos décadas de dominación cruel y despilfarradora. Algunas de las obras expuestas en esta exposición muestran registros de dinosaurios, que advierten al espectador la forma como toda una nación ha sido lastimosamente sumida en una regresión y en un retroceso sin parangón en la historia de la actual América Latina.

"Torre de asedio", es la metáfora del drama que vivimos en el año 2022. Muestra una iconografía devaluada, que se soporta firme en un aparato de sonido y como fondo un televisor, alegoría de las comunicaciones, pero que los siguientes pisos que la erigen son elaborados de forma burda, sin conocimiento alguno, convirtiendo toda la exposición en un espectáculo triste y descolorido, tal como se encuentra en estos momentos Venezuela.

Luis Poleo busca resaltar con los artefactos eléctricos diversos iconos de un período de progreso, hablamos concretamente de la IV República, época que con todas las críticas que los sociólogos e historiadores puedan tener, sabemos que también mostró un momento de aciertos, auge y apogeo en todos los ámbitos de la vida del venezolano, desarrollo que se vio empañado por la subsiguiente refundada V República, donde se nos impuso la ruina, la desolación y la pobreza. Aspectos sociales, políticos y económicos que no tiene comparación en la historia republicana de nuestra nación.

Finalmente, podemos señalar que la exposición de Poleo, es un doble y hasta triple juego; habrá quienes la interpreten de distintas formas, lo expuesto a lo largo de este capítulo es solo una de las muchas posibilidades interpretativas. Luis Poleo sobrepone los sentimientos



de los espectadores y deja ver claramente mitos simbólicos que han caído en el olvido, aun cuando los sátrapas gobernantes intenten mantenerlos enarbolados como bastión de tantas injusticias y atropellos.

La obra que nos ocupó en este capítulo obliga a mirar nuestro acontecer, a establecer parangones y a decidir por un futuro mejor, donde las heridas serán curadas y la esperanza de un futuro seguro será el himno nacional que latirá en los corazones de todos. Los mitos políticos del comunismo serán pasado, que no podrá borrarse de la memoria, de los documentos y de la historia, a fin de que nunca más volvamos a cometer el error de creer en utopías añejas y gastadas, que históricamente han demostrado que no funcionan, ni funcionarán en ninguna sociedad. Pero también es propicio cerrar este tema inconcluso con una reflexión de Benko (2014): "Poleo, encara el progresivo estado de obsolescencia de la nación al visualizar las consecuencias de estos errores históricos. La obsolescencia es también mental y, lamentablemente, programada" (s/p).

Parte 2



Arte Contemporáneo

Instalación, pintura y música

Memoria herida en la obra de Doris Salcedo.

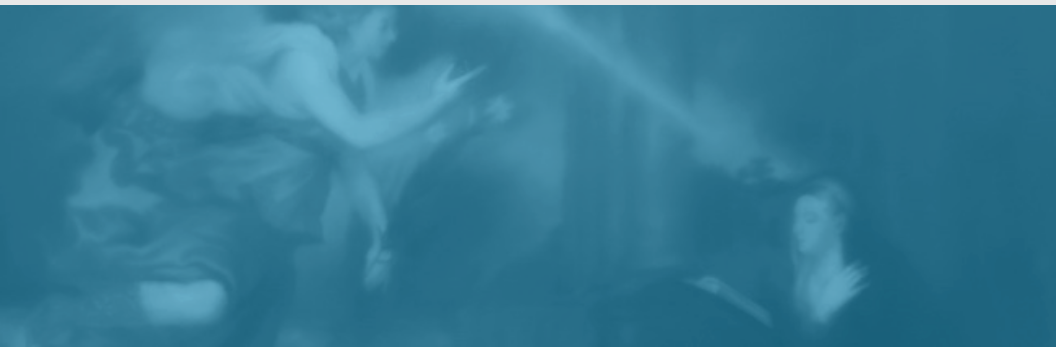
Judit Uzcátegui

Gerhard Richter, La Anunciación según Tiziano y la era postreligiosa.

Ricardo Ruiz

Contextualización de la obra “Jardín Sonoro” de Nascuy Linares, Música Concreta en los Andes venezolanos.

Jorge Torres





Universidad de los Andes
Facultad de Arte
Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico
Departamento de Teoría e Historia

judituz@hotmail.com

“Cuando la visibilidad histórica se ha desvanecido, cuando el tiempo presente del testimonio pierde su poder de conmover, entonces los desplazamientos de la memoria y las direcciones desviadas del arte nos ofrecen la imagen de nuestra supervivencia psíquica.”

Homi Bhaba. El lugar de la cultura (2002)

Memoria herida en la obra de Doris Salcedo.

Judit Uzcátegui A.



Licenciada en Letras Mención Historia del Arte, Licenciada en Lenguas y Literaturas Clásicas, Magister en Literatura Iberoamericana, Doctora en Estética: Arte, Filosofía y Creatividad. Líneas de investigación: Arte contemporáneo. Miembro del Grupo de Investigación ARCOS. Docente en las cátedras de Estética, Estudio del Pensamiento Universal e Historia general del arte.





Palabras iniciales

Doris Salcedo (Bogotá, 1959) es una de las artistas de América Latina más reconocidas en la escena artística internacional. Una mirada a su formación y proceso creativo revela un amplio y persistente trabajo que la ha llevado a conquistar los más diversos escenarios del arte. Su obra pretende reflexionar sobre la violencia humana como vórtice donde convergen los más diversos conflictos de orden histórico, socio-políticos, económicos, religiosos o raciales; fenómeno que marca uno de los signos de nuestro mundo contemporáneo.

A través de sus esculturas e instalaciones, Doris Salcedo se plantea fundamentalmente dos temas: la violencia vivida como experiencia cotidiana en grupos humanos marginados, y el rescate de la memoria colectiva como recurso de impugnación crítica ante el poder, la opresión y el olvido. Ambos ejes temáticos se unen para evidenciar la fragilidad de la condición humana en un mundo marcado por profundas desigualdades sociales. Podemos decir en este sentido, que la obra de Salcedo se sitúa en una intencionalidad que tiene su origen en una visión antropológica, su propuesta estética y artística va más allá del mero registro testimonial de escenarios violentados, para situarse en la pregunta radical y ética sobre la existencia del Otro.

Estas prácticas políticas mundiales que niegan la propia humanidad, que transgreden la dignidad de la vida, trazan el mapa del planeta convirtiéndolo en un mundo de fronteras peligrosas, de límites infranqueables y de murallas que impiden de manera forzosa el desplazamiento de las personas. En este escenario, la dinámica del poder político y el orden económico mundial, marca significativamente los derechos y posesiones entre las clases humanas que ostentan el poder y las comunidades desposeídas, mayoritarias en el planeta. Cabe mencionar las políticas migratorias que tienden a frenar las oleadas migratorias procedentes de diferentes latitudes del mundo, como las gestiones llevadas a cabo desde hace décadas, en su momento por David Cameron para cerrar el paso por el Atlántico, las extensas alambradas en Ceuta y Melilla ejecutadas por el gobierno español, o las fortificaciones que separan los países de México y Estados Unidos y que amenaza con radicalizarse en la reciente gestión de Donald Trump. Todo este conjunto de medidas políticas que benefician a parcialidades, ofende y perjudica la dignidad de otras sociedades sobre las que se ejerce una coacción física y psíquica aumentando sus condiciones de vulnerabilidad. Sobre este escenario se encienden sentidos de nacionalismos radicales y brotes de racismo y rechazo que contribuyen a agravar la situación de indefensión de estas comunidades.

En este contexto de problematización se sitúan los trabajos de Doris Salcedo y su capacidad de denuncia y reflexividad crítica. La artista colombiana nos presenta el grado superlativo de la violencia humana, su origen y su naturaleza, a través de un lenguaje plástico minimalista que expresa la complejidad de esta temática. Su mirada se detiene, en principio, en los diferentes escenarios de violencia que se han desarrollado en la capital de Colombia y en



zonas periféricas del interior del país, hacia los grupos, comunidades y familias marginadas y violentadas por el conflicto armado que ha asolado a la nación desde hace décadas. En esta línea de investigación, Salcedo sigue dos métodos que combinan el trabajo de campo con la representación artística. El primero, pretende rastrear el horror que significa habitar en lugares marcados por la violencia armada, en este escenario la artista se coloca del lado de las víctimas, las entrevista, visita los lugares siniestrados, rescata todos aquellos objetos residuales que, aunque insignificantes, hayan sobrevivido a la tragedia. Se detiene especialmente en lo que ha sido elidido, olvidado por la historia oficial y política y, en consecuencia, recludo al ámbito privado. Este es el marco de comprensión en el que se inscribe su trabajo artístico: el drama humano de la vulnerabilidad, la desaparición forzosa y el olvido.

Doris Salcedo parte de acontecimientos históricos específicos que denuncian experiencias concretas de marginación, vivencias trágicas de personas, familias, comunidades enteras que han sido masacradas, desplazadas de su lugar de origen, o que literalmente, han desaparecido a manos de grupos que controlan el narcotráfico, la guerrilla o paramilitares. Así lo describe la propia artista:

La vida se ve constantemente interrumpida por actos de violencia. La violencia, el horror, te fuerzan a percibir al Otro, a ver el sufrimiento de los demás. Cuando el dolor es extremo no hay forma de evitarlo. La violencia se convierte en parte del miedo, del aire que respiramos, va siempre contigo. [...] Todas las obras que he hecho hasta ahora contienen testimonios de primera mano de víctimas reales de la guerra en Colombia. He buscado a esas víctimas, las he entrevistado y he intentado acercarme todo lo posible a ellas. (Basualdo en Princethal, 2000, p. 13)

De esta manera, su trabajo artístico tiene un doble sesgo: literal y metafórico. Como investigadora, recaba toda la información posible a través de encuentros con los propios sobrevivientes del conflicto armado, y en su trabajo de campo rescata objetos de todo tipo, de los lugares violentados, muchas veces cedidos a la artista por familiares o amigos de las víctimas. Todos los objetos escogidos por Salcedo, así como los proporcionados por los familiares, se encuentran cargados de historias personales y, por tanto, imantados de connotaciones simbólicas. Se trata de objetos domésticos tales como sillas, camas, mesas, alacenas, puertas, armarios, y otros objetos de uso personal como vestidos, camisas, zapatos, peines, retazos de tela, encajes o botones. También restos orgánicos, pelo o huesos humanos, todos ellos en estado de ruina o fragmentación. Elementos cotidianos que silenciosamente forman parte de nuestra vida, objetos que han perdido su vida útil, separados de sus funciones, pero que, anecdóticamente, forman parte de una historia y simbólicamente subrayan la violencia de un modo significativo por su carácter residual. Cuando la persona desaparece, los objetos y los lugares trascienden, conservan, condensan memoria.

Sus esculturas e instalaciones se expresan en un lenguaje minimalista con una gran economía de recursos que permite a la artista acentuar la atmósfera trágica de sus obras. A través de la



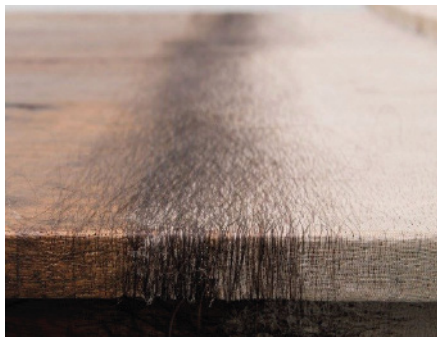
ruina, los restos o lo fragmentario, sus obras tienen el poder de evocar la presencia humana en un espacio que desdibuja los límites entre la realidad y la referencia artística. Asimismo, transitan de la experiencia individual y específica de la guerra en Colombia a un ámbito más universal en cuanto retrato de la violencia, los conflictos armados, las experiencias de exclusión, marginalidad, los abusos del poder o el autoritarismo, visibles en la cartografía mundial. En tal sentido, la artista perfila una línea de reflexión artística y estética que intenta establecer un lugar de encuentro, de rememoración, donde la historia particular de una víctima se confunde y se entremezcla con la historia de dolor y duelo colectivo, un lugar donde se hace difícil separar el orden local de lo universal, lo público de lo privado, la memoria individual de la psique colectiva.

Imágenes del silencio

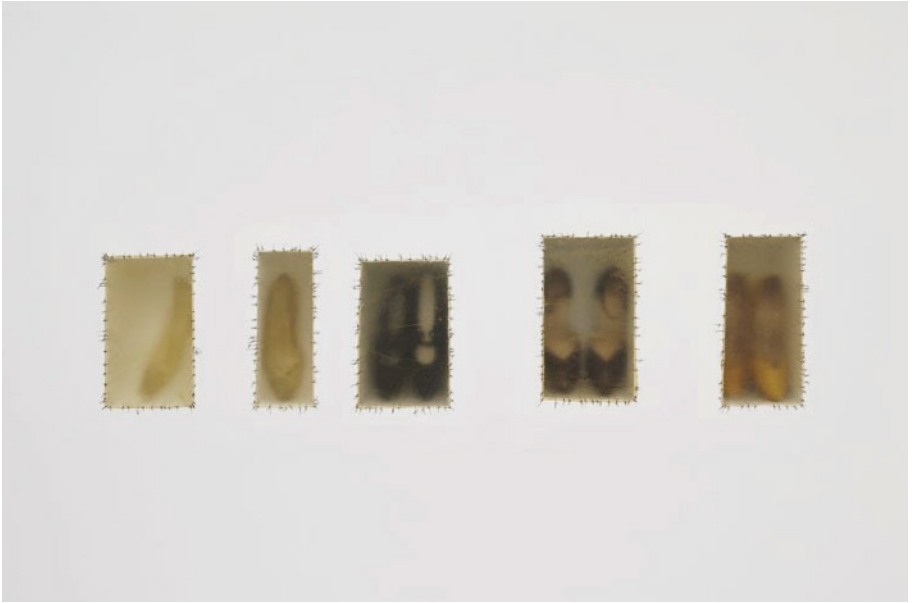
La praxis artística de Doris Salcedo se presenta en dos grandes registros. El primero corresponde al campo de sus instalaciones y esculturas, en las que se relacionan elementos cotidianos, especialmente muebles y objetos de uso personal con restos orgánicos humanos, otorgando a aquéllos connotaciones antropomórficas. El segundo se encuentra vinculado a la intervención de centros museísticos o espacios de la vida pública. El primero atiende a un arte en el que predomina el objeto, centrado especialmente en el ámbito doméstico, íntimo y familiar de la casa, como se percibe en obras como Camisas 1989, la serie Atrabiliarios 1992-2004, Unland: la túnica del huérfano 1997, o la serie La casa viuda, elaboradas entre 1992 y 1996. En el segundo registro prevalece la idea, el concepto, el pensamiento abstracto y extiende su campo de acción hacia el orden público, social y político, visibles en obras como 6 y 7 de noviembre, 2002 (sede de la corte suprema de justicia, Bogotá), 6 de noviembre de 1985, Tenebrae: Noviembre 7, 1985, 2002 (Documenta 11, Kassel, Alemania), la intervención de un espacio público en la Octava Bienal Internacional de Estambul, 2003, Shibboleth, 2008 (Turbine Hall, Tate Modern de Londres), Sumando Ausencias, 2018 (plaza de Bolívar, Bogotá), Palimpsesto 2018, (Museo Reina Sofía, Madrid), o Fragmentos, 2018 (espacio público, Bogotá). Estas formas de representación que van desde la escultura instalativa



Unland (1999). Tate Gallery, Londres.



La túnica del huérfano (1997).



Atrabiliarios (1992)

hasta las intervenciones a gran escala de espacios urbanos, se sustentan en una reflexión sobre la violencia que recae esencialmente en el cuerpo, abarca la espacialidad íntima de la casa, se prolonga al ámbito público de la comunidad y por extensión, a todo el país. Y desde allí, se emparenta con la violencia generalizada de desplazados, refugiados o segregados en la dinámica geopolítica mundial.

En la poiesis de Salcedo se privilegia el objeto cotidiano como forma expresiva y mecanismo de reflexión que referencia simbólicamente la tragedia humana a través de la memoria. En sus obras el objeto; zapatos, camisas, peines, camas, armarios, sillas; sustituye el cuerpo y lo enuncia desde el deterioro, la ruina, la huella, el fragmento o el detritus. Se trata de la memoria de los desaparecidos que sobrevive metafóricamente, a través de los objetos y revela parte de nuestros procesos rituales de duelo más íntimos. Los objetos encontrados y recobrados por la artista funcionan como espejos, como testigos de una utilidad dispensada a sus dueños y como significantes de pertenencia, pues son elementos que están en contacto cotidiano con el cuerpo y cuya forma y dimensiones guardan con él una relación de contigüidad, por lo que se pueden establecer relaciones metonímicas, de sustitución del cuerpo por el objeto. Los seres humanos mantenemos una relación de superioridad con respecto a los objetos en el sentido de que los creamos, les damos uso, los manipulamos o los desechamos. En la propuesta de la escultora colombiana esta relación se encuentra invertida o trastocada, ahora son los objetos los que nos hablan de nosotros mismos, de



nuestro cuerpo, de nuestros lugares de habitación, de la relación con los Otros y con el mundo.

A través de la vida cotidiana el ser humano establece un vínculo necesario y permanente con los objetos; los necesita para su desarrollo personal, su alimentación, su comodidad y sus vivencias espirituales. Así, partiendo del marco de una concepción del entorno, Abraham Moles, siguiendo a Jacquet Perret y Merleau Ponty, nos ofrece una definición del objeto de orden fenoménico:

El objeto es un elemento móvil y artificial del mundo circundante, fabricado por el hombre, accesible a la percepción y destacable de su entorno, hecho a escala humana, es esencialmente manipulable y subsiste a través del tiempo con una gratitud de permanencia [...] La función es la significación del objeto; ella le hace nacer y le acompaña siempre en todos los avatares de su existencia. (1975, p.181)

Jean Baudrillard, en su texto *El sistema de los objetos* (1979), se pregunta por los procesos a través de los cuales las personas entramos en relación con los objetos y las conductas y las relaciones humanas que resultan de ello. Se interesa por las cualidades de los objetos en cuanto comparten con el ser humano una relación más significativa y compleja que trasciende lo estrictamente funcional, e intenta saber “cómo son vividos los objetos”, a qué otras necesidades dan satisfacción, cuáles son “las estructuras mentales” que se traslucen en “las estructuras funcionales”, en qué condiciones se funda su cotidianidad vivida. El estudio parte de la idea de que el objeto constituye uno de “los datos primarios” de contacto del individuo con el mundo. En esta fase se perciben las cualidades formales del objeto, que la mente registra a través de las imágenes. La imagen se constituye en el elemento esencial dentro del proceso de la activación de la memoria, porque permite que reconozcamos lo ya conocido. Pero las imágenes, explica el autor, no son exclusivamente visibles, sino que forman parte de un todo constituido por “la experiencia múltiple de los sentidos”. Así para Baudrillard, el ser humano a través de esta capacidad sensorial, organiza el mundo en diferentes “sistemas de objetos” que “funcionan” o “disfuncionan”. Los primeros se encuentran signados por el uso, el hábito o la rutina, mientras el objeto que pertenece al segundo grupo, según el autor: “Trasciende la práctica utilitaria para responder a un deseo de otra índole: testimonio, recuerdo, nostalgia, evasión. Se siente la tentación de descubrir en ellos una supervivencia de orden tradicional y simbólico”. (1979, p. 83)

A este tipo de objeto, Baudrillard lo denomina “mitológico”, por cuanto hace referencia al pasado, aunque sea anacrónico:

Equivale, en el orden de lo imaginario, a una elisión del tiempo. Es lo que evidentemente le falta a los objetos funcionales que no existen más que actualmente, en indicativo, en imperativo práctico, que se agotan en su uso. El objeto funcional es eficaz, el objeto mitológico es consumado. (1979, p. 86)

Así, en la dimensión “no funcional” del objeto se encuentra el objeto recobrado en la



memoria, aquel que remite a una interioridad más profunda. Son objetos de “intersección simbólica”, se viven de otra manera; desprovistos de su función de uso, cobran un “estatus subjetivo”. Los objetos que recobra Doris Salcedo: sillas, zapatos, camisas, vestidos, armarios, camas, alacenas, puertas, mesas, peines o residuos humanos orgánicos, ya no tienen una incidencia práctica, funcional o utilitaria; están allí para “significar”, tienen una condición metafórica, psicológica especial. Se trata de objetos-esculturas, “muebles-féretro”, esculturas instalativas y objetos antropomorfizados que resultan de una síntesis minimalista que mezcla lo orgánico y lo inorgánico, el pasado y el presente, lo sagrado y lo profano, el rito y la memoria. Al concentrar en las obras estos objetos y fragmentos dispersos para reconstruir “arqueológicamente” una existencia trágica, todos los límites se desfiguran, de modo que resulta imposible deslindar las fronteras, saber dónde empieza el cuerpo o dónde termina el objeto. Así, la presencia real de restos humanos en un entorno de objetos familiares, apreciables en la serie *La casa viuda IV* (1994), *La túnica del huérfano* (1997), o la serie *Atrabiliarios* (2004), nos enfrenta a una especie de espejo que nos devuelve una imagen negativa, una imagen fallida de lo humano, una metáfora de ruina.

Reencontrarse con estos objetos “mitológicos”, como sugiere Baudrillard, es ubicarse en el pasado, en lo ya consumado, pero desde una mirada inversa: “es el objeto el que me significa, es decir, es el objeto el que viene hacia mí, desde el presente se hunde en el tiempo en un movimiento de regresión” (1979, p. 87). La idea de habitar el espacio objetual en el acto de la memoria a través de las atmósferas silenciosas y trágicas de las obras de Salcedo, sugiere revivir y trascender la vida y la muerte; imágenes del silencio que hacen visible lo invisible, encarnan la escisión profunda entre los seres humanos. Estas obras articulan el quiebre de un espacio narrativo, como estrategia de discursividad crítica en la realidad cotidiana, reactivan un movimiento de memoria que, en el orden simbólico, como bien dilucida Cassirer, “abarca una red significativa en el orden del lenguaje, el arte, el mito y la religión” (1967, p. 27). Imágenes que dejan de ser meros testimonios para afirmarse como memoria de una realidad pasada y presente ante la cual el espectador, comprometido ya, no puede pasar por alto. Cada uno de los objetos y esculturas de la artista, habla a su modo, cada uno tiene su propia sintaxis: los retazos de vestido de novia que hace metamorfosis con la puerta, nombra a la esposa; los zapatos borrosos en el nicho aluden a las mujeres desaparecidas, las hileras de camisas blancas y planchadas, apiladas y travesadas por una vara metálica hacen referencia al esposo, al hermano o al padre; el pelo y el pequeño vestido adherido a la mesa señalan a la hija huérfana, los muebles tapiados por el concreto o la soledad de las puertas fracturadas indican la completa destrucción de las familias.

La presencia de atmósferas y escenarios de abandono describen espacios imposibles de habitar, espacios clausurados, un “no lugar”, espacios de negatividad vislumbrados por Marc Augé (2001). En tal sentido, el objeto recobrado en la memoria une dos mundos: el de lo ausente y el de lo presente, el de aquel que ha muerto y la vida desfigurada por la muerte, y más íntimamente, en el dominio de lo imaginario y simbólico, une el rito del duelo y el del amor.



Necrópolis ambulantes

La primera intervención de la artista colombiana en un espacio público tuvo lugar en su propio país, en la sede de la Corte Suprema de Justicia de Bogotá. El lugar fue escenario en 1985 de un brutal ataque armado a manos de veinticinco guerrilleros del M-19, que se prolongó por dos días y cobró la vida de noventa y cinco personas. Informes de comisiones de la verdad instauradas décadas posteriores, señalaban las cifras de muertes: treinta y tres guerrilleros, once soldados, seis empleados de las instalaciones, once magistrados y once personas desaparecidas.

Diecisiete años más tarde, con motivo de la conmemoración de este hecho, Salcedo volvió sobre el reconstruido Palacio de Justicia para intervenir artísticamente el lugar. A través de una acción que podríamos calificar de performance, el montaje comenzó –al igual que el asalto guerrillero– a las once y media de la mañana del día seis de noviembre, en este caso del 2002. Numerosas sillas, un total de 280, fueron cuidadosa y lentamente descolgadas desde lo alto del edificio sostenidas con hilo transparente. La última de ellas descendía en el mismo momento en que terminó la toma del palacio, el siete de noviembre a las dos y media de la madrugada.

Como “memoria artística de una tragedia” reseñaba la prensa local este montaje. La obra 6 y 7 de noviembre, (2002) no sólo parte de la realidad de un hecho histórico, sino que busca expresarse también desde el propio lugar siniestrado; el Palacio de la Corte Suprema de Justicia. Al conjugar el espacio real del palacio y el tiempo de la tragedia rememorando los días 6 y 7 de noviembre, la artista busca generar actos de memoria frente a la amnesia individual y colectiva, como una “estrategia de inserción crítica en la realidad cotidiana” (Freire, 2007, p. 7). El tema de la memoria resulta esencial en su producción artística y se presenta como noción inseparable del olvido. Memoria y olvido son los extremos donde se inscribe la violencia, y entre ambos se sitúan las víctimas y los sobrevivientes.

Para tratar de entender la relación de estas dos nociones centrales en la obra de Salcedo señalaremos brevemente algunas tesis. Tanto Walter Benjamin en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos* (1991) como Jacques Derridá, en *Kant, el judío, el alemán* (2004) reflexionan sobre la formación del estado moderno desde las nociones de memoria y olvido. Ambos autores subrayan la condición de violencia como fundamento sobre el que se erigió el espíritu fundacional de las instituciones políticas, como base o principio de “La maquinaria estatal moderna”. Para Benjamin el lugar de esa violencia fundadora tiene una repercusión en el presente:

Se trata de una violencia tan tremenda que tuvo que ser reprimida, colocada en un pasado cuyo destino, en el presente, no sería otro que el de la reconstrucción, la pura interpretación que se basa, entre otros, en el desplazamiento invisibilizador de esa violencia originaria. (1991, p.95).



Esa violencia según el autor debe permanecer en “el fondo opaco de la memoria”, apenas debe dejarse intuir como “huella invisible” que sigue recordando que el estado moderno en última instancia responde a esa violencia original.

Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido* (2002) también ha dedicado buena parte de sus reflexiones al tema de la memoria y advierte que esta ha alcanzado una dimensión claramente transnacional, pues afecta a todas las sociedades occidentales, abocadas al rescate de capítulos pasados de sus respectivas historias nacionales. Diversos estudios lo largo de las últimas décadas reafirman la importancia de la recuperación de la memoria individual y colectiva, de la revisión de esas “heridas simbólicas que exigen curación” en un marco de significación más amplio que se trasluce en el relato histórico. Lyotard (2006), sostiene que este movimiento habría tenido una primera manifestación en occidente a finales de los años sesenta, a raíz de la revolución cubana y del Mayo del 68, con los procesos de descolonización y democratización. Y posteriormente se habría instaurado, a partir de la década de los ochenta, con la globalización de los discursos y los debates sobre la memoria del Holocausto. El interés revisionista viene facilitado en la actualidad por la incredulidad postmoderna, que contribuye a nuevas lecturas de la historia desde postulados estéticos, políticos y sociales innovadores, en los que se cuestiona la aparente objetividad del historiador, el papel de los grandes héroes, el encadenamiento de las nociones de causa-efecto y la idea de tiempo rectilíneo que se dirige siempre hacia el futuro, hacia el fin último, unido a la idea de progreso científico y tecnológico.

Sobre esa historia desacreditada por el pensamiento postmoderno, de la “caída de los grandes relatos” como lo observa Lyotard:

pasamos de una verdad estética, ideológica y social a una multiplicidad de verdades, como resultado de la suma de las pequeñas minorías que caracteriza la postmodernidad. (Lyotard en Fullat 2002, p.137).

La importancia la asumen ahora los pequeños relatos que hacen frente al continuum de la historia y al imperativo de la razón. La recuperación de la memoria individual, familiar o comunitaria, vendría a contribuir a ese catálogo de minorías, en el que se inscriben las víctimas “invisibleizadas” o silenciadas por órganos de poder. Así lo ha puesto en evidencia Benjamín en *El concepto de historia* (1973), para quien, gracias a la memoria, se hace visible lo que siempre estuvo allí, pero que ni la historia ni la razón ni la moral quisieron valorar: las víctimas.

En el caso de América Latina esta recuperación de la memoria se ha visto impulsada como consecuencia de diversos procesos de violencia política y cruentas violaciones de los derechos humanos, acaecidos especialmente en la segunda mitad del siglo XX en países como Perú, Argentina, Chile, Guatemala o Colombia –por nombrar sólo algunos-, pero como



se reconoce, en Colombia ha sido excepcional debido a la persistencia del conflicto armado que se ha prolongado hasta la más reciente actualidad. Aunque asistimos a esfuerzos políticos recientes a la cabeza del ex presidente Juan Manuel Santos, muy importantes entre el gobierno y los grupos paramilitares, así como los pactos de desarme de la población civil para alcanzar la paz.

En este escenario, algunos artistas latinoamericanos, entre ellos Doris Salcedo, se replantean el concepto de historia en un continente marcado por la tensión social, la violencia y las dictaduras. Desde esta perspectiva toma relevancia una mirada al pasado que cuestiona la historia oficial y la solidez de los discursos establecidos. En esta visión transversal, el rescate de la memoria individual y colectiva prevalece como una “reivindicación de los oprimidos”, una demanda de dignidad y justicia. Y la artista colombiana, heredera de esta tradición de violencia, dirige sus reflexiones al rescate de la memoria en su país natal. Su trabajo no busca simplemente recrear un recuerdo doloroso o trágico del inconsciente colectivo, sino sensibilizar al observador de hoy con su pasado y, desde la reflexión estética y artística traer al presente “ese estado de emergencia latente” del que hablaba Benjamin.

La excepcionalidad de Colombia en el continente suramericano debido a su violencia continuada, es el fondo que se trasluce en la producción de Salcedo. Al referirse al montaje 6 y 7 de noviembre, la artista insiste en que su obra en general y ésta en particular, son “actos de memoria”, no buscan mostrar el espectáculo de la violencia, sino pensar críticamente el presente desde la dimensión vulnerable del ser. Además, sus reflexiones pretenden inscribirse en este “tiempo revisionista” promovido por la “memoria herida” del pasado reciente de la historia colombiana, para examinar el propio presente en un intento de redefinir nuestra contemporaneidad cultural. Por eso su obra articula un discurso que se instala en la orilla oculta de las víctimas, y se revela como un lugar de enunciación, de “intersección simbólica” donde se encuentran quienes han sufrido los horrores de la guerra.

La intervención artística de un espacio de la geografía institucional de Colombia (El palacio de la Corte Suprema De Justicia), deviene en metáfora; las nuevas condiciones perceptivas que parecen sugerir las sillas suspendidas desde lo alto del edificio adquieren sentido, en cuanto se presentan como una discontinuidad, un resquebrajamiento, una caída. Proyecta una imagen del mundo que representa la fragilidad humana, una fragilidad que lleva en sí misma la idea de destrucción.

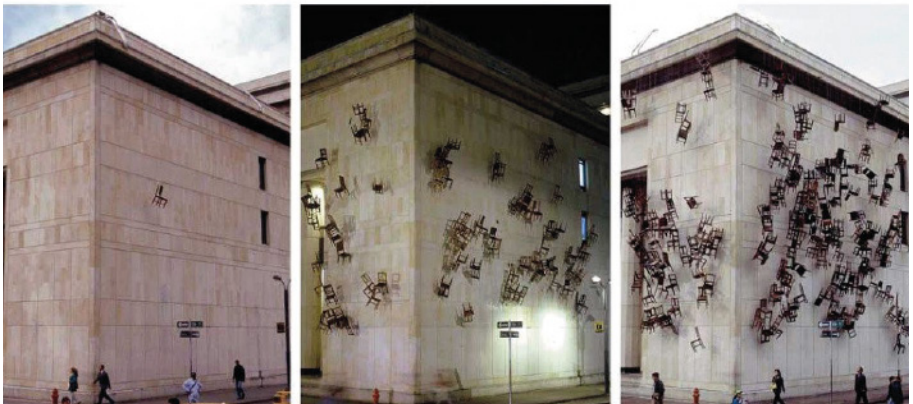
La obra 6 y 7 de noviembre es “caótica como la guerra”, dice Salcedo. Pensar en el restaurado palacio de justicia para exhibir el montaje es estratégico y simbólico, esto le permite mostrar el otro lado de la historia, es decir, la versión no oficial, y al mismo tiempo actuar directamente en la memoria colectiva, infiltrarse en la realidad cotidiana. Esta obra silenciosa que se nos viene encima desde el tejado, apela también a la consciencia individual y lo hace desde simples objetos, y más concretamente, desde el objeto particular de la silla. Las sillas, sin que nos demos cuenta de ello, forman parte esencial del inventario de objetos



que pueblan nuestra vida cotidiana. Su utilidad es incuestionable y aunque su función es la de ofrecer asiento o descanso al usuario, están presentes en diversos ámbitos de la vida doméstica como de la pública. Las utilizadas en esta obra son distintivas de los despachos oficiales, y he aquí un primer vínculo con el edificio.

La sede de la Corte Suprema de Justicia representa un ámbito particular y esencial de la vida ciudadana y política de cualquier país; en sus estatutos descansa los principios jurídicos y legales que deben garantizar el orden y el Estado de Derecho. Desde este escenario político y social se enuncia la obra, su “horizonte de sentido”, como diría Gadamer (1977). La incorporación del edificio en el ámbito de percepción de la obra promueve un “Cruce” en el que coinciden el espectador, la obra y el lugar de la tragedia. La coexistencia de estos tres elementos conecta con la psique individual y colectiva. Memoria y olvido se encuentran en un edificio levantado sobre una ruina, en unas sillas que recuerdan a una generación que ha desaparecido, en una caída que nos involucra irremediamente en la fragilidad propia del vivir.

En la obra, las sillas sustituyen simbólicamente al cuerpo, aluden a su presencia, aunque paradójicamente, lo hagan refiriéndose a él, desde su ausencia. La proyección del cuerpo en las sillas asume connotaciones trágicas debido al estado de deterioro en que éstas se encuentran: rotas, manchadas, fragmentadas, todas han perdido su vida útil, pero han sido recuperadas por la artista para el orden de lo metafórico. Y desde allí narran, sugieren, provocan rememoraciones, preguntas, asociaciones. Al ser descontextualizadas, alejadas de sus lugares de referencia habituales y privadas de su función práctica, “rehabitan” ese espacio como restos de una antigua tragedia que ya nadie logra recordar. Las sillas flotan y, al mismo tiempo, caen; penden de un hilo invisible, como un recordatorio, una amenaza tal vez, como un último recurso ante la amnesia total.

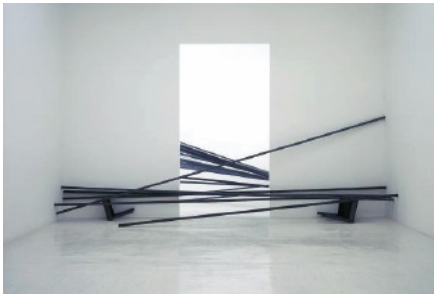


6 y 7 de noviembre de 1985. Corte suprema de Justicia, Bogotá (2002)



Las sillas son objetos recurrentes en el trabajo artístico de Doris Salcedo. Ese mismo año de 2002, participa en Documenta 11, evento de arte contemporáneo que se lleva a cabo cada cinco años en la ciudad de Kassel (Alemania). Para esta convocatoria vuelve sobre el tema del asalto armado al Palacio de la Corte Suprema de Justicia de Bogotá, utilizando la misma imagen de la silla para elaborar su propuesta. Se trata de dos instalaciones que llevan por título 6 de noviembre de 1985 y Tenebrae: noviembre 7, 1985 (2000). Es una serie de sillas de acero, madera, resina y plomo diseminadas en una gran sala como remanentes de una tragedia, literalmente fundidas unas con otras por el espaldar, el asiento o las patas. Con ellas logra establecer un espacio que referencia la tragedia, muebles calcinados tirados unos sobre otros, posicionando al espectador como testigo.

En el 2003 participa en la VIII Bienal Internacional de Estambul, donde la artista se vale de 1500 sillas para intervenir un espacio público de la ciudad, un espacio vacío entre dos altos



Documenta 11. Kassel, Alemania (2002) Bogotá (2002)



Shibboleth. (2008). Tate Modern, Londres (detalle)

edificios en el que construyó una especie de monumento efímero al llenar el espacio con un montón de sillas apiladas unas sobre otras. La intervención en este espacio –donde utiliza nuevamente sillas como una extensión del cuerpo humano– remite al caos, el desorden, la confusión. Algunos críticos ven en esta obra “remisiones al holocausto, como una metáfora de cuerpos amontonados”. Otros hablan de referencias al desplazamiento y las secuelas de la globalización.

La desnudez icónica

Un cambio sustancial en el universo creativo de Doris Salcedo, encaminado a la renovación de estrategias discursivas y que marca un punto de inflexión importante para el ulterior desarrollo de su praxis artística, lo constituye la obra Shibboleth (2008), realizada para la octava edición de la Uniliver Series, que se lleva a cabo cada año en la Tate Modern de Londres, en el enorme ambiente expositivo de la Turbine Hall, que cuenta con 3.400 m². Doris Salcedo es la octava artista y la primera latinoamericana invitada a exponer allí.



Shibboleth fue concebida como una enorme grieta de 67 m. de largo que perfora el suelo de la galería y la parte literalmente en dos. Se trata de una delgada hendidura que va ensanchándose y haciéndose más profunda a medida que se extiende. Si el espectador se acerca y observa su interior descubre en la roca marcas de alambre de púas como el empleado en las fronteras nacionales para evitar el flujo de la inmigración ilegal.

Esta “escultura subterránea” remite a dos referencias literarias. La primera es un pasaje del Antiguo Testamento, en el Libro de los Jueces, donde se relata cómo los eframitas, una de las tribus de Israel, fueron interceptados por sus enemigos, los gileaditas, cuando intentaban cruzar el río Jordán. Como el dialecto de los eframitas no incluía el sonido “sh”, aquéllos que no eran capaces de pronunciar la palabra Shibboleth fueron apresados y posteriormente ejecutados. La otra referencia es el poema del poeta judío Paul Celán, en el que nombra la palabra Shibboleth como “una especie de duelo permanente”. En hebreo Shibbolleth es una palabra que significa simplemente “espiga”, otras referencias históricas sugieren que ha sido utilizada en diferentes sociedades para denominar cualquier voz, giro o expresión que permita demostrar la pertenencia a un grupo. En este sentido, su vinculación con procesos de exclusión es notoria. Aclaradas las diferentes acepciones del término, nos encontramos nuevamente ante una obra que conjuga lo real (la grieta del edificio) y lo simbólico (un conflicto insuperable de segregación o exclusión). Por tanto, se trata de una obra que por sus características aporta diversos niveles de lectura. Podemos hablar de grieta, zanja, fractura, pero también tiene connotaciones de herida (psicológica, histórica). El trabajo artístico se interroga sobre divisiones humanas históricas y sobre todo actuales, en cuanto estas persisten en nuestra sociedad. Esta zanja, según la escultora, revela “un espacio negativo”, representa el espacio de los que se han quedado fuera de la historia de la modernidad y se mantienen en el margen de la cultura occidental. En una entrevista que le hiciera Manuel Toledo (2007) para la BBC Mundo, Salcedo explicó el objeto de su intervención:

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 encuentran. Yo creo que el racismo no es, digamos, un síntoma que sufre la sociedad del primer mundo, sino que es la enfermedad misma. El odio racista marca la vida, define como vivimos las personas en el mundo. (En línea)

El crítico inglés Martín Herbert en el catálogo de la muestra conviene en afirmar que Salcedo, al taladrar bajo la superficie de la galería reconecta el edificio de Tate Modern con la historia colonial y poscolonial, la inmigración y la segregación racial.

Shibboleth le habla abiertamente a nuestra época. Para Salcedo, la rajadura representa una historia colonial e imperial que ha sido ignorada, marginada o simplemente borrada de la historia. La historia del racismo que corre a la par de la modernidad. Un lado oscuro que nunca se ha contado. (2008, p. 19)



Shibboleth es un símbolo de poder, el poder para juzgar, rechazar y matar. Los imperios coloniales utilizaron su poder para establecer una discriminación por diferencias raciales, pero en las naciones europeas post-coloniales y liberales, ese poder se ha perpetuado por medio de un control de fronteras cada vez más estricto.

Cabe señalar que la Tate Modern decidió mantener una especie de marca en el suelo de la sala, una vez reparada la grieta y desmontada la exposición. Así la hendidura se torna en metáfora de herida y, una vez tapada o restaurada, se convierte, por extensión, en cicatriz, “una marca de un corte profundo en las bases de la galería”. Pero también deviene en herida simbólica, una herida asumida en la obra como emblema de “humanidad”, la de los vencidos y las víctimas. Y su huella permanecerá atravesando de un extremo a otro los cimientos del enorme edificio. Aunque ausente, la grieta o herida continuará allí su vida silenciosa, confundándose entre los límites de lo real y lo simbólico, y casi inadvertida, impedirá borrar por completo sus efectos.

Shibboleth, finalmente nos dice la propia artista, también es una imagen de sí misma en cuanto encarna en su persona el estigma de la exclusión como mujer, artista y tercermundista:

El tema de mi pieza soy yo misma, si yo como artista del tercer mundo, estoy invitada a construir una obra en este espacio, les tengo que traer lo que yo soy y la perspectiva de lo que yo soy. (Toledo, Idem.)

Otra importante intervención de la artista en un espacio público es la obra que lleva por título Sumando ausencias (2017), realizada en ocasión de la celebración del plebiscito ese mismo año, que consultaba al pueblo colombiano sobre la pertinencia de los tratados de paz con los grupos guerrilleros que han asolado sistemáticamente al país en las últimas décadas. Se trata de un enorme lienzo que cubría por completo la plaza de Bolívar de Bogotá sobre la que se escribieron los nombres de mil novecientas víctimas del conflicto armado. Esta especie de “performance” colectivo en que participaron alrededor de cien personas de diferentes edades, quienes iban escribiendo con cenizas y la técnica estarcido, los nombres de los desaparecidos en los retazos de tela blanca, que luego iban cosiendo a mano hasta conformar este gran patchwork conmemorativo de las víctimas de la guerra armada.

Un homenaje a la memoria de estas identidades olvidadas, al anonimato de los desaparecidos a lo largo de todos estos años, a toda una generación anulada. Nombres y apellidos rodeaban el horizonte de la estatua pedestre de Bolívar como una “plegaria muda, un silencio sobrecogedor”. Bolívar, la figura libertaria por excelencia de América Latina, convertido en testigo de esta necrópolis perdida, un nombre más en este óleo salvaje de la biografía colombiana. La pertinencia de esta obra como la de Shibboleth (2008), es su carácter atemporal, su tránsito de la esfera nacional o local al ámbito transnacional o global, concentra una carga simbólica que tiende puente con cualquier violencia ejercida sobre la humanidad.

Sus obras más recientes al momento de esta reflexión la constituyen Palimpsesto y



Palimpsesto. (2018) Museo Reina Sofia, Madrid. (detalle)

Fragmentos, concebidas en el 2018. La primera, inaugurada en el Museo Reina Sofía de Madrid y la segunda pensada como intervención de un espacio urbano y en ruinas en la ciudad de Bogotá. Ambas coinciden en volver a repensar el tema de violencia humana y al mismo tiempo, revelan la solidez y coherencia sostenida en el discurso estético y artístico de Salcedo.

Palimpsesto, es una muestra instalativa que se sirve de un espacioso ambiente expositivo que la artista aprovecha para camuflar con arena la totalidad de la superficie del piso, y sobre ella se escribe -se “esculpe” con agua-, los nombres de centenares de desaparecidos en ultramar, de personas que huyen forzosamente de sus países de origen, especialmente del continente africano, y que se desplazan por el mediterráneo rumbo a las costas europeas en embarcaciones improvisadas, sin ningún tipo de medidas de seguridad y excediendo su capacidad de carga. A este tipo de botes artesanales se les denomina “pateras”.

En esta obra, así como en Sumando ausencias, la expresión identitaria del nombre se hace grafía, huella, palabra; palabra presencial y sonora que se deja ver y oír. El nombre dice, nomina, significa, se presenta a sí mismo. Nombres y apellidos que se autonombran, en una suerte de dislocación de la historia, del relato de la historia. Identidades diferidas que ya no pertenecen al existente, ya no “fundan al ser” como pensaba Heidegger (1994). Sin embargo, irrumpen en el presente como una autobiografía de la violencia humana, un acto de memoria que libera y se inserta en la psique colectiva para repensar las pérdidas potenciales y anónimas del pasado.

Estos nombres de agua y arena o los estarcidos con ceniza sobre la tela, describen la humanidad del Otro: Los tildados parias del mundo: negros, pobres, mujeres, niños, ancianos, hombres vulnerados, excluidos, suprimidos o deslegitimados. Son los antidiseños de la humanidad, sin Ítaca en la distancia, sin origen ni destino, suspendidos en el vidrio oscuro de la historia. Desde esta negación, desde este reverso de lo humano, hay “una solicitud que nos interpela”, algo se nos exige con una radicalidad contundente: “la imposibilidad ética de toda clausura de la memoria” (Lévinas, 1999).

De esta manera, la transparencia del nombre ilumina nítida y momentáneamente la otredad, y se expresa como ausencia de la voz del Otro, del cuerpo del Otro, del registro de la existencia humana en el devenir histórico. El filósofo lituano Enmanuel Lévinas en “Más allá del ser y la esencia” (1987), nos dice que no existe un trasmundo, sino el Otro. La otra persona, irreductible al pensamiento del Yo, “separado radicalmente con respecto a mí”. Esa alteridad tiene un primer rostro en la pobreza extrema, la marginalidad, la humanidad violentada. En



tal sentido dilucida Lévinas, que “el espectro del Otro” en el ámbito político-societal marca la relación delectiva entre los seres humanos, donde los Otros son considerados distintos en términos económicos, culturales, raciales, sexuales o morales. El sujeto para Lévinas ni siquiera es alguien constituido, sino que se constituye, (es) en la medida en que entra en relación con la alteridad.

Desde esta mirada, Lévinas subraya la importancia de interrumpir “la gravedad del ser” unívoco y racional que se ocupa de sí mismo para abrir la pregunta ética por el Otro. Según el filósofo, la modernidad filosófica habría dado la espalda a categorías morales y éticas fundamentales como la Alteridad, la Sensibilidad, la Filiación o la Maternidad. Totalidad e infinito. Ensayos sobre la exterioridad (1999), su obra emblemática, se orienta a reconstruir una filosofía ética en la que plantea en primer término “un descentramiento del sujeto” mediante el cual el ser humano deje de concebirse desde sí mismo para hacerse responsable por el Otro. Esta “responsabilidad ética” en su pensamiento, se define como filosofía primera. Agustín Moratalla (2008), advierte que no se trata solamente de evitar la falta de humanidad hacia el prójimo, sino de “invertir el camino para cargar con la vulnerabilidad del otro” (p.115), pues lo que pone de relieve Lévinas al señalar la alteridad como objeto de prioridad ética es la condición vulnerable de la humanidad.

En consonancia con esta visión filosófica de la Otridad, Doris Salcedo abre un espacio de discursividad múltiple: *Shibboleth* (2008), *Sumando ausencias* (2018), *Palimpsesto* (2017) o *Fragmentos* (2018), describen una irrupción en el presente, una abertura en el tiempo lineal e histórico que muestra una alteridad humana contrapuesta. Posibilita un ámbito de “intersubjetividad” donde el lector o espectador deja de vivir su propio tiempo para formar parte de otro tiempo distinto del suyo. Esta disrupción espacio-temporal del presente, promueve el encuentro con el Otro. El reino que abre y elucida estas obras, inaugura un significado propio, “descentra” y destrona al espectador arrebatando su capacidad de otorgar sentido, de “la autoridad del saber como vía exclusiva de acercamiento al Otro” (p.122), como diría Lévinas.

El cruce discursivo que activa estas obras por mediación de los signos identitarios, presentes en la representación gráfica del nombre de las víctimas, es lo que define la alteridad del Otro. Este ya no se revela a través del rostro, el cuerpo o los objetos de la vida cotidiana, sino que son sustituidos por el Nombre. En estas obras el Nombre como privilegio de significancia, como fuente de sentido aparece fuera de todo contexto, independiente de la significación cultural. En tal sentido, “la epifanía del Otro” como Nombre de una existencia fallida, precede toda lógica discursiva a priori. El Nombre como concreción de lo humano se encuentra desnudo de su propia imagen, indica el despojamiento de todo discurso cultural o histórico. Es el Nombre el lugar privilegiado de sentido, en consecuencia, es éste el que abre el discurso, es él, estarcido y cosido a mano o escrito con agua, el que nos dirige la palabra. Su nombre es su existencia inconclusa, su expresión se concreta en la contundencia sígnica de su nombre. El nombre es su cuerpo damnificado y vulnerado, es portador en primera persona de un sentido.



Fragmentos. (2018). Ruina de un Espacio Público. Bogotá

En estas últimas obras de la artista colombiana, el nombre de las víctimas establece otro nivel de lectura, en cuanto se presentan como imperativos, demandan una exigencia que compromete al espectador en una relación con la alteridad y que es fundamentalmente ética. El Nombre está lejos de ser la masa homogénea y anónima de los inmigrantes, desplazados e ilegalizados en las pateras de ultramar o del conflicto armado. El Nombre es la huella dactilar, única e individual de una vida; a diferencia de los cuerpos o los objetos no se deterioran, no envejecen no están sometidos al devenir de la existencia. Se trata de la presencia viva del Otro que reconecta con la intersubjetividad humana a través de los mecanismos de la memoria, el registro, la huella.

Esta discursividad, se trasluce en la necesidad de interpelar directamente al espectador, desde un “imperativo ético” en la idea fundamental de no violentar la integridad del Otro. De esta manera, la actualidad del pensamiento de Lévinas puesto en evidencia por Derridá, como la pertinencia del trabajo artístico de Salcedo, se sitúan en el centro de la realidad global signada por políticas de exclusión social y desplazamientos forzados en forma de migración, y que promueve todo tipo de conductas xenófobas y victimación.

Sin embargo, la irrepresentabilidad icónica del cuerpo humano en las obras de Salcedo, parece responder a otras formas de representatividad y reflexividad que tienen que ver con un quiebre, una fractura, en la imposibilidad icónica de la imagen para referenciar o



visibilizar la humanidad vulnerada. Esta imposibilidad también viene dada por el lenguaje en su impotencia para decir lo innombrable. Shibboleth y Fragmentos, encarnan esa fractura del lenguaje como lugar de reconocimiento y entendimiento entre las personas, y de la imagen como figuración del universo circundante y de la interioridad del artista. Así, la desnudez icónica que prima en estas obras, se debe a que la imagen ya no revela el mundo en su claridad, no lo figura, no lo hace comprensible.

En consecuencia, la imagen y el lenguaje que constituyen las coordenadas fundamentales de la percepción y la inteligibilidad humana, se presentan insuficientes para enunciar o visibilizar la humanidad desbordada. Son obras mudas, iconoclastas, profundamente silenciosas, que sin intersección alguna remiten al lienzo en blanco de la memoria individual y colectiva. La soledad radical y fúnebre de Shibboleth y Fragmentos, apelan a una instancia inmaterial que excede el registro del habla y de visión icónica para situarse en la mudez del ser humano, en un intento de recuperar una “sacralidad perdida”, como la pensaban Maffesoli (1989) y Gadamer (1975), encarnada en el orden simbólico que activa la manifestación artística.

Finalmente podemos decir al término de este recorrido, que estas obras se enuncian desde esta obturación del lenguaje y de la imagen y su discapacidad para visibilizar lo invisible; para decir lo indecible, o para representar lo irrepresentable. Se sitúan más allá del lenguaje, del icono, del relato histórico, del documento, y se muestran desde lo único que queda: la desnudez discursiva; sin obstáculo en la mirada, sin simulacro ilusorio del orden del mundo, sin el recurso banalizador del espectáculo, sin exaltaciones del Yo de la racionalidad occidental. Queda un vacío de sentido epistémico.

Sus obras, en última instancia, son una experiencia de encuentro, de constatar que algo falta, algo significativo ha sido elidido, borrado de la biografía histórica y que determina el carácter de nuestra existencia presente. Una hondura en el infinito del silencio, o como diría Hölderlin citado por Heidegger (1994), la experiencia originaria del ser “no está en el decir, sino en oír” (p.151), en oír el silencio del ser, la única voz posible en la poiesis de Salcedo. Obras concebidas a gran escala para pensar la intemperie del ser humano, la memoria herida, el naufragio de la voz: el abismo de la Otredad.



Universidad de los Andes
Facultad de Arte
Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico
Departamento de Teoría e Historia

ricardoruiz@ula.ve

Picturing things, taking a view, is what makes us human; art is making sense and giving shape to that sense. It is like the religious search for God.

Gerhard Richter

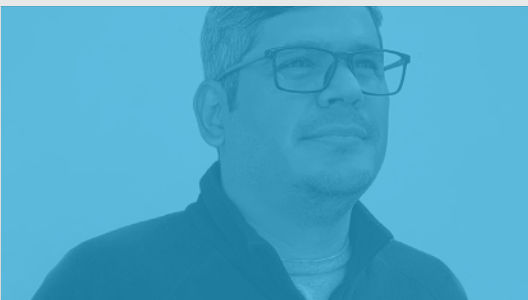
Gerhard Richter,

La Anunciación según Tiziano y la era postreligiosa.

Ricardo A. Ruiz P



Licenciado en Letras Mención Historia del Arte. Magister en Historia, Teoría y Crítica de Arquitectura. Doctorando en Antropología. Coordinador del Grupo de Investigación ARCOS. Líneas de investigación: arte popular, arquitectura contemporánea, arte contemporáneo, estética. Premios como investigador PEII ONCTI, PEI ULA, Premio Nacional de Crítica de Arte. Docente en las cátedras de Estética y Estudio del Pensamiento Universal. Actual Director de la Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico.





Intrare

El sistema de creencias religiosas cristianas finisecular implica revisiones en sus matices, difícilmente podemos englobar en una sola categoría lo que implica la tradición religiosa, las rupturas con ella y los nuevos modos de expresión que han catalizado en otros sistemas de creencias. Vale destacar el enfoque que tiene la presente disertación, inicialmente de la perspectiva de Walter Benjamin en su texto *La Obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1982), en el horizonte que se abre en estas primeras líneas, partimos de un Benjamin en debate con la condición aurática en la obra de arte, es decir, considerando la subyacente preocupación que rodea al arte como elemento singular, excepcional, objeto de una particular contemplación y un comportamiento para con el producto artístico que nos recuerda el origen religioso, devocional o votivo que estos objetos tenían en la antigüedad.

En medio de estas fuerzas históricas y culturales la obra de arte está en un terreno similar, en especial, los artistas contemporáneos que han encontrado una manera de entrelazar que tanto la religión como el arte, gozan de una reinterpretación crítica que pone estas metanarrativas (Lyotard, 2006) en juicio, es decir, arte y religión son discursos históricos afianzados en sus postulados y puestos en el presente, estos han sido puesto en discusión de una manera casi irreverente. Así las maneras en que se simplifican las características de la sociedad de las últimas décadas del siglo XX, terminan por ser discutibles, tanto que el nihilismo que los posmodernos argumentaban como síntoma, puede ser visto como posible redirección de la fe hacia otros objetos de la post-religiosidad.

El hombre ha sentido la necesidad de determinar el mundo, esto significa decretarlo, comprobarlo, fijarlo, normarlo, distinguirlo, resolverlo e incluso originarlo en términos fundacionales. Con ello ha creado discursos o metanarrativas, con la finalidad de ordenar aquello que es mundo/naturaleza/objeto en la perspectiva de la conciencia/espíritu/sujeto, en la conciliación de las relaciones de lo que se entiende como exterior y lo que conocemos de ese exterior. Así la religión se ha convertido en un fundamento que sosiega la imposibilidad de comprenderlo todo, o lo que provisionalmente suponemos no conocer.

Si consideramos la conclusión de una modernidad incompleta (Habermas en Foster, 1983) o percibida como un programa en reevaluación, sea cualquiera de sus prefijos (post, anti, sobre o trans, entre otros) o los adjetivos como líquida, reflexiva y tardía, llegamos a una posible posición que nos muestra que este proyecto y periodo histórico, conlleva una declaración de principios y una teoría prospectiva sobre su ejercicio como control ciudadano con aspiraciones globales, bien sean prefijos o adjetivos que lo acompañan, demuestran que el lenguaje en su conceptualización lo necesita renovar o desplazar como paradigma dominante.

⁵ “Representar cosas, tener una perspectiva, es lo que nos hace humanos; el arte crea sentido y le da forma a ese sentido. Es como la búsqueda religiosa de Dios” (Traducción del autor)



Si este modelo se encuentra en este estado, no es de extrañar que lo que se comprende como arte moderno tenga una fractura similar en la supuesta homogeneidad que se le atribuía. Por consiguiente, la posmodernidad puede ser imaginada como sustento para artistas que buscan renovar la mirada al pasado y su posición en el presente, como consecuencia, el artista llega a un escenario pleno de posibilidades de profanación o reinterpretación, entre otras.

Al considerar la religión como un componente clave dentro de la existencia de la humanidad, la percepción de ella entra en discusión cuando las diferencias aparecen en la manera en que cada cultura apropia su versión de la religiosidad, -sea el caso de las guerras santas en la Edad Media y la ruptura entre oriente y occidente a partir de religiones-, sin embargo, esta dinámica ha tomado otros matices en la actualidad, cuando los derechos universales del hombre y el cultivo de la tolerancia se han convertido en una solicitud contemporánea. Ante esta nueva forma de invitar a la convivencia, podemos vislumbrar modos de percibir la religiosidad de manera individual e incluso paradójica, debido a sus prácticas y sus propias regulaciones elaboradas a partir de la práctica, sobre esto avanzaremos en las próximas líneas.

Con los rasgos anteriores, el enfoque de este documento persigue revisar la relación entre arte y religión en el tránsito de finales del siglo XX, a partir de las obras de Gerhard Richter, artista alemán nacido en 1932 en Dresde, cuyo recorrido supera las fronteras de su país y se considera uno de los más destacados pintores de la segunda mitad del siglo XX. La obra que estudiaremos será La Anunciación según Tiziano, una reinterpretación de la obra del pintor italiano que el alemán tomará como tema en cinco ocasiones distintas y secuenciales durante el año 1973.

Cabe destacar que la Alemania que rodea las obras se encuentra en un momento histórico de división a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, Richter está en la transición de la división de Alemania (República Federal y República Democrática), situación que remarca la dicotómica Guerra Fría que mantuvo a dos superpotencias como EEUU y la URSS, en el juego de dominio mundial a partir de sus ideologías. Esta tensión llevó a los artistas más cercanos, geográfica y culturalmente, a esa confrontación propia del “primer mundo”, a vivir una realidad más tensa e identificarse y cuestionar su posición en lo que se creía era el modo de decidir la felicidad de la humanidad.

Opus

Richter venía de preocupaciones plásticas en las que usaba una escala de grises reductiva, las figuras se presentan en primer plano, utilizando fotografías de libros como modelos, esta serie de pinturas grises están categorizadas en alemán como *Vermalung* o *Inpaintings* en inglés. En general, estas obras que parten de imágenes figurativas, las modificó y reinventó en un grado tal, que cualquier imagen original está parcialmente o completamente borrada. Estas investigaciones parecen ser los antecedentes que son previos a La Anunciación según



Tiziano, lo que podría ser considerado como parte de un proceso que alcanza además, el interés por el tema religioso más allá del plástico.

La obra original que refiere Richter pertenece al pintor renacentista veneciano Tiziano Vecellio di Gregorio (Pieve di Cadore, 1489–Venecia, 1576), realizada en la primera mitad del siglo XVI, que actualmente se encuentra en la Scuola Grande di San Rocco. El destino de la obra era ocupar el altar mayor de la Iglesia de Santa María degli Angeli de Murano. Sin embargo, Tiziano decidió donarla al emperador Carlos V, como un regalo a la Emperatriz Isabel de Portugal, por la inconformidad con el pago que iba a recibir (Vasari, 1550; 1996).

Los elementos de la composición (Imagen 1), muestran el pasaje bíblico del anuncio del Arcángel San Gabriel a la Virgen María del misterio de la Encarnación, los personajes ataviados con la vestimenta del renacimiento se presentan en un primer plano en el que se distribuyen en los ángulos del cuadro. El Arcángel levita en el superior izquierdo, mientras la Virgen está en el inferior derecho, al igual que los personajes, los aspectos formales de la escena plagada de detalles logrados por un dibujo concreto y un tratamiento de luz diáfana, proporciona un ambiente iluminado creando atmósferas propias del lenguaje renacentista de formas cerradas y su habitual resolución metódica. Además, hay que agregar la función pedagógica de la imagen al destacar como parte de un complejo programa de “educación religiosa” que implica el aprovechamiento de la imagen (Burke, 2005).



Imagen 1. Tiziano Vecellio. Annunciazione, 1540 circa, (166 x 210 cm). Óleo sobre madera. Venezia, Scuola Grande di San Rocco.



En las obras de Richter *La Anunciación según Tiziano* (Imágenes b, c, d y e), encontramos el mismo esquema de distribución de elementos, pero en ellas, los contornos del dibujo se pierden por una mancha de color que se difunde tal cual un lente desenfocado, la visión nebulosa hace que la obra nos recuerde los artilugios lenticulares propios de la tecnología contemporánea.

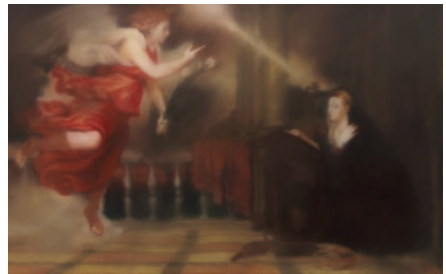
En las técnicas empleadas por este artista, destaca el uso de la fotografía como modelo para su trabajo pictórico. Aquí la solución no llevó a reproducir la obra como una copia, la impronta de su visión busca plasmar una nueva mirada sobre la obra de Tiziano. Richter busca hacer de los personajes y la escena figuras indefinidas, desaparecerlas, hacerlas irreconocibles al final. La perspectiva desaparece, la minuciosidad de los objetos se desvanece, todo va alcanzando una abstracción que borra la obra hasta que el color es un empaste poderoso y abarca la totalidad del lienzo de manera abrumadora.

Adicionalmente, podríamos sostener que Richter establece una tendencia hacia la objetivación de la realidad representada y la realidad empírica. En este caso, el tema de la anunciación sufre una doble refracción; por un lado, se presenta en su forma seudofotográfica y por el otro, alude a su forma pictórica. En este paso de un medio a otro es donde se produce la revelación de lo mecánico, y la intervención de lo manual en lo técnico, deviene en manifestación artística. Al final, Richter parece estar coqueteando con la clasificación de un discurso muy actual en lo que llaman arte posmoderno, Ribalta (citado por De Vicente, 1989) dice al respecto de las características que tiene el uso fotográfico en la pintura contemporánea que funciona como una: "...recuperación irónica de los modelos históricos [...] pérdida del subjetivismo a favor del contenido objetivo (bien mediante la reproducción de una realidad artificial construida para ser fotografiada); y ruptura de las fronteras entre arte y kitsch..." (pp. 54-55). Tales rasgos son propios de la fotografía como recurso, sin embargo, como medio en sí de expresión, se puede compartir la perspectiva de Lyotard (1998) en su posición:

También la fotografía entra en el campo abierto por las investigaciones infinitas. Su función inicial, heredada de la tarea de identificación asignada a la pintura por el Quattrocento, cae en desuso, como ocurre con la inquietud principal de la identificación de la comunidad por sí misma (p. 127).

La propuesta teórica de Benjamin (1982) ya citada, que pretende englobar la actualidad, ha encontrado seguidores que conciben la época de la reproducción técnica de la obra de arte como una forma atrofiada del aura, en la que destacan la atención a la fotografía y sus posibilidades miméticas frente a

a)



Gerhard Richter. Verkündigung nach Tizian, 1973, 125 x 200 cm. Óleo sobre tela.



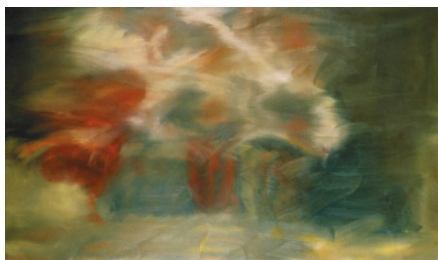
la pintura, en la que derivó en el arte por el arte, la plástica en sí o, como dirá el mismo Benjamin una teología del arte, es decir, la pureza del arte por encima de lo teleológico o su función social, incluso la distancia a la mimesis.

Dispositus

El texto mencionado de Benjamin, nos ha proporcionado hasta ahora la presencia de la discusión sobre el arte y la manera en que el aura que lo rodea logra instalarse en la sociedad con posibilidades de mayor o menor sacralidad. No obstante, la viabilidad de aceptar esa teoría puede que se quede corta, cuando comprendemos que las nuevas experiencias del arte, superan la reproductibilidad como constitución de la obra, para facilitar esta idea diremos que el objeto de arte puede entenderse como a) obra o como b) dispositivo.

En primer lugar, la Obra, que en tiempo y lugar alcanza la universalidad gracias a la vicariedad que el genio logra en ella, es decir, la capacidad de ser un hito dentro de la historia, la industria cultural y el relato especializado. Por consiguiente, la reverencia ante este objeto implica un modo distinto de trato, desde la visita al objeto en el museo que actúa como panteón de gracia y regocijo; la distinción de precio y valor en el mercado de las artes; además de la ascensión al discurso de los especialistas que logran validar su distribución y consumo cultural.

b)



Gerhard Richter. Verkündigung nach Tizian, 1973, 150 x 250 cm, Óleo sobre tela.

En segundo lugar, el Dispositivo, que, de manera similar al anterior, logra casi los mismos propósitos tanto por el autor, como por el público, con la diferencia que busca romper con la noción de arte con A mayúscula, ya que las experiencias estéticas o consumo de la cultura artística que busca, es la de la detonación del concepto mismo del arte, sus reglas, los espacios convencionales, su relación con el hombre e incluso a sí misma como obra excepcional o su aura. En resumen, es un dispositivo cultural que se instala en la cultura preponderante para redefinirla.

Sin embargo, como señalamos en cuanto a los propósitos del Dispositivo, nos encontramos con un ardid del mundo del arte en su mismo desarrollo, al respecto De Vicente señala "...cuarenta años es la prueba de la obsesión experimentalista del arte de la época –la ‘autoridad de lo nuevo’ con que Adorno definiera la estética moderna– que ha dado cabida en los artistas y en las obras más dispares" (1989, p. 22). Por ello, en la novedad y la urgencia de actualizar las miradas contemporáneas, el Dispositivo ha terminado atrapado en los



mismos espacios que la Obra estaba destinada. El fin parece ser el de auratizar a toda costa, aun cuando el propósito original no era ese y aquí nos distinguimos de la perspectiva de Benjamin que profetizaba una ruptura del aura.

La puesta en discusión sobre el original de la pintura, su revisión y creación en nuevos modos y la traducción a la sociedad que la enmarca, pone en debate muchas perspectivas que no solo se pueden abordar desde lo técnico. El acercamiento a Tiziano implica una manera de visibilizar lo espiritual que yacía en la pintura renacentista, lo espiritual del programa artístico, pero con la perspectiva que el tiempo difumina, tal como un lente desenfocado que nos obliga a preguntar qué aquello a la vista, es decir, que devuelve la pregunta por la esencia que tenía la obra del veneciano. A propósito, Honneth (1993) afirma:

El modelo fotográfico empleado por G. Richter para su Anunciación según Tiziano ha resultado ser una trampa fructífera. Como reproducción fotográfica es una parte integrante del conjunto de motivos que Richter conocía a través de su actividad artística. Como reproducción fotográfica de una pintura inabarcable con los instrumentos de entendimiento racional, que va más allá de la visión empírica del mundo llegando a la metafísica, oculta todavía restos de un elemento trascendente. (p. 74)

La obra en sí transmite las reflexiones de Gerhard Richter respecto a la historia de la pintura y la posibilidad de considerarse hito. Una circunstancia importante de destacar en Tiziano es que en su temática predominan los temas mitológicos clásicos, La Anunciación es parte en su producción amplia de temas, en las que las clasificaciones que se le atribuyen a esta obra es la preeminencia de lo sensorial y voluptuoso, los personajes son claramente jóvenes y el acercamiento bordea lo sensual para muchos historiadores (Checa, 1997; Wilde, 1988; González, 2006), es una exaltación a la belleza. La obra como encargo parece manejarse en un discurso muy claro, el atractivo de La Anunciación es propia de lo que Tiziano perseguía, elevar la forma hasta los confines de la estética ideal que el renacimiento reclamaba, todo propósito divino será perfecto y la belleza su canal.

La pintura moderna que vendría posteriormente tendría el territorio ganado al transitar su propio camino, lejos de la categoría de lo bello. La tecnología se instala como un camino paralelo por un tiempo entre ella y la fotografía, Lyotard (1998) lo describe así:

Los "pintores modernos" descubren que deben formar imágenes que la foto no puede presentar en razón de que esos mismos presupuestos interrogados y descubiertos por su investigación son los que rigen la fabricación de las máquinas fotográficas y, en la industria fotográfica, sirven para definir el resultado ideal, la "buena foto". Descubren que tienen que presentar que hay algo no presentable según la "construcción legítima". Se consagran a trastocar los presuntos "datos" visuales a fin de hacer visible el hecho de que el campo visual oculta y exige invisibilidades, que no sólo compete al ojo (del príncipe) sino al espíritu (vagabundo). (p. 128)

De este territorio, llegamos a lo contemporáneo como una vía más compleja de percibir lo fotográfico en la pintura y lo pictórico de la fotografía. En Richter, la posibilidad sería desdoblar lo técnico en función del contenido de Tiziano, para poner en relevancia lecturas más amplias, tal vez Virilio (2001), nos da un punto de partida provocador cuando sostiene que



después del arte sacro de las eras de la monarquía queda un arte profano contemporáneo propio de la era de democracia.

Crederere

Desde la Ilustración, la persecución al Dios judeocristiano ha sido filosófica e ideológica, la mayoría de los Enciclopedistas pasaron por distintas fases que implicaban deísmos, variantes cristianas y ateísmo explícito, llevando a niveles discursivos la disputa sobre la existencia o no de la divinidad. Esta discusión logró en el siglo XX mayor profundidad al calificarse como “desencantamiento” sobre el mundo de las creencias y del mundo en sí (Vattimo, 1990), y su consiguiente nihilismo como característica de lo contemporáneo. No obstante, es discutible al considerar la posibilidad que sea cercano a un politeísmo antes que ateísmo.

Las consideraciones que en la etapa contemporánea se le han adjudicado a la sociedad, han llegado a simplificar como consumo de masas, cuyas consecuencias implican el traslado del individualismo moderno al anonimato posmoderno, una valoración del conocimiento y la información como instrumento de poder, trasladando la ciencia como una de las metanarrativas más relevantes, el pragmatismo y la sobrevaloración de la producción ha superado al humanismo, lo utilitario en la escena cotidiana desplaza la preocupación teórica. Como consecuencia, uno de los aspectos de la vida que ha minado toda actividad es la tecnologización, elemento que tiene mucho en común con el paradigma moderno, el valor de la tecnología como expresión y canal de un mejor mundo (Foster, 1983).

A la par de estas características, el valor ético propone un giro, en palabras de Vattimo (2006) tendrá escenario en el reconocimiento de un pensamiento fuerte –la voz de autoridad y predominio de un control del mundo basado en la razón– y de un pensamiento débil –donde la evidencia tiene mayor peso y la manera en que se suspende la voz autoritaria a la vez que reclama la participación de todas las voces–, planteando un comportamiento tolerante y crítico sobre los principios morales y los prejuicios que hasta entonces no habían encontrado resistencia (Kung, 1989). Este enfoque ético de la sociedad proviene de un concepto moderno que invadió casi toda la actividad humana, desde lo científico, hasta lo doméstico, creando la sensación de movimiento y el establecimiento de un punto inicial despreciable –el atraso–, y uno deseado e ideal –el progreso–, implantando una dicotomía propia de los maniqueísmos. Kung afirma: “El gran Dios de la modernidad, llamado ‘Progreso’, ya ha sido desenmascarado por muchos, y se deja sentir de nuevo la invocación del Dios verdadero, no solo en el cristianismo...” (1989, p. 161).

En consecuencia, es fácil reconocer que la religión judeocristiana, tanto como otras, ha resistido a estos embates de la razón, desde la Ilustración, la fe se ha instalado más allá de toda lógica, tal como el apologista cristiano Tertuliano, en la temprana Edad Media, defendía su fe por el camino de lo absurdo (Jolivet, 1974). Valdría preguntar si esa actitud es la misma



razón contemporánea de la permanencia de la religión o si se basa en la solidez de la iglesia, la tradición heredada o en la confianza en el relato bíblico, según Kung, en ninguna de las anteriores, al respecto dice:

- El cristiano protestante no cree en la Biblia, sino en aquel de quien ella da testimonio.

- El cristiano ortodoxo no cree en la Tradición, sino en aquel que ella trasmite.

- El cristiano católico no cree en la Iglesia, sino en aquel que ella anuncia. Lo que incondicionalmente es fiable, en lo que el hombre pueda apoyarse, en el tiempo y la eternidad, no son los textos bíblicos ni los Padres de la Iglesia ni el magisterio eclesiástico, sino Dios como tal como él se ha manifestado [...] Los textos bíblicos y las afirmaciones de los Padres y de la autoridad eclesiástica –cada uno de su grado– solo tienen la finalidad de ser expresión de esta fe (1989, p. 61).

Esta relación optimista de la posibilidad de despojar de las estructuras de la religiosidad para llegar a la creencia en sí, también está en Heidegger (2010) cuando decía de su tiempo que los dioses han huido y Dios se acerca. Sin embargo, en esa declaración existe una condición de ausencia tanto de los que han partido como de aquel que no llega. Con ello, Buber (1970) categoriza lo contemporáneo como la edad de la ausencia de Dios. En síntesis, podríamos afirmar que encuentra que la entelequia de Dios es una proyección retirada del exterior del hombre, sin que el hombre quiera sustituir su puesto consigo mismo, sino que elimina la idea de un Dios trascendente y simplemente vive sin él.

Además de este autor, Vattimo (1990) ahonda en los pormenores de esta conclusión, al arrojar la idea de un hombre que vive sin lo sagrado, tanto por la ciencia como por la tecnología, las que satisfacen aparentemente las interrogantes de la existencia, como resultado la humanidad estaría en un escenario post-religioso, carente de la experiencia de lo sagrado y desconociendo la voz de autoridad que ella posee, dejando los símbolos que antes se manifestaban en el arte como vehículos de la religión, vacíos de su origen y despojados de la articulación cultural que tenían en su meta.

Podríamos llegar a una primera conclusión al respecto, ante este contexto epistemológico de la contemporaneidad y la posibilidad de un imaginario religioso histórico de las artes desconectado de su propósito: la religiosidad encuentra cabida como un asunto privado, la fe ante la exigencia de evidencia y el consenso que pide la sociedad contemporánea se convierte en un reducto individual en principio, que logra a partir de la identificación con otros individuos que comparten en el mismo estado, sus ideas, creencias y necesidad, pertenecer a un subsistema cultural, al que puede llamarse religión.

Al poseer esta condición de afiliación entre pares, pero destacando la decisión de creer en lo sagrado, lo divino y la religiosidad como un asunto personal, ha aparecido una amalgama de creencias, es decir, la ruptura de la voz de autoridad, la lectura parcial de los textos fundacionales y rectores del modo religioso, además de la permisividad de un pensamiento plural, el resultado es un mestizaje de creencias o como lo dice Vattimo (1990), una “religión a la carta”, al respecto sostiene:



...se es creyente, pero a la carta, se mantiene tal dogma, se elimina tal otro, se mezclan los Evangelios con el Corán, el zen o el budismo, la espiritualidad se ha situado en la edad caleidoscópica del supermercado y del auto-servicio... (p. 86)

Esto puede ser claro para entender, como independientemente de la norma que niega el politeísmo en la religión judeocristiana, se logran colar las preferencias por la astrología, métodos adivinatorios y la ampliación del panteón de devociones con muertos heroicos, figuras a las que se les atribuyen superpoderes y otros objetos como talismanes y actividades que van en contra de los preceptos que solo indican una manifestación de lo divino en el monoteísmo.

Vattimo, sugiere que lo anterior tiene como factor de atención el hecho de un nihilismo que impregna la sociedad contemporánea. Por consiguiente, la necesidad de llenar esa “nada” de la existencia, implica apostar por un conjunto de creencias que conlleva, tal como el hedonismo y el capitalismo, a acumularlas para una posible compensación ante la duda de la presencia de lo divino y lo sagrado en el hombre.

Sperantia

Ante la posibilidad de reconocer la posmodernidad como un discurso aún válido para definirlo contemporáneo, podríamos adjudicarle todas las características descritas anteriormente, llegando a compendiar en estos términos causales lo siguiente: la posmodernidad es una reducción instrumental de la razón, disolución de los símbolos heredados, cultivo de un neomisticismo y hallazgos de creencias nuevas. El desencantamiento que ya habíamos mencionado se va alimentando de la trivialización de lo religioso con la finalidad de dar sentido a la experiencia del escepticismo, antes que del nihilismo.

Si aceptamos que la dimensión de lo religioso occidental actual posee la pluralidad de lo divino y el quiebre de los convencionalismos dogmáticos, a partir de una manifestación de historias más personales (microrrelatos) y que se engloban en un caleidoscopio de convicciones provisionales y menos homogéneas de lo que se exige, por ejemplo, otras culturas más afianzadas en lo religioso como el islam, entonces podemos presuponer que el arte al mirar a la religión tendrá una perspectiva controversial en sus posibilidades. ¿Será esa la mirada de Richter al contemplar una obra renacentista cuya vigencia, más allá de lo artístico, está distanciada en tiempo y convicción? ¿Ve Richter, además de lo etéreo de Tiziano, una época remota casi inconexa con lo contemporáneo?

Antes de brindar una posible respuesta, debemos reconocer que no se trata de una representación explícita de aquello que se considera zeitgeist de los artistas, es decir, Richter como expresión básica de lo contemporáneo. No hay lector (lo que hasta hace años llamábamos espectador) ideal, quien lee la poética del artista o el mundo, se encuentra en el llano de la polisemia, en la imposibilidad de fijar lo representable, en la mutabilidad de lo irrepresentable



c)



Gerhard Richter. Verkündigung nach Tizian, 1973, 150 x 250 cm. Óleo sobre tela.

y, finalmente, en una renovación del mundo como convencionalmente es visto.

Richter deja filtrar un misticismo en su obra que radica en lo sobrenatural antes que la doctrina misma. Entonces, podemos suponer que la obra es “aurática” por ser parte del arte reverenciado como obra de arte, no por manifestación de lo religioso, pero deja de ser “aurática” si se pretende enlazar a procesos devocionales, su difuminado, su camino a la abstracción logra la profanación, lo divino se diluye en la obra

del hombre, la pintura es un Dispositivo que detona el tema para que en su desmantelación, quede el hombre como sujeto que rompe con lo sagrado en el objeto, pero en su acto deja la representación y hace la presentación de la anunciación, pone en juicio su esencia, aunque sean seres no definidos, son reconocibles y allí se presenta lo sustancial de la Anunciación.

Al final, Richter nos muestra algo impensado: el misterio de la Encarnación en un cuerpo que no puede ser visto ¿Dónde habitará el cuerpo si la visibilidad del vientre a recibirlo no está? La escena parece ser el anuncio de un ser etéreo a otro etéreo, no es cosa de la humanidad recibir lo divino, no hay cuerpo que lo reciba, parece ser la sospecha que vemos en principio en esta obra. Sin embargo, en otra dirección, y casi en oposición, sencillamente tenemos la imposibilidad de ver lo misterioso, ocurre en la borrosidad de los sentidos, no hay racionalidad que pueda encontrar lo que subyace en la idea. Al final, la Encarnación tiene un propósito, es la de humanizar lo divino para salvar a la humanidad del pecado. Richter borra la humanidad como definición, lo que ocurre está velado como una ensoñación, la naturaleza de lo divino y la naturaleza de lo humano no es representable en Richter, queda la presentación de lo abstracto, si el hijo de Dios se hizo hombre, el instante en el que ocurre la anunciación será para Richter el instante que no se asemeja al hombre ni puede ser presenciado en toda su claridad.

Si esta es la posibilidad de la obra de Richter ¿Hasta qué punto logramos sostener que esta presenta al mismo tiempo atisbos de una era de la postreligiosidad? Podríamos encontrar en las palabras de Richter la evidencia necesaria. En 2011, el director del Tate Modern, Nicholas Serota (NS), hace una entrevista a Gerhard Richter (GR), en la que destacan las ideas del artista en relación a la religión, la creencia y su posición. En ella se recogen las siguientes declaraciones:

NS: So, if you are sceptical about ideology, where do you and your faith? Not in the Church.

GR: Not in the Church, not literally, but in other ways, yes, also in Church. It's an old tradition and we can't exist without some form of belief in things. We need it.

NS: Has your belief developed as you have grown older?



GR: No, I've always believed.

NS: It's how you construct your world?

GR: It's our culture, Christian history, that's what formed me. Even as an atheist, I believe. We're just built that way.

NS: Yes, everyone has to develop their own value system, but for a painter, sometimes, this value system is also expressed in work, so for Rothko there might be an expression in the paintings of a belief in a transcendent world.

GR: I can relate to that. And art is the ideal medium for making contact with the transcendental, or at least for getting close to it

NS: So how would you describe yourself? I don't mean in political terms, I mean ... I think you said that you don't believe in religion.

GR: I don't believe in God.

NS: If you don't believe in God, what do you believe in?

GR: Well, in the first place, I believe that you always have to believe. It's the only way; after all we both believe that we will do this exhibition. But I can't believe in God, as such, he's either too big or too small for me, and always incomprehensible, unbelievable. (Godfrey y Serota, 2011 [En línea])⁶

El reconocimiento de un ateísmo creyente en Richter es todo un ejercicio por antonomasia de la posmodernidad, creer sin Dios, creer sin iglesia, creer en aquello que puede acercarse a la verdad, "Art plays a formative part in this manufacture of truth."⁷ (Richter, 2009, p. 15). Para el artista alemán el arte es la manera en que se manifiesta su creencia, su religiosidad, de la misma forma en que la religión proporciona esperanza, el arte en él posee la misma oportunidad, la que brinda como fabricación de la verdad. Una vez más sus propias palabras son la evidencia (Richter, 2009):

Art is not a substitute religion: it is a religion (in the true sense of the word: 'binding back,' 'binding' to the unknowable, transcending reason, transcendent being). But the church is no longer adequate as a means of affording experience of the transcendental, and of making religion real—and so art has been transformed from a means into the sole provider of religion: which means religion itself. (p. 34)⁸

⁶ "NS: Entonces, si eres escéptico acerca de la ideología, ¿Dónde encuentras tu fe? No en la Iglesia.

GR: No en la Iglesia, no literalmente, pero sí de otras maneras, también en la Iglesia. Es una vieja tradición y no podemos existir sin algún tipo de creencia en las cosas. Lo necesitamos.

NS: ¿Se ha desarrollado tu creencia a medida que te haces mayor?

GR: No, siempre he creído.

NS: ¿Así es como construyes tu mundo?

GR: Es nuestra cultura, la historia cristiana, eso es lo que me formó. Incluso como ateo, creo. Simplemente estamos contruidos de esa forma.

NS: Sí, cada quien tiene que desarrollar su propio sistema de valores, pero para un pintor, a veces, este sistema de valores también se expresa en el trabajo, al igual que para Rothko podría haber una expresión en las pinturas de una creencia en un mundo trascendente.

GR: Puedo relacionarme con eso. Y el arte es el medio ideal para hacer contacto con lo trascendental, o al menos para acercarse a ello.

NS: Entonces, ¿cómo te describirías? No me refiero en términos políticos, me refiero... Creo que dijiste que no crees en la religión.

GR: No creo en Dios.

NS: Si no crees en Dios, ¿en qué crees?

GR: Bueno, en primer lugar, creo que siempre hay que creer. Es la única manera; después de todo, ambos creemos que haremos esta exposición. Pero no puedo creer en Dios, como tal, es demasiado grande o demasiado pequeño para mí, y siempre es incomprendible, increíble". (Traducción del autor)

⁷ "El arte juega un papel formativo en esta fabricación de la verdad" (Traducción del autor).

⁸ "El arte no es una religión sustituta: es una religión (en el verdadero sentido de la palabra: "atar de nuevo", "atar" a lo incognoscible, a la razón trascendente, al ser trascendente). Pero la iglesia ya no es adecuada como medio para proporcionar la experiencia de lo trascendental y para hacer que la religión sea real, y así el arte se ha transformado de un medio en el único proveedor de la religión: lo que significa la religión misma" (Traducción del autor).



A partir de estas afirmaciones, el arte es visto como una religión en la actualidad, en los aparatajes de su mundo proporciona de aura, reverencia y rituales de acercamiento. Pero, más allá de esta, Richter ve en ella la posibilidad del conocimiento de lo trascendente, al menos como acceso a lo que subyace en la percepción de lo externo al hombre y que repercute en la insondable espiritualidad que urge en la civilización. "Art is the highest form of hope."⁹ (Richter, 2009, p. 121). La iglesia la considera como el vehículo menos plausible de esta posibilidad, encuentra en el arte, la esperanza y el medio, pues la experiencia del arte consiste en la manera de atar la razón al ser del mundo.

d)



Gerhard Richter. Verkündigung nach Tizian, 1973, 150 x 250 cm. Óleo sobre tela.

Verkündigung

La Anunciación según Tiziano de Richter, es finalmente un camino expuesto de la disolución de un tema, la reafirmación de la temporalidad, una mirada que se debilita en el tiempo, la forma desleída que despoja de cuerpo las preocupaciones renacentistas modernas, para alcanzar la urgencia contemporánea de encontrar sentido a lo que la luminosidad se niega a revelar. Del racionalismo que se abrirá en el renacimiento hasta el irracionalismo como vehículo en el siglo XX, la obra de Richter es la distancia consciente y examinada.

La pintura, percibida como umbral, es más que el ejercicio de poner pigmentos en una superficie, tal como celebra cierta crítica, el reconocimiento de la conciencia de que eso es lo que ocurre, no se trata del arte por el arte. Es probable que Richter nos recuerde que no es la capacidad técnica, ni la maravilla de la materia sobre la materia. Es decir que no debe pensarse que el hiperrealismo es el camino técnico deformado, ni la hiperabstracción el proceso visto en las cinco obras del alemán. Contrariamente, este umbral, es la conciencia de hacer impresentable la mímesis, y quedarse con el anuncio del arte que se revela ante sí mismo, como el propósito de mirar dos veces cualquier porción de verdad develada por el hombre.

En Richter la iluminación no está en la obra, sino en la manera en que la obra logra dibujar la humanidad a través de lo suprahumano, no es solo un efecto lenticular que lleva a

⁹ "El arte es la más elevada forma de esperanza" (Traducción del autor).



la abstracción, es un efecto de imagen especular que lleva a preguntarse por la trascendencia aprehendida y escurridiza. Es el umbral que muestra la intimidad del ser como pensamiento y su abismo.

Consecuentemente se deriva que, las cinco obras de La Anunciación según Tiziano, son un juego de acercamiento y lejanía, lo que hasta ahora hemos descrito parece ser parte del efecto de la obra, entre mayor cercanía discursiva tenemos para interpretar la obra, reconocemos su distancia, ya no temporal, sino su significado, su abstracción va en sentido contrario a la obra de Tiziano, lo indeterminado es la búsqueda y hallarlo es el cometido de todo artista, el camino ideal es reconocerlo, no la meta, ya que el arte en la contemporaneidad no persigue el objeto como final, sino la idea que enmarca la búsqueda, es la expectativa, el anhelo, la esperanza de acortar la distancia entre lo que el hombre entiende como espiritual y terrenal, lo que no genera sosiego por entendimiento racional, sino estético.

e)



Gerhard Richter. Verkündigung nach Tizian, 1973, 125 x 200 cm. Óleo sobre tela.



Universidad de los Andes
Facultad de Arte
Escuela de Música
Departamento de Teoría

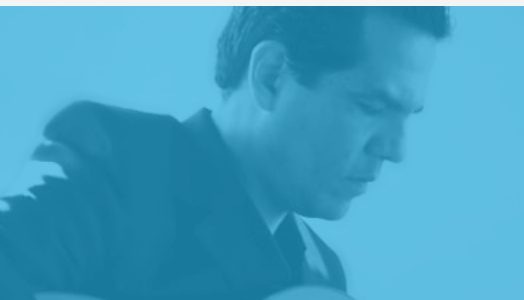
torresrangeljorgea@gmail.com

Contextualización de la obra
Jardín Sonoro de Nascuy Linares,
Música Concreta en los Andes venezolanos.

Jorge A. Torres R.



Licenciado en Música Mención Dirección Coral. Magister y Doctor en Filosofía. | Líneas de investigación: Estética, Filosofía de la música, el pensamiento filosófico de Nietzsche, Historia de la música venezolana siglos XVIII y XIX, la interpretación musical históricamente informada, la metodología de la enseñanza del jazz. Director de coros y orquestas, guitarrista de jazz y pianista. Docente en las cátedras de Metodología, Piano, Estética e Historia de la Música. Actual Decano de la Facultad de Arte.





Introducción

Con el siguiente texto nos proponemos dar un marco de referencia para comprender mejor la pieza Jardín Sonoro del compositor merideño Nascuy Linares¹⁰, esta obra acompañó la exposición Jardín Paisaje de la artista Ebelice Toro¹¹, quien expuso 18 obras de mediano y gran formato en julio del año 2016, en la galería la Otra Banda de la Universidad de Los Andes (Vivas, 2016, s/p). La propuesta musical hecha por Linares se enmarca en lo que se conoce como Música Concreta, aquí el compositor recurre a la expresividad autónoma de sonidos cotidianos, a través del empleo de la tecnología procesa diversos sonidos grabados de grillos, agua, brisa etc., y los incorpora a las sonoridades de instrumentos de altura determinadas como la marimba, de esta interesante orquestación surge un paisaje sonoro que dialoga con las obras de la maestra Ebelice Toro. Pensamos que señalar los antecedentes históricos, técnicos y filosóficos de la Música Concreta, así como las preocupaciones que originaron este estilo musical a comienzos del siglo XX, contribuirá de manera importante a una mejor comprensión del diálogo artístico establecido por ambos artistas.

Música Concreta

La llamada música contemporánea, la música de vanguardia, entre ellas la música concreta, surge de un largo (muy, muy largo) y gradual proceso de desnarrativización, en nuestra opinión, esto solo lo ha podido hacer la música luego de independizarse de la subordinación a la palabra, proceso que experimentó la música a partir del desarrollo de la música instrumental a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, creemos que para poder comprender plenamente estos y otros aspectos relacionados al trabajo que nos ocupa, son muy importantes los aportes, en relación a la música, de filósofos como Kant, Schopenhauer y más recientemente Gadamer, por ello haremos a lo largo del texto unos breves comentarios al respecto.

Rafael Argullol en la introducción al texto de Gadamer (1991) La actualidad de lo bello señala que:

Con armas filosóficas, Gadamer quiere demostrar que también el arte es conocimiento y que, pese a los prejuicios acumulados por los filósofos, esta capacidad cognoscitiva es tanto más evidente en un arte no referencial (o sólo referido a sí mismo) como el arte moderno (p. 6).

Creo que todos estaremos de acuerdo en el hecho que la música es un arte no referencial, y a pesar de lo dicho por Argullol en relación a los prejuicios de los filósofos, existe una

¹⁰ Nascuy Linares músico merideño con una destacada trayectoria como compositor de música para cine, ha sido premiado en varias ocasiones por festivales tan importantes como el de la Havana Films Festival y The platino awards for iberoamerican cinema entre muchos otros. Entre sus trabajos se encuentran Un Vida y dos mandados, Cirano Fernández, 11 El abrazo de la Serpiente, entre otros.

¹¹ Profesora de la Facultad de Arte de la Universidad de los Andes, artista con amplia trayectoria con exposiciones dentro y fuera de nuestras fronteras.



larga tradición de especulación filosófica alrededor de ella en donde se le reconoce su valor cognoscitivo, en éste sentido podemos afirmar que la música, parafraseando lo dicho por Argullol, es conocimiento, como ya se ha dicho bastante en otros trabajos, pensadores de la talla de Schopenhauer y Nietzsche le otorgarán a la música un lugar relevante en relación al resto de las bellas artes y estas consideraciones especiales serán fundamentales para comprender las propuestas musicales de los compositores más relevantes de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, en particular la corriente conocida como Música Concreta. Es posible que ya a esta altura el lector se estará preguntando, ¿qué se entiende por música concreta?, simplificando un poco podemos decir, que es aquella música que emplea como recurso cualquier sonido grabado proveniente de objetos cotidianos y que no pertenecen a un instrumento musical.

Aun cuando el término fue acuñado por el compositor francés Pierre Schaeffer (1910-1995) en 1948, su vigencia y relevancia se mantiene hasta el día de hoy (como es evidente en el caso de la obra de Linares), las enormes posibilidades que abre éste tipo de composición de interactuar con otras formas artísticas lo ha hecho muy atractivo para establecer diálogos entre música y artes plásticas, música y artes escénicas, música y literatura y ha expandido los horizontes musicales al punto que algunos se han cuestionado si se trata realmente de música o si, en éstos casos, no es mejor hablar de arte sonoro o instalación sonora, incluso hay representantes que rehúsan verse así mismo como compositores y prefieren el título alternativo y más amplio de artistas sonoros, al menos así es expuesto por el teórico español Alberto Bernal (2016) en su artículo Crónica de un intento de diferenciación entre música y arte sonoro:

Una de las diferenciaciones más empleadas por artistas sonoros para no definirse como músicos o compositores suele venir marcada por un manifiesto deseo de desligarse de la institución Conservatorio. El conservatorio, como su propio nombre indica, es conservador por naturaleza (s/p).

Como podemos inferir de la cita, parte de la autodeterminación como artistas sonoros, proviene del rechazo a la autoridad de la institucionalidad establecida, en este caso por el Conservatorio, seguramente podemos extender este cuestionamiento a las escuelas de música en general y más reciente a los estudios de carácter universitario. Por otro lado, es oportuno destacar que John Cage en su manifiesto de 1937, “El Futuro de la Música: Credo”, hiciera una breve referencia a esta necesidad de precisión semántica que aún hoy no ha sido totalmente resuelta:

Para hacer música. Si esta palabra, música, es sacralizada y reservada para los instrumentos de los siglos XVIII y XIX, podemos sustituirla por un término más significativo: Organización de Sonido (García 2005, p. 300).

En el contexto en el que estamos hablando, para Cage, la palabra música no es suficientemente significativa (Schopenhauer, Nietzsche y Wagner estarían escandalizados), por ello propone



sustituirla por la categoría, en su opinión más precisa, organización de sonido, que, por cierto, el compositor asocia a la habilidad del hombre para pensar, así se desprende de la lectura del mencionado manifiesto. Siendo coherente con su idea, Cage propone el término Organizador de sonido para referirse al papel desempeñado por el compositor. De acuerdo a Bernal (2016), la necesidad que tienen algunos artistas sonoros de distinguirse de las categorías más comunes y usuales como las de compositor, músico o intérprete, se deben a la percepción de rechazo que sienten los nuevos músicos por parte de las instituciones musicales más conservadoras:

...me atrevería a decir que el número de autodenominados artistas sonoros en un entorno dado es directamente proporcional a la hostilidad con los nuevos lenguajes musicales de las instituciones educativas presentes en ese entorno. Frente a la carga histórico-ideológica que, por lo expuesto, supone la música, la denominación de "arte sonoro" es, por contra, mucho más ligera y libre de preconcepciones estilísticas o prejuicios estéticos (s/p).

Es cierto que algunas instituciones educativas muestran cierta resistencia a las propuestas musicales más novedosas, esto se debe entre otras razones, a la falta de información acerca de los nuevos lenguajes musicales, el desconocimiento provoca incomprendiones, por ello es entendible la necesidad de los artistas sonoros de distinguirse de las viejas categorías y denominaciones. En cierta forma nuestro país es un caso curioso pues, aunque se dan ejemplos de incomprendiones como las señaladas arriba, estas no son frecuentes pues la mayor parte de nuestros músicos y compositores navegan con naturalidad entre corrientes muy diversas, por supuesto, siempre cabe la posibilidad de que otros tengan una opinión muy distinta.

La Música Concreta está estrechamente relacionada al surgimiento de las nuevas posibilidades de manipulación del sonido que nacieron con el desarrollo y creación de los dispositivos de grabación. El grabar un sonido cualquiera, el de un carro, un tren, una fábrica, de la naturaleza; produjo un entusiasmo importante en algunos compositores que vieron en ello la posibilidad de incorporar en sus obras nuevas sonoridades que no pueden ser reproducidas por medios convencionales, esto trajo a su vez la inquietud por poder manipular estos sonidos de distintas formas, alargándolos, acortándolos, cambiando su altura, modificando su timbre, en fin se abrió todo un mundo nuevo de acceso a sonoridades increíbles.

Este entusiasmo se hace evidente en el manifiesto del compositor italiano Luigi Russolo (1885-1947), "El arte de los ruidos" (1913), en las conclusiones del manifiesto podemos encontrar afirmaciones como las siguientes:

Los músicos futuristas deben sustituir la limitada variedad de los timbres de los instrumentos que hoy posee la orquesta por la infinita variedad de los timbres de los ruidos, reproducidos con apropiados mecanismos.

...Una vez hallado el principio mecánico que produce un ruido, se podrá modificar su tono partiendo de las propias leyes generales de la acústica. Se procederá, por ejemplo, con una disminución a un aumento de la velocidad si el instrumento tiene movimiento rotatorio, con una variedad de tamaño o tensión de las partes sonoras si el instrumento no tiene



movimiento rotatorio.

... Invitamos por tanto a los jóvenes músicos geniales y audaces a observar con atención todos los ruidos, para comprender los múltiples ritmos que los componen, su tono principal y los tonos secundarios (García, 2005, p. 33).

Es oportuno destacar aquí que ya desde el siglo XIX, muchos compositores realizaron enormes esfuerzos por expandir las posibilidades tímbricas de los instrumentos tradicionales asociados con la orquesta sinfónica. Héctor Berlioz, lo hizo a través del empleo de una orquesta sinfónica de dimensiones gigantescas, más que inusuales para el momento, cuya característica más resaltante fue el empleo novedoso del “color” logrado por medio de la orquestación. Wagner impulsó la creación de nuevos instrumentos como la tuba wagneriana, que permitiera producir sonidos que no era posible conseguir, hasta el momento, con los instrumentos que se disponían. Como es bien sabido, algunas composiciones de mediados y finales del siglo XIX requieren integrar a la orquesta sinfónica cañones de salva, campanas y otros objetos para satisfacer las necesidades expresivas de compositor y público. Teniendo en cuenta estos antecedentes podemos comprender perfectamente el entusiasmo que las nuevas tecnologías surgidas en el siglo XX, como la invención del fonógrafo, produjeron en los compositores que buscaban acceder a una nueva paleta de sonoridades que permitieran expresar mejor los ideales de un nuevo siglo. En este sentido García (2005) afirma:

La posición futurista más avanzada correspondió al pintor y compositor Luigi Russolo que escribió su propio manifiesto titulado L'Arte dei rumori (11 de marzo de 1913), desarrollado en un libro más amplio en 1916. En este escrito rechaza los instrumentos tradicionales en favor de la búsqueda de nuevas fuentes sonoras que hacen predecir la música concreta posterior: los ruidos de la técnica, el estruendo de la gran ciudad y de las guerras modernas son elevados a categorías estéticas y convertidos en fundamento de una nueva música (p. 31).

El futurismo constituye un antecedente muy importante de la Música Concreta que, en nuestra opinión, no pudo ver satisfechas sus expectativas debido a que la tecnología no había alcanzado la madurez necesaria para cumplir con las posibilidades surgidas de la imaginación de artistas como Russolo, Cage, Schaeffer, Stockhausen entre otros.

Como ya lo anunciamos antes, creemos que la música concreta, y todos los derivados que surgieron más adelante de ella, pueden ser vistos como resultado del importante proceso de desnarrativización que experimentó la música desde mediados del siglo XVIII, fundamentalmente aquello que tuvo que ver con la nueva posición jerárquica de la música frente al lenguaje o lo que Neubauer (1992) llama La emancipación de la música (el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII):

Aunque las piezas instrumentales continuaron interpretándose como representaciones (de la luz de la luna o de una escena pastoral, por ejemplo), surgió una nueva manera de entender las artes y la lucha para legitimar la música instrumental fue la primera y decisiva batalla del arte no representativo (p. 16).

En el plano filosófico, Gadamer (1991) señala que Kant preparó teóricamente el terreno pues desde que el arte no quiso ser ya nada más que arte comenzó la gran revolución artística moderna (p.10). Esto es así porque el arte moderno y contemporáneo (así como podemos



decir que también el romántico), son autoconscientes de lo que representan y significan en sí mismo, en el caso de la música esto se hizo evidente desde el momento en que ésta comenzó a perder su funcionalidad, es decir, desde el momento en que los compositores escriben obras que no están dirigidas a cumplir una función religiosa, administrativa o de entretenimiento.

Podemos afirmar que la música sufrió un importante proceso de transformación cuando el compositor comenzó a escribir buscando expresarse de forma autónoma e independiente de la institucionalidad tradicional como la corte o la iglesia, esta importante transformación es vista primero por Schopenhauer y luego por Nietzsche y es destacada filosóficamente por ambos en algunos de sus más notorios trabajos.

En este sentido podemos señalar que, por ejemplo, las obras de Wagner no habrían sido posible en un contexto en donde la música tuviese que cumplir una funcionalidad, (serían absolutamente inviables por sus dimensiones, la logística necesaria, lo específico de los recursos involucrados etc.) incluso ya antes, obras como la Missa Solemnis de Beethoven superan significativamente el estrecho límite impuesto por la liturgia (las dimensiones de la obra impidieron que cumpliera su finalidad original y ha quedado como una gran obra sinfónica independiente en sí misma).

Todos estos aspectos abrieron un nuevo camino a los compositores del siglo XX quienes, al hacerse independientes de la funcionalidad y lograr plena autonomía frente a la palabra, gradualmente comenzaron también a emanciparse de las formas musicales tradicionales, de las reglas de la armonía, del contrapunto, exploraron nuevas sonoridades en el campo de la orquestación y del timbre, las jerarquías tradicionales gradualmente fueron desplazadas, esto es especialmente obvio en el caso de la tonalidad que a comienzos del siglo XX es sustituida por nuevas reglas de composición, hasta éste momento la tonalidad había sufrido importantes cambios, se añadieron cromatismos y tensiones cada vez más lejanas como en el caso de la música de Mahler (un ejemplo emblemático lo constituye su décima Sinfonía) pero aún en los experimentos más osados se mantenía la referencia a un centro tonal.¹²

Producto de la eliminación de las jerarquías de principios del siglo XX, esta fuerza gravitacional será sustituida por nuevas leyes que contemplan la independencia, casi absoluta, de cada una de las 12 notas de la escala cromática. En este sentido puede ser elocuente una carta de Nietzsche dirigida a Wagner citada por Volpi (2007) en donde se lee:

La fórmula wagneriana "melodía infinita" expresa del modo más amable el peligro, la corrupción del instinto, y también

¹² Recordemos que la tonalidad funciona como una especie de sistema solar en dónde los distintos acordes gravitan (como lo hacen los planetas) alrededor de un centro tonal o tónica (una especie de Sol referencial) que, literalmente, le da sentido y razón de ser a cualquier sonido, pues estos existen y son solo en función de su relación a la tónica. En otras palabras, un acorde cualquiera cumple una función determinada solo en relación al centro tonal al que hace referencia.



la buena fe, la tranquilidad de la conciencia en medio de la corrupción. La ambigüedad rítmica, por la cual no se sabe más si se debe saber más si algo es capo o coda, es, sin duda, un recurso artístico mediante el cual se pueden obtener efectos maravillosos: el Tristán es rico en esto; pero como síntoma de un arte es y sigue siendo el signo de la desilusión. La parte impera sobre el todo, la frase sobre la melodía, el instante sobre el tiempo (también sobre el tiempo musical), el pathos sobre el ethos (carácter o estilo o como se lo quiera llamar), y, finalmente, el espíritu sobre el “sentido” (p. 57).

En este texto citado por Volpi, el filósofo alemán intuye la eliminación del sistema tonal y su independencia del semitono, en donde la parte más mínima impera sobre el todo, la frase sobre la melodía, el instante sobre el tiempo... el espíritu sobre el “sentido”. De igual forma parece significativo que se exprese así precisamente de Tristán e Isolda, ya que es a ella a quien se le atribuye una importante influencia en la superación de la tonalidad y es la fuente de donde bebieron los principales compositores de vanguardia que inauguraron el siglo XX. Nietzsche (2007) expresa estas ideas claramente al afirmar que:

Este fenómeno primordial del arte dionisiaco, difícil de aprender, no se vuelve comprensible más que por un camino directo, y es aprehendido inmediatamente en el significado milagroso de la disonancia musical: de igual modo que en general es sólo la música, adosada al mundo, la que puede dar un concepto de qué es lo que se ha de entender por justificación del mundo como fenómeno estético (p. 198).

Como se puede observar en esta cita, Nietzsche (2007) establece una fuerte correspondencia entre el arte dionisiaco y la disonancia musical, esta relación es reafirmada cuando señala que:

El placer que el mito trágico produce, tiene idéntica patria que la sensación placentera de la disonancia en la música. Lo dionisiaco, con su placer primordial percibido incluso en el dolor, es la matriz común de la música y del mito trágico (p. 198).

Producto del proceso de emancipación señalado antes, la disonancia musical irá adquiriendo mayor importancia en los compositores de comienzos del siglo XX, hasta romper definitivamente con el concepto de tonalidad, esto traerá como consecuencia el surgimiento de una música en búsqueda de una estética más amplia, en donde el sonido considerado tradicionalmente como duro o incluso feo, adquirirá un nuevo protagonismo, debemos considerar las palabras de Nietzsche, citadas arriba, estrictamente en este sentido.

Es nuestra opinión, Nietzsche fue la conciencia que más lúcida y críticamente, captó todas las fracturas internas que se originaron dentro del mundo romántico y que coadyuvaron a que éste entrara en crisis, tanto en el plano conceptual como en el artístico, esto tuvo un impacto muy fuerte en los compositores de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX y por lo tanto influyeron en los supuestos teóricos que llevaron al desarrollo de la Música Concreta. Es importante recordar que compositores emblemáticos como Mahler y Strauss realizaron explícitos homenajes al filósofo alemán, ejemplo de ello lo constituyen la cuarta sinfonía del primero y el poema sinfónico “Así habló Zaratustra” del segundo. Es posible que algunos de los aportes musicales que tradicionalmente se le atribuyen a Wagner, y todo lo que eso implicó para la música contemporánea, se deban, en sus estructuras más profundas; es decir, en el plano filosófico, al pensamiento de Nietzsche.



¿Música? ¿Y eso qué es?

Una vez dicho todo esto, el lector puede hacerse la misma pregunta que el compositor francés Pierre Boulez (1925-2016) se hiciera en 1961:

¿Qué es entonces la música? A la vez un arte (medio de expresión) una ciencia y un artesanado... y el músico es a la vez un intelectual y un artesano. Sólo esta doble actitud le permite ser coherente respecto a lo que desea expresar... Nunca he comprendido por qué el músico, en particular el compositor, debería relegar su inteligencia al desván de los accesorios peligrosos e incluso dañinos... (García, 2005, p. 178).

Como podemos ver, para Boulez la música es un arte, una ciencia y un artesanado, en esto coincidirá con muchas otras opiniones sobre la música a lo largo de la historia, es oportuno tener esto en mente cuando hablemos de Música Concreta y sus creadores, pues estos son artistas que hacen uso de un medio de expresión, la música, pero requieren para ello de una episteme, una ciencia, tratada a través de un entrenamiento adecuado. En este sentido podemos afirmar que en Nascuy Linares encontramos la correspondencia entre músico-intelectual y músico-artesano hecha por Boulez.

El músico intelectual reflexiona conscientemente sobre el sustento teórico y los antecedentes que guían su obra, mientras el músico artesano debe poseer las habilidades correspondientes para poner en acto la obra compuesta, en éste caso se trata del manejo adecuado de la tecnología propia del oficio del compositor del siglo XXI, esto por un lado, por el otro, intenta expresar nuevos significados, extendiendo el concepto de música a nuevas sonoridades que superen las posibilidades técnicas ofrecidas por los instrumentos acústicos convencionales, en este orden de ideas García (2005) afirma que:

...las posibilidades técnicas para conseguir manipulaciones sonoras insospechadas han hecho de esta música un valor de futuro en la creación musical contemporánea. Lo que los instrumentos acústicos convencionales no eran capaces de reproducir, se consigue ahora fácilmente por medios electrónicos hasta límites inimaginables. El gran problema de esta música, para los no iniciados, es la nueva terminología tecnológica que ha surgido con ella, que se suma así a un argot ya de por sí complicado (se habla de sonidos sinusoidales, filtros, ruido blanco, sintetizador, etc.) y la necesidad de dominar una serie de aparatos que necesariamente presuponen conocimientos tecnológicos y musicales específicos (p. 215).

Estamos frente a un nuevo artesanado musical, ya no es el compositor con pluma y papel, pautado, inmerso en el equilibrio entre forma, funcionalidad, tradición etc., el nuevo artesanado musical requiere, como organizador de sonidos (compositor), de, literalmente, organizar el material sonoro en función de una propuesta estética determinada, para ello demanda del manejo de una nueva tecnología, en el caso de la música concreta de hoy, de complejos software de audio y el uso de procesadores electrónicos de sonido. Quien se haya visto frente a una pedalera de guitarra eléctrica o una consola de sonido sabe el vértigo que puede producir estar frente a un número casi infinito de posibilidades de manipulación sonora. En la propuesta musical de Linares encontramos un claro ejemplo de este nuevo artesanado musical del siglo XXI, pues Linares es un músico brillante, buen ejecutante, multinstrumentista y además, un conocedor de los secretos que ofrece la tecnología



aplicada a la nueva música.

La obra Jardín Sonoro de Linares, es un ejemplo actual de lo que puede ofrecer la Música Concreta, la instalación sonora o el paisaje sonoro sumado al lenguaje visual. Jardín Sonoro es una invitación a adentrarnos en la imaginación a través de los sonidos de pájaros, del rumor del agua, de la brisa atravesando las ramas de árboles, el sonido del suelo del campo bajo nuestros pies, el canto de los grillos y otros insectos, todos estos sonidos sumados a la melodía distante de una marimba que se oye primitiva frente a las múltiples sonoridades que la rodean. La obra transcurre de esta manera durante 10 minutos aproximadamente.

Además de estas sonoridades provenientes de la naturaleza, también son perceptibles sonidos procesados electrónicamente a través de filtros que sugieren un sonido escuchado en reversa. El aumento de la densidad Sonora, al sumar mayor cantidad de sonidos, permiten al compositor organizar el material sonoro de manera tal que se pueda percibir un aumento gradual de la tensión para luego, de nuevo, de forma gradual ir disminuyendo dicha tensión hasta la conclusión de la obra.

La obra sugiere el transitar a través de un paisaje silvestre que nos recuerda los distintos senderos de montaña que rodean a la ciudad de Mérida, inicia con un lento andar que nos sumerge en las sonoridades ya descritas y finaliza con la sensación del paseante que deja atrás un hermoso paisaje visual y sonoro. Creemos que la propuesta musical de Nascuy Linares, aumenta la experiencia estética producida por el hermoso trabajo de Ebelice Toro.

El entusiasmo mostrado por un compositor como Linares es evidencia del lugar que, aún hoy, disfruta la Música concreta, en otras palabras, con la obra Jardín Sonoro tenemos evidencia del entusiasmo que el sonido en sí mismo despierta en un artista de la calidad de Linares. El sonido del viento, del grillo, de los pájaros, del río, tienen una cualidad estética que puede ser percibida por los oídos sensibles produciendo distintos efectos en el oyente, estos, sumados al trabajo visual de una obra como la de Toro, son capaces de producir una intensa experiencia estética que podemos considerar como multisensorial.

A manera de cierre

Esperamos que con este pequeño escrito hayamos podido contribuir en algo a la mejor comprensión y disfrute de los retos que, una obra como Jardín Sonoro, propone al espectador y oyente. El lenguaje musical empleado, en este caso, el uso que hace el compositor de cada uno de los sonidos seleccionados, tiene un importante trasfondo teórico, que ya ha cumplido, pero no celebrado, su centenario. Como hemos podido mostrar hasta aquí, los compositores del siglo XX desarrollaron una visión más amplia en relación a lo que se entiende por música, para estos ya no se trata de ordenar bien sonidos hermosos proveniente de instrumentos acústicos tradicionales, los sonidos en sí mismos, cualquier sonido al que tengamos acceso, son empleados por los compositores contemporáneos en función de sus cualidades



expresivas, el sonido de un tren, de la bocina de un automóvil, o como el caso tratado aquí, el sonido de pájaros e insectos; pueden, empleados adecuadamente, formar parte de una obra junto con los sonidos de instrumentos tradicionales como el piano, el violín o la marimba y contribuir de esta forma a ampliar y hacer más significativas, las emociones surgidas de la experiencia artística.

Parte 3



Arte Contemporáneo

Literatura, fotografía y serie televisiva

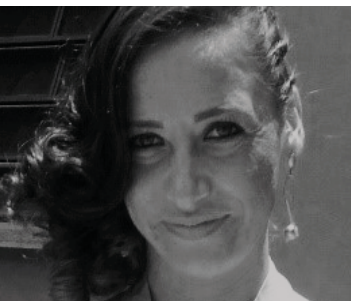
Los cuerpos de la palabra: performance en la obra artística de Arnaldo Antunes.

Elizabeth Dávila

Las Meninas (1656) de Velázquez en El Ministerio del Tiempo (2015).

Mónica Torres





Universidad de los Andes
Facultad de Arte
Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico
Departamento de Teoría e Historia

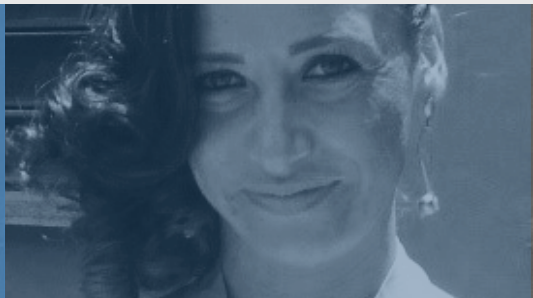
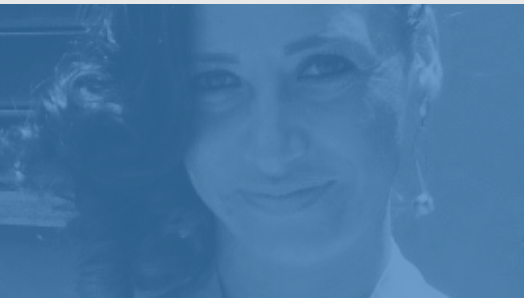
eliza2884@hotmail.com

Los cuerpos de la palabra: performance en la obra artística de Arnaldo Antunes.

Elizabeth Dávila D.



Licenciada en Letras mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y venezolana. Licenciada en Educación mención Lengua, Cultura e Idiomas. Magister en Literatura Iberoamericana. Doctorando en Letras. Miembro del Grupo de Investigación en Patrimonio GIP, ULA. Miembro de la Red Internacional de Investigadores de la Literatura Comparada del Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”. Línea de investigación: Literatura comparada. Docente en las cátedras de Taller de literatura y Lenguaje y comunicación.





Introducción

“Al que toca o recita le resulta indispensable la presencia de otros: La lável performance existe sólo si es vista o escuchada, por lo tanto, sólo en presencia de un público” (Virno, 2005, p.42)

El performance es un arte de frontera que no se ubica en un espacio o escenario determinado, es inclasificable en términos del artista multimedia Arnaldo Antunes, quien también se encuentra en un lugar indeterminado dentro de la clasificación arbitraria de la teoría y la crítica literaria contemporánea. La indefinición que caracteriza a este artista visual se debe a su origen. Sus raíces geográficas, raciales y culturales tiñen su personalidad de una diversidad que le es propia, como lo expresa en un texto para el libro de fotos de Alma Paulista :

Foi por me sentir genuinamente desidentificado com qualquer sentimento nacionalista ou patriótico, ou com qualquer espécie de regionalismo, que escrevi e cantei coisas como: “Não sou brasileiro, não sou estrangeiro. Não sou de nenhum lugar, sou de lugar nenhum [...] ou “Riquezas são diferenças” [...] somos o que somos, somos o que somos. Inclassificáveis, inclassificáveis (Antunes, 2002).

De acuerdo a esta relación indisoluble entre la naturaleza del artista y su expresión poética, se puede entender el performance como una práctica incorporada, en la que el discurso y la enunciación implican una acción que hace inseparable la producción del artista de su expresión corporal. Esta conjunción marcada por la ambigüedad trasciende a las manifestaciones culturales y está presente en todos los escenarios posibles, en los que se inscribe la poética de Antunes. Dichos escenarios están llenos de una carga emocional profunda, en la que el cuerpo se hace presente como una materialidad y extensión de la palabra, convirtiendo el acto poético en una práctica significativa en la que “la performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto del cuerpo.” (Butler¹⁵, 1990, p.15).

Las distintas formas en las que la palabra se presenta a través de cuerpos, plantea múltiples interpretaciones. Así pues, las puestas en escena, los gestos, las vocalizaciones, el uso de códigos y medios artísticos plurales tienen la intención de expresar emociones complejas de una manera inesperada. Los signos corpóreos junto a otros medios discursivos como la música y el diseño gráfico enfatizan el concepto performativo del lenguaje, determinado no “solo por actos discursivos, sino también actos corporales” (Butler , 2004, p. 198).

Las corporeidades de la palabra en la producción de este artista brasileño muestran

¹³ São Paulo, 2000. Editora @books.

¹⁴ Fue por mi sentir genuinamente des identificado con cualquier sentimiento nacionalista o patriótico, o con cualquier especie de regionalismo, que escribí y canté cosas como: “No soy brasilero, no soy extranjero. No soy de ningún lugar, soy de lugar ninguno. [...] las riquezas son diferencias [...] somos lo que somos. Inclasificables, inclasificables.

¹⁵ Citada por Belli, Simone e Iñiguez Rueda, Lupicinio (2006) en Emociones y lenguaje: el concepto de “performance” en el Membership Categorization Analysis



prácticas performáticas, en las que el cuerpo del lenguaje y del artista está comprometido y marcado por un “no lugar”. Las múltiples puestas en escena resaltan la importancia del cuerpo en la disposición absoluta del lenguaje. Por ejemplo, los recitales y los shows en vivo rescatan la espontaneidad, la improvisación, el juego expresivo y enigmático de la palabra y le proporcionan una carga semántica plural que está alejada del discurso convencional. Estos actos performativos le confieren al lenguaje una percepción infinita, orientada precisamente al gusto de un público masivo caracterizado por su participación activa, es decir, un prosumidor:

Si todo acto de habla se realiza corporalmente, no sólo se comunica lo que se dice, sino que el cuerpo constituye un instrumento retórico privilegiado de la expresión. Un acto performativo es una práctica discursiva, en el sentido de que se trata de un acto lingüístico, que por lo tanto está constantemente sujeto a interpretación. El acto performativo debe ser ejecutado como una obra teatral, presentándose a un público e interpretándose según unas normas preestablecidas; el acto performativo produce a su vez unos efectos, es decir, construye la realidad como consecuencia del acto que es ejecutado (Butler, 1997, p. 199).

El código verbal en la poética de Antunes es dinámico, está en constante tránsito, no es fijo, ni absoluto y plantea una problemática sustentada en la relación del signo con el referente. Es decir, en cada frase, palabra o enunciación se produce una reflexión acerca de la estructura sintáctica de la lengua que conlleva a una nueva forma de significación y de percepción: una pedagogía de la extrañeza.

[...] el signo no es tan sólo el significado de la palabra o una referencia a un objeto dado, sino que abarca las diversas facetas de la cultura y contexto donde se utiliza, su propósito es manifestarse, indicar una unidad cultural. Dentro de la cadena de unidades culturales, se producen continuas interpretaciones de signos por inferencia de otros. Esto es lo que origina la semiosis ilimitada. Los signos se generan y operan en los campos semánticos los cuales, por ser fenómenos culturales cambiantes, experimentan continuos procesos de evolución. Por este motivo, los llamados referentes (unidades culturales de experiencias), van transformándose por la estrecha interacción que existe entre campos semánticos dados y los procesos socio-culturales en continua formación (Zecchetto, 2002, p. 76).

Esta nueva mirada genera múltiples significados. La palabra se redimensiona en la medida en que se hace flexible, al transmutarse adquiere un cuerpo. Por medio del uso de recursos tecnológicos en el proceso de creación, la poesía contemporánea se transforma en un elemento visual y experimental que requiere de múltiples espacialidades, por las que se desplaza y se reterritorializa (Deleuze, 1996) constantemente, dando lugar, en términos de Peirce, a una semiosis ilimitada.

La pedagogía de la extrañeza: producto final

El proceso creativo de Antunes está atravesado por una pedagogía de la extrañeza, cuya estrategia principal es “desentranhar do lugar comum, o incomum; da informação redundante, inovação; do banal cotidiano, poesia; dos padrões de normalidade, estranheza”¹⁶ (Gardel, 2009, p. 223). Esta especie de extrañamiento se alcanza a través de las distintas corporeidades que adquiere la palabra escrita y oral en las caligrafías y el canto.



Cada materialización visual y sonora del código busca originar un impacto en el público. Al generar una reacción inesperada, se provoca su participación por medio del asombro, la sorpresa y la confusión, con la finalidad de producir un nuevo acercamiento al objeto estético que esté alejado de juicios y conceptos preestablecidos. Por lo tanto, el planteamiento lúdico de la palabra se produce en un espacio sugestivo, inesperado.

[...] Obriga o leitor de fragmentos & de redes sociais, a uma atitude de repensar o conhecimento. Estabelecer um maior contato com o texto escrito, uma maior capacidade de concentração, novas e mais profundas articulações do pensamento, idéias, insights, estabelecer novas relações entre os significantes, entendimento do conteúdo, compreensão lexical, compreensão textual, aprendizado, ampliação do léxico, criação de interpretantes, pensamento próprio, pensamento crítico, pensamento criativo¹⁷ (Oliveira, 2015, p. 35).

Esta concepción y disposición hacia lo poético está orientada a la búsqueda de una mayor sensibilidad. El proceso creativo es determinadamente contemporáneo porque abarca múltiples direcciones y genera tránsitos, por lo tanto, se necesita reeducar los sentidos, “nacer de nuevo” frente al inagotable campo de posibilidades que rodea al lenguaje. El acercamiento a esta poética visual es similar al descubrimiento infantil: una mirada llena de inocencia “[...] A origem do pensamento, o pensamento primeiro, inaugural. O olhar primeiro, originário, infantil. Um olhar desautomatizado, não impregnado pela Cultura, este olhar é criativo, não é viciado por normas ou padrões.”¹⁸ (Oliveira, 2015, p. 177)

El artista a través de las performances poéticas tiene como intencionalidad producir objetos estéticos y culturales sustentados en el dominio del código visual, para experimentar y mostrar una postura crítica frente al uso arbitrario de la palabra. Dicha experimentación, trae como resultado una sensibilización hacia el lenguaje, para generar conciencia frente a la palabra como ente de un orden directo con la realidad. Por esta razón, se apropia de su cuerpo “como autor e ator de uma individualidade, impregna-se de presentidade poética¹⁹” (Gardel, 2009, p. 225). De esta manera, el cuerpo se torna lenguaje y la palabra se torna cuerpo en el momento en que “o verbo viajante da poesia se encontra mais preso à língua do corpo, isto é, nas suas vocalizações, no contexto rítmico- melódico das canções ou na ambiência cênico-espacial de suas ações performáticas²⁰”. Es decir, adquiere diversas formas en la medida en que es concebido de manera ceremonial. Antunes es un “mago

¹⁶ Desentrañar del lugar común, lo in común; de la información redundante, innovación; de lo banal cotidiano, poesía, de los patrones de normalidad, extrañeza.

¹⁷ Obligan al lector de fragmentos y de redes sociales a una actitud de repensar el conocimiento. Establecer un mayor contacto con el texto escrito, una mayor capacidad de concentración, nuevas y más profundas articulaciones del pensamiento, ideas, insights, establecer nuevas relaciones entre los significantes, entendimiento del contenido, comprensión lexical, comprensión textual, aprendizaje, ampliación del léxico, creación de interpretantes, pensamiento propio, crítico y creativo.

¹⁸ El origen del pensamiento, el pensamiento primero, inaugural. Un mirar primero, originario, infantil. Un mirar desautomatizado, no impregnado por la cultura, este mirar es creativo, no está viciado por normas o patrones.

¹⁹ Como autor y actor de una individualidad, se impregna de presencia poética.

²⁰ El verbo viajante de la poesía se encuentra más preso a la lengua del cuerpo, esto es en sus vocalizaciones, en el contexto rítmico - melódico de sus canciones, o en el ambiente escénico - espacial de sus acciones



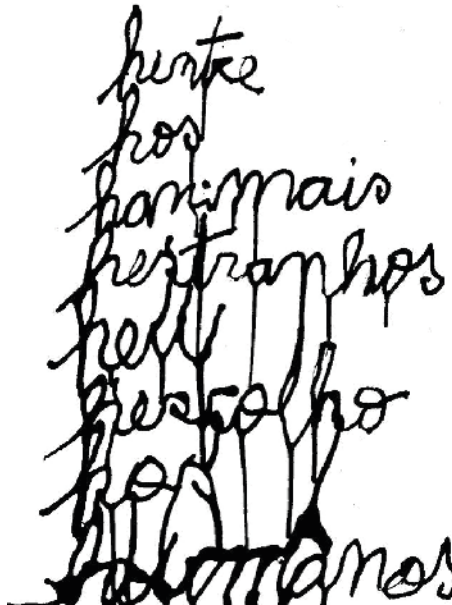
semiótico” (Glusberg, 2003, p. 103) que le imprime a la palabra, a través de la corporeidad, una especie de carácter ritualístico: la transforma en un objeto sagrado que conduce a la existencia.

Por medio de la pedagogía de la extrañeza se recupera en el cuerpo y en el lenguaje “uma experiência originária humana [...] de desobstrução e circulação inventiva da percepção e dos sentidos, (re) vivida e construída pelo performer²¹” (Gardel, 2009, p. 225)

Los distintos cuerpos de la palabra en la poética visual de Antunes

Lo corpóreo en el lenguaje poético de Antunes está determinado por una escritura performática variable. En algunos casos, la palabra se apropia del cuerpo de la caligrafía y tiende a la indeterminación a partir de su ilegibilidad y trazo discontinuo y chorreante, como ocurre en la siguiente grafología titulada Hentre del libro de Tudos (1990)

Al desplazar la palabra de su espacio propio hay una implicación interartística que abre un amplio campo de interpretación, sustentado en el diálogo intersemiótico. El lenguaje se

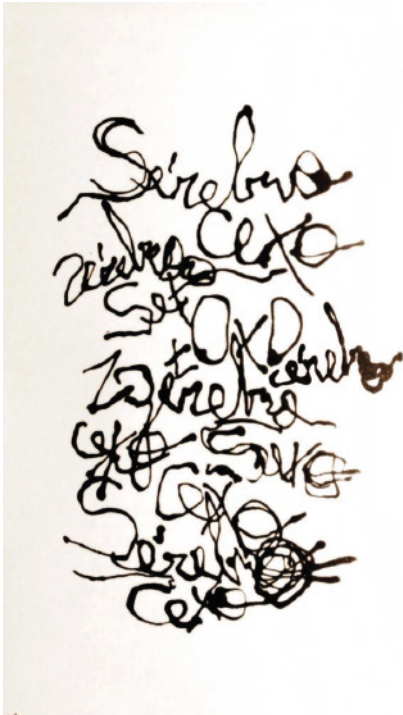


²¹ Una experiencia originariamente humana [...] de desobstrucción y circulación inventiva da la percepción y de los sentidos, revivida y construida por el performer.



crea desarticulándolo de su lógica gramatical, de su sentido. La palabra se descompone, se recrea y se recompone de nuevo, sufre un doble proceso: deconstrucción y reconstrucción. A través de la experimentación y la invención, la palabra sufre distintas transformaciones gráficas provocando una problematización visual y conceptual “[...] Com a revolução industrial, a palavra começou a descolar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto²²”

(Pignatari, 2006, p.p. 85-87). Asimismo, la metamorfosis de ésta se produce cuando en la creación poética además de la caligrafía ilegible, se subvierte la sintaxis tomando en cuenta similitudes fónicas y correspondencias gráficas que provocan ambigüedades e imprecisiones semánticas observadas, por ejemplo, en *Cérebro de algumas Caligrafías* (1998-2003). Las similitudes fónicas alteran la ortografía de las palabras y producen nuevos significados:



Este proceso anárquico de producción es el resultado de la creatividad del artista, puesta de manifiesto en el uso notable de las tecnologías y técnicas del diseño gráfico. Es importante mencionar, que la fotografía, el collage, la impresión, la edición editorial y el mercado, son elementos fundamentales en la transformación de la palabra, en su transmisión y por ende en su recepción, en la que el código y mensaje parecieran ser uno solo.

O calígrafo é um pintor gestual, que domina o código verbal. A escolha lexical precisa ser exata, com grande potencial comunicativo. Associado à comunicação do o que dizer, vemos o como dizer, a visualidade. É um trabalho manual, e cerebral ao mesmo tempo. Pensar&Plasmar. Este gesto como interface para a criação, é o corpo performer²³ (Oliveira, 2015, p. 80).

Al deconstruir o alterar la forma reconocida de las grafías y hacer ilegible su lectura se plantea “la extrañeza” por medio de dos posibilidades de recepción: acercamiento

²² Con la Revolución Industrial, la palabra comenzó a descolocarse del objeto al que se refería, se alineó, y se tornó objeto.

²³ El calígrafo es un pintor gestual, que domina el código visual. El dominio lexical debe ser exacto y con grande potencial comunicativo. Asociando a la comunicación lo que se quiere decir, vemos como decirlo, su visualidad. Es un trabajo manual, y cerebral al mismo tiempo. Pensar/plasmar. Este gesto como interface para la creación, es el cuerpo del performer.



o rechazo. Estas posibles reacciones entre el objeto estético y el receptor resultan de un juego intencional con el lenguaje que está mediado por la interpretación y la experiencia. El enigma en el que se convierte el mensaje genera confusión en el receptor. Es precisamente esta condición la que hace que éste se acerque sorprendido ante lo que ve y logre descifrar, aceptar y comprender la propuesta.

[...] Pequenas alterações que ressignificam o código. Construções que causam estranhamento, por isso fica fácil memorizar os trabalhos. Um uso original da língua, culto, porém, simples, direto e explícito, o que faz com que uma parcela maior de pessoas, que não os aficionados em poesia, compreendam o que ele diz. Isso é inteligência. É ampliar a faixa de recepção, sem fazer concessões na construção da linguagem. Isso é utilizar com inteligência o código²⁴ (Oliveira, 2015, p. 177).

La escritura transmedial de Antunes es porosa, fragmentada e híbrida. Se caracteriza porque transita entre diversas materialidades y ocupa distintas corporeidades. Es un discurso movedido que altera la percepción y los sentidos obligándolos a ponerse en el lugar del lenguaje para comprenderlo. A partir de un juego de contrastes y dicotomías se produce un efecto visual, cuya finalidad es provocar una reacción alarmante en el espectador. En la siguiente imagen perteneciente al video poema *Os Bichos* se observa la problematización del signo lingüístico, en la que el nombre no designa la cosa a la que refiere: el color de la vaca es negro, pero ella, ¿se llama negro o vaca?

Al descolocar posturas radicales de representación lingüística, se trastoca lo sensorial. Por tanto, la transformación no ocurre solamente en el plano visual y discursivo del lenguaje, el receptor también sufre modificaciones y cumple un papel fundamental en la decodificación y comprensión. Su sensibilización supone un “movimiento sinestésico”.



La palabra como cuerpo en la poética de Antunes ocupa distintas materialidades de acuerdo al espacio artístico en el que se encuentra. Cada medio le otorga diversas posibilidades de representación, con la finalidad de recuperar el espacio natural y propio del lenguaje. Esta puesta en escena del código lingüístico es invasora, tiene el carácter riguroso, enigmático y conector del rizoma, noción planteada por (Deleuze, 1996). El cuerpo del lenguaje -expresado en diversos casos en el cuerpo del artista- es el

²⁴ Pequenas alterações que re-significam el código. Construcciones que causan extrañamiento, por eso se hace fácil memorizar los trabajos. Un uso original de la lengua, culto, simple, directo y explícito, lo que hace que una mayor cantidad de personas que no son aficionados a la poesía comprendan lo que él dice. Eso es inteligencia. Es ampliar la recepción, sin hacer concesiones en la construcción del lenguaje. Eso es utilizar con inteligencia el código.



punto de conexión de datos entre el emisor y el receptor. Las múltiples líneas de fuga o fisuras por donde se escapa, relaciona y conecta el lenguaje con elementos del exterior, con “los aparatos de estado” están determinadas por su corporeidad y por el diálogo intermedial que se produce en un espacio indeterminado y ambiguo. Esta condición de tránsito y adaptación le confiere su condición enigmática que causa múltiples sensaciones.

[...] *A gente fica em um estado de latência, que não é o estado de pura atenção. Atenção é estar alerta, exige uma preparação corporal e mental, e pressupõe que algo irá acontecer, instinto, uma reação rápida, envolve o medo, e estaríamos prontos para reagir às ações e informações, e às intuições e dar continuidade à semiose²⁵ (Oliveira, 2015, p. 80).*



CULTURA (videopoema)

La palabra se desplaza por territorios híbridos en los que hay una fusión intrínseca entre lo verbal y lo visual que refiere históricamente al origen del lenguaje en el que la imagen ocupaba un lugar fundamental como expresión del pensamiento y de las ideas. Así mismo, esta fusión genera en la poética de Antunes una nueva significación, lo que plantea una simbiosis infinita en la que el signo lingüístico deja de ser arbitrario y está expuesto a la múltiple interpretación, producida a partir de una resistencia ante el objeto estético. Esta reacción involucra al nuevo interpretante directamente con la palabra que se desdobra y descoloca ante sus ojos. El sentido viene dado por el cuerpo y el movimiento que adquiere el lenguaje “lo que se ve se contagia y transforma lo que se lee”. En la siguiente imagen se muestra la conjunción entre la palabra y la imagen, en un nuevo soporte: el video.

La caligrafía y los distintos diseños y paradigmas que ocupa la palabra representan el cuerpo físico y en movimiento del lenguaje. Este cuerpo se muestra en todo su esplendor a partir de las formas, los trazos, la irregularidad de las líneas, la variación del formato, el color y el uso de soportes sonoros que ocupan desde timbres acústicos hasta electrónicos “[...] Arnaldo Antunes parece ter conseguido sair de um círculo restrito de poucos leitores, comum para a Poesia. O que em parte se explica pelo uso do rock e da expressão visual plástica, bem diferentes da poesia impressa²⁶” (Oliveira, 2015, p. 191). Cada movimiento y desterritorialización de la palabra produce una nueva territorialización cargada de

²⁵ La gente queda en un estado de latencia, que no es el estado puro de atención. Atención es estar alerta, exige una preparación corporal y mental, y presupone que algo irá a acontecer, instinto, una reacción rápida, envuelve el miedo y estaríamos prontos para rearguir las acciones e informaciones, y las intuiciones y dar continuidad a la semiosis.

²⁶ Arnaldo Antunes parece haber logrado salir de un círculo restrictivo de pocos lectores, común para la Poesía. Lo que en parte se explica por el uso del rock y de la expresión visual plástica, bien diferentes de la poesía impresa.



significación, abre dimensiones semióticas inesperadas. La palabra-cuerpo busca recuperar el poder oral que pierde en los límites de la escritura, su fisonomía propia, regida por la entonación, la vocalización, la musicalidad, la gesticulación y la gestualización.

En las funciones del lenguaje, Jakobson (1896 -1982)²⁷ plantea cómo el código lingüístico es transformado por el entorno. Es decir, la palabra está sujeta al contexto. Por esta razón, pasa por distintos planos semánticos desde el referencial hasta el metalingüístico. Esta transformación contextual en la poética de Antunes va a estar regida por la hibridez de la contemporaneidad. La aparición de los medios digitales y las nuevas tecnologías de información y comunicación, establecen innovadoras formas de escritura y lectura. El lenguaje en la sociedad de la era digital adquiere una connotación plural, multicultural y plurilingüe que rompe cualquier tipo de frontera establecida. La palabra, por lo tanto, está cargada de nuevos significados expuestos y dirigidos a un público masivo, que dada su condición tiene distintos comportamientos: prosumidor: espectador, lector, fans, usuario y seguidor.

[...] Arnaldo estabelece um livre trânsito entre a indústria “major” e a “minor”, entre os espaços “cults” e “bregas”, oficiais e alternativos, entre o erudito e o popular, entre os “happy few” e a massa. É justamente essa postura transicional, de Hermes-Mercúrio multicultural e interartístico, que propicia o exercício e ampliação do viés “pedagógico” de sua produção, em essência, poética²⁸ (Gardel, 2009, p. 224).



QUERO, poema constituinte do livro 2 ou + Corpos no
Mesmo Espaço

Estas nuevas herramientas de difusión y expresión del pensamiento están presentes en el proceso de creación de Antunes. La escritura deja de ser un oficio tradicional y solitario y se conforma como trabajo masivo de producción y diseño digital que incluye el proceso editorial, en el que incluso el libro se concibe como un objeto cultural y estético:

Las múltiples formas de disponer la palabra: inter/transmedial, crean un efecto de sentido, un deseo de definición, pero sobre todo un interés de difusión más amplio, que alcance a las masas. Por esta razón, culturalmente la música surte un efecto importante en la puesta en escena de la palabra-cuerpo:

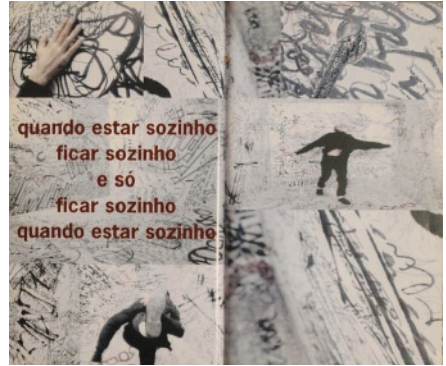
Las imágenes y el sonido revalorizan el mensaje poético, y lo insertan en un mundo plural de

²⁷ Jakobson R. Ensayos de lingüística general. Ed. Seix Barral, Barcelona. (citado por Victorino Zecchetto, 2002, en Danza de los signos)

²⁸ Arnaldo establece un libre tránsito entre la industria “mayor” y la “menor”, entre los espacios “cultos” y “coloquiales”, oficiales y alternativos, entre lo erudito y lo popular, entre los “pocos felices” y la masa. Y es justamente esa postura transicional, de Hermes- Mercurio multicultural e interartístico, que propicia el ejercicio y ampliación de lo pedagógico, de su producción, en esencia, poética.



significados. Una poética del “entrelugar”, cuyo mensaje deja de ocupar como único soporte el libro y sufre transformaciones para adecuarse a la letra de una canción, al diseño de una imagen, al formato del videoclip o a la arquitectura de la ciudad. La palabra adquiere forma en la medida en que deja de ser estática y ocupa un comportamiento dinámico al invadir las paredes y ocupar nuevos espacios en instalaciones, e intervenciones artísticas y teatrales, en las que el cuerpo del artista también se hace presente. Este marcado movimiento la hace flexible y le asigna una nueva disposición.



E Só_ Arnaldo Antunes (videopoema)

El cuerpo del artista no queda exento de este recorrido, éste se transforma también en una extensión de la palabra. Desde el momento de creación es un performance en acción, no sólo sus pensamientos están ligados estrechamente al lenguaje. Su cuerpo es transformado. Por ende, ocupa distintas personalidades: cantante, actor, diseñador, presentador, poeta, artista visual... En fin, la palabra desde su concepción más primitiva siempre ha sido un cuerpo en acción.

Conclusión

En el proceso creativo de Antunes, la palabra va sufriendo una transformación, nunca es la misma. Dependiendo de la materialidad que ocupe, cada mensaje se presenta alterado, lo que enfatiza su carácter performativo, rizomático y transmedial. Cuando nos acercamos a sus diversas producciones, se pueden encontrar temas y planteamientos similares, pero jamás idénticos. Un poema se transforma en la letra de una canción y adquiere un nuevo significado. Una fotografía, una imagen, el mismo cuerpo cuando es intervenido por la palabra adquiere otra recepción.

La redefinición de la palabra que ocupa distintos cuerpos busca crear, insistir, renovar y experimentar. Esta nueva búsqueda de la creación expresiva, plantea diversos juegos del lenguaje que pretenden llevar al límite a la palabra, para revelar su condición de flexibilidad y fragilidad expuesta a las nuevas sociedades y sus formas de pensar, en las que el signo sufre distintos cambios y transformaciones patrocinados principalmente por la cultura. La palabra-cuerpo explora zonas de confluencias, lo que le imprime un carácter multidisciplinario que modifica la percepción del nuevo interpretante. La triada semiótica de Pierce acerca de la interpretación del signo es vital en esta constante reinención de la palabra. Por lo tanto, el artista actúa de acuerdo al contexto cultural y generacional en el que



se ve inmerso. La cultura es primordial en la transformación del código, es a partir de ésta y de una constante relación entre códigos que la palabra ocupa distintos cuerpos, la mudanza de paradigmas se debe a su comportamiento rizomático. Es decir, la palabra-cuerpo está en la poética de Antunes en una constante desterritorialización y territorialización. Este continuo y fluido tránsito, muestra distintas corporeidades de la palabra, en las que la concepción metalingüística de Jakobson (1998) está presente: el propio lenguaje permite una reflexión acerca de su estructura y su conceptualización. “La transferencia entre el arte y las demás disciplinas culturales se ha intensificado”, lo artístico cada vez está más presente en los ámbitos literarios, en los que hay una búsqueda permanente del sentido y la recepción plural. Con esta relación dialógica inter/transmedial se indica una forma distinta de entender y mostrar al lector una creación artística o un intermedio, como producto de una vinculación híbrida propia de la contemporaneidad.

Los nuevos objetos intermediales le dan importancia no solo al contenido, sino a la forma, llevan inmersos una doble funcionalidad: estética y conceptual. En su haber son característicos aspectos como la incomprensión, la extrañeza, lo híbrido, el uso masivo de diversas tecnologías de información y comunicación. Estos objetos culturales y artísticos tan divergentes son el resultado de diversos tránsitos, fusiones, desplazamientos y nuevas reterritorializaciones, por lo tanto, exigen más que una clásica contemplación estética.



Universidad de Los Andes
Facultad de Arte
Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico
Departamento de Teoría e Historia

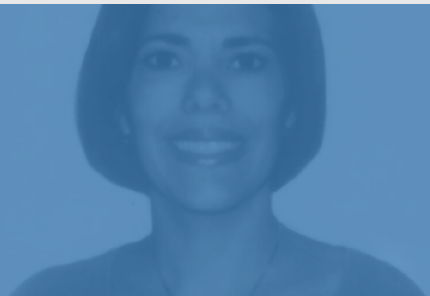
monicatorres@ula.ve

Las Meninas (1656) de Velázquez en El Ministerio del Tiempo (2015).

Mónica Torres R.



Licenciada en Letras mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y venezolana. | Licenciada en Educación mención Lengua, Cultura e Idiomas. | Magister en Literatura Iberoamericana. | Doctorando en Letras. | Miembro de la red internacional de investigadores de la literatura comparada | Líneas de investigación. Literatura venezolana contemporánea, Literatura comparada.





La serie El Ministerio de Tiempo

La serie de TVE El Ministerio del Tiempo, creada por Javier y Pablo Olivares y producida por TVE, Cliffhanger TV y Onza Partners, comenzó la emisión de su primer episodio en el mes de febrero del año 2015, con un formato que combina fantasía, ciencia ficción y aventura con un abordaje innovador y, si se quiere, didáctico, sobre la historia de España. La serie tuvo tres temporadas y 34 episodios. Su primera temporada fue emitida por el canal La 1 y luego por NETFLIX y todos los episodios están disponibles en la red.

En el repliegue de acontecimientos históricos se entrelazan elementos de la cultura popular española de diferentes décadas que funcionan como guiños a espectadores de diferentes grupos etarios, algunos se sienten identificados y otros recurren a las redes sociales e internet para indagar sobre acontecimientos y personajes históricos, lo que convierte a esta serie de televisión en un fenómeno mediático y de consumo de grandes proporciones, que además ha migrado a otros medios, tales como la literatura, el cómic y juegos de mesa. A lo largo de los episodios, los protagonistas de la serie se han topado con una diversidad de personajes que forman parte de la Historia de España, desde reyes hasta pintores, dramaturgos, poetas, dictadores y científicos, entre otros, ofreciendo una mirada que podríamos denominar irreverente y subversiva.

Los actores Rodolfo Sancho, Aura Garrido, Nacho Fresneda, Cayetana Guillén Cuervo, Juan Gea, Jaime Blanch y Natalia Millán, ocupan los papeles principales, además de otros actores conocidos que dan vida a varios personajes históricos, en su mayoría, españoles (aunque en algún momento nos toparemos con Simón Bolívar, entre otros extranjeros). El Ministerio del Tiempo es una institución gubernamental secreta que tiene como objetivo principal velar porque la historia de España no sea alterada, y así proteger su presente. El ministerio fue fundado en la época de Isabel la Católica, su función principal consiste en detectar a intrusos (del pasado o presente) que pretendan utilizar la historia para su beneficio personal. Este ente gubernamental está conformado por patrullas que viajan a través de puertas del tiempo, que se encargan de intervenir para evitar alteraciones en la historia de España. La patrulla que conocemos desde el primer episodio es la compuesta por tres personas corrientes reclutadas de diferentes épocas: Amelia Folch (una de las primeras mujeres universitarias de la España de finales del siglo XIX), Alonso de Entreríos (un soldado de mediados del siglo XVI) y Julián Martínez (un enfermero del Servicio de Asistencia Municipal de Urgencia y Rescate (SAMUR) del Ayuntamiento de Madrid del año 2015).

El presente estudio se concentra en el primer episodio de la primera temporada, denominado “El tiempo es el que es”, dirigido por Marc Virgil, con el guion de Javier Olivares y Pablo Olivares, estrenado el 24 de febrero de 2015, con una duración de 01:09:52 segundos.



Pictorialidad en El Ministerio del Tiempo

Las series de televisión surgen por el deseo de los espectadores de seguir la historia de sus personajes en diferentes entregas, quizás tenga alguna relación con el decimonónico feuilleton francés, en donde los lectores esperaban con ansias cada entrega. Así, el periódico se aseguraba una fidelidad lectora. Un ejemplo de ello, son las aventuras de Dumas.

Las series poseen un carácter cinematográfico articulado con la narración, que cuentan con un legado visual (Ortiz y Piqueras, 1995). La presencia de la pintura en el cine y en las artes visuales es una imbricación que parte de referentes iconográficos que ayudan en la ambientación histórica y como disparador estético en la creación de mundos. Para Aumont (1997), la historia del cine no tiene sentido si se le separa de la historia del arte:

La relación entre la pintura y el cine debería aparecer como lo que es: menos una semejanza entre cuadros y películas que un parentesco, a veces lejano y que quiere olvidarse, o que a veces, por el contrario, se pretende intensificar. La historia del cine, al menos cuando éste se ha hecho apto para pensarse como arte, no tiene su sentido pleno si se le separa de la historia de la pintura (p. 127).

La influencia de la pintura en el cine, como antecedente a las series de televisión, reside en la búsqueda de una legitimación plástica y estética. Para Borau (2003), el cine posee tres características que toma de la pintura: “el manejo artificial de la luz, el encuadre y la posibilidad de reflejar el movimiento” (p. 32). Por su parte, Barrientos-Bueno (2017) considera que “parte de la visualidad del cine está construida con aspectos de la pintura” (p.10). De esta forma, y según ambos autores, el cine construyó una gramática visual propia y renunció a expresarse únicamente en planos fijos y generales, aprendiendo así a descomponer la acción en imágenes parciales.

La relación cine-pintura ha generado una serie de estudios en las décadas recientes a partir del establecimiento de los estudios intermediales (Bonitzer, 1985; Walker, 1993; Ortiz y Piqueras, 1995; Aumont, 1995; Dalle Vacche, 1996, Cerrato 2009). Sin embargo, el caso que aquí nos ocupa está relacionado con la intramedialidad en un discurso audiovisual (una serie de televisión). En el primer episodio de la primera temporada de El Ministerio del Tiempo se hace referencia a Las meninas (1656), pintura de Diego Velázquez.

Lo que hace peculiar a esta alusión no es el hecho del cuadro en sí, sino de su



Figura 1. Las Meninas (1656), de Diego Velázquez



trasposición a *tableau vivant*. Lo que entonces es, en primera instancia, una referencia intermedial e intramedial, pasa luego a convertirse en una referencia transmedial. Tal y como podemos apreciar en la Figura 2, los productores de la serie procuran conservar con la mayor exactitud posible los elementos compositivos y estéticos de la obra pictórica de Velázquez, lo que le otorga verosimilitud a lo que sucede detrás de esa puerta del tiempo, además que le rinde tributo a uno de los mayores artistas visuales de todos los tiempos.



Figura 2. Tras cámaras del episodio 01x01 de El Ministerio del Tiempo.

Se puede apreciar, entonces, cómo la serie toma como referencia a la pintura debido a que, en palabras de Aumont (1997):

Dispone todavía de algo más, de unos medios de acceder a una emoción, a un sistema de emociones más directo, más seguro. Ese algo más pictórico de la pintura, el color, los valores, los contrastes y los matices; en resumen, el campo de lo plástico (p. 127).

Queda claro, pues, que no se busca otorgarle primacía a la pintura sobre la serie, sino más bien llevar a cabo una puesta en diálogo a partir del tránsito de un medio a otro. Se trata de analizar aquellas “equivalencias eventuales en la parte más implícita del arte” (Aumont, 1997), que ambos medios presentan.

La apuesta de los guionistas de El Ministerio del Tiempo al incluir un *tableau vivant* de Las Meninas (1656), en el primer episodio de la primera temporada no se traduce solamente como una estrategia creativa e innovadora para cautivar al público, sino que se trata, más bien, de producir un agenciamiento expandido en diversos y múltiples estratos de las experiencias de la cultura que perdure en el tiempo. Así lo esgrime Aumont (2007):

Toda obra que quiere producir una novedad, a fortiori, debe jugar con todas las técnicas de la espectacularidad o de la seducción, entre otras con la captación del espectador o del destinatario en general; pero no lo hace en el arte a menos que esa captación ponga en juego la forma, el dispositivo, la figuración, la escenificación, o sea el significante (p. 267).

Cuando nos topamos en la serie con la pintura cinemática del lienzo velazquiano, casi de inmediato nos sumergimos en la atmósfera creada en su época por el pintor: uso dramático de la luz, profundidad de campo, los rostros y peinados, el vestuario –colores, volumen y texturas– de los personajes, e inclusive la mansedumbre del mastín ante las caricias de las niñas, nos trasladan a un trozo de historia de la España del siglo XVII. La cara de perplejidad de Julián al ver esa mise en scène, cierra con una pedante frase de Salvador, quien dice: “Velázquez siempre se retrasa”, dando a entender que el pintor aún no ha llegado para la



sesión de pose y sus maniqués vivientes lo esperan. Quizás este plano fílmico que “narra” uno de los momentos tras bastidores de la génesis de Las Meninas (1656), fue encuadrado siguiendo las mismas técnicas pictóricas de Velázquez. Y afirmamos esto basándonos, precisamente, en el carácter pictórico denotado en el espacio fílmico, el cual configura el texto audiovisual como una obra plástica en sí misma por su composición estética, lo que da lugar al *tableau vivant* en tanto una forma de “trasvase entre medios heterogéneos” que va de la pintura como medio de naturaleza visual que es llevada a la serie que es visual, pero con otros elementos como la temporalidad y el movimiento.

De hecho, en el minuto 21:06 se presenta una escena en donde se encuentran ambos soportes: el *tableau vivant* y el lienzo. Esta comunión de medios produce un efecto especular, no solo entre el lienzo y la escena sino también entre estos y el espejo en el fondo que aparece como último de los tres planos fílmicos/pictóricos. Es una puesta en abismo *ad infinitum*.



Figura 3. Fotograma de El ministerio del Tiempo (2015, 21:06). Episodio 01x01

Se da, entonces, una migración del movimiento del ojo para apreciar la pintura al movimiento de los elementos allí retratados los cuales, a su vez, quedarán plasmados en la atemporalidad del pincel de Velázquez. La categoría de trasvase, muy útil en los estudios transmediales, es explicada por Sánchez-Noriega (2000) en estas líneas:

Es evidente que no todo trasvase tiene la misma entidad, al menos en tanto que la diferencia radical entre los medios expresivos exige hacer una obra original [...]. Por ello habrá que distinguir los trasvases en general –que no pueden sino dar lugar a una obra nueva– de las adaptaciones, que, en principio, necesariamente son subsidiarios de la obra original. (p.24)



Evidentemente, en *El Ministerio del Tiempo* existen guiños al telespectador que se comportan como referencias cómplices con la intención de crear una comunidad no solamente espectadores, sino de seguidores, lo cual garantizará un anclaje visual en el público. Uno de estos guiños es la persona parada bajo el marco de la puerta en el cuadro de Velázquez. Si en *Las Meninas* (1656) aparece el primo del pintor en la puerta (no se sabe si está posando, si va de salida o va entrando) como punto de fuga y desde donde se proyecta la luz que entra al salón, en el *tableau vivant* aparecen Julián y Salvador en un nítido segundo plano, que contrasta con las figuras difusas de las meninas.

De hecho, el personaje en la puerta tiene la pierna derecha en el peldaño superior y la izquierda sostiene el peso del cuerpo en un peldaño más abajo, mientras su mano izquierda parece estar apoyada sobre esta. En contraste, Julián adopta esa misma postura (a excepción de sus manos) debajo de la puerta del tiempo, pero en el ángulo contrario, como si estuvieran uno frente al otro, ¿se tratará de un juego de espejos que *El Ministerio del Tiempo* recrea para sus espectadores? Sería un guiño más hacia el carácter especular del cuadro velazquiano (Figura 4).

En cuanto a la puerta, esta opera como un entrelugar, un espacio liminar que no es ni el adentro ni el afuera. Bhabha (2002) concibe a estos espacios intersticiales como un “tercer espacio” o “entremedio” (p. 20) y para de Certeau (p. 140) es “el espacio de los intervalos”. Por tal razón, no podemos determinar a ciencia cierta si el primo del pintor está posando para el ojo de Velázquez, si va de entrada o de salida. De Julián sabemos, en cambio, que está allí asomado viendo la escena del siglo XVII.

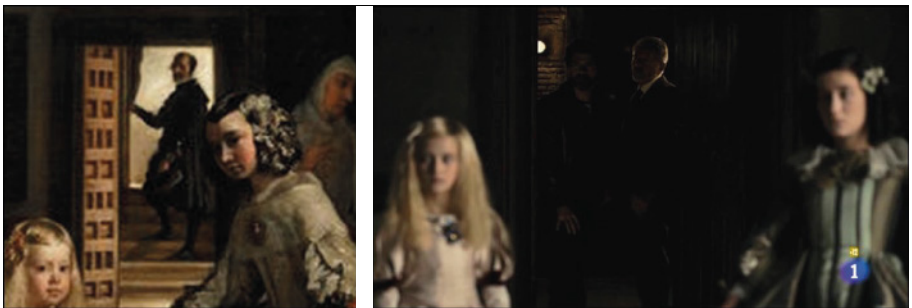


Figura 4. Detalle de *Las Meninas* (1656) (izquierda) y fotograma de *El ministerio del Tiempo* (2015, 21:11). Episodio 01x01 (derecha).

Las meninas (1656) de Diego Velázquez

El *tableau vivant* o cuadro viviente remite a una forma escénica cuyos orígenes se remontan a la Edad Media, en donde varios actores posaban para emular una composición pictórica o una escultura religiosa. Es una suerte de tropo intermedial, porque está entre el teatro y la pintura.



De este modo, el tableau vivant, se concibe como un modo de trasvase entre la serie y la pintura. Cabe destacar que este “espectáculo paradójico” se popularizó a partir del año 1830:

En los salones burgueses y a finales del siglo XIX pasó a formar parte de los espectáculos populares de variedades [...] De hecho, fue uno de los principales espectáculos ante los que se puso una cámara de cine, paradoja sorprendente si se tiene en cuenta que la esencia y la función del tableau vivant es detener el tiempo y el movimiento, justo lo contrario que el cine (Ortiz y Piqueras, 1995, p. 182).

El lienzo nos produce una atracción. Es, en términos de Perniola (2004), el “sex appeal de lo inorgánico”: el cuerpo allí representado es cosificado. Esta manifestación performática es generadora de una metanarrativa, al contar la historia de la historia allí representada. Por ello, en primer plano están los rostros de las meninas que parecen plastificados, sus cuerpos simulan maniqués. Forman una imagen no viva.



Figura 5. Fotograma de El ministerio del Tiempo (2015, 21:08). Episodio 01x01

En cuanto al espectáculo de la cinematización de un lienzo, Aumont (1997) considera que la presencia de una pintura en la imagen filmada cumple diversas funciones, como una operación de diegetización, en la que el cuadro es planteado como un mundo ficcional. En el guión de la serie este tableau vivant aparece descrito como “the making of de Las Meninas”, es decir, el tras bastidores del cuadro:

22 INT/DÍA MADRID: ALCÁZAR [1656]

LA FAMILIA DE FELIPE IV está a punto de posar para Velázquez, que aún no ha llegado. Es como un making of de “Las Meninas”. Distraídos, no se dan cuenta de que en la puerta del fondo asoman JULIÁN y SALVADOR. (Olivares y Olivares, 2015, p. 18)



La música incidental de la escena recubre de ternura y atmósfera infantil donde los personajes esperan por el gran pintor para ser immortalizados. La música instrumental que acompaña el tras bastidores del cuadro que Velázquez está a punto de pintar, le confiere un valor agregado a la escena/narración pictórica, creando un vínculo narrativo transversal con el discurso visual. La música acompaña las diferentes acciones de los personajes.

Foucault (1968) describe esta escena de la siguiente forma:

El pintor está ligeramente alejado del cuadro. Lanza una mirada sobre el modelo; quizá se trata de añadir un último toque, pero también puede ser que no se haya dado aún la primera pincelada. El brazo que sostiene el pincel está replegado sobre la izquierda, en dirección de la paleta; está, por un momento, inmóvil entre la tela y los colores. Esta mano hábil depende de la vista; y la vista, a su vez, descansa sobre el gesto suspendido. Entre la fina punta del pincel y el acero de la mirada, el espectáculo va a desplegar su volumen (p. 13).

La iluminación precaria, propia del estilo barroco de Velázquez, acostumbra la mirada de Julián a la oscuridad, además, él sale totalmente perplejo y atónito de esa puerta del tiempo recién cerrada por Salvador. Aun Julián no ha logrado recuperarse cuando Salvador le abre otra puerta para mostrarle la construcción del acueducto romano de Segovia a principios del siglo II d.C. El esplendor de la escena encandila por completo a Julián, lo que se puede interpretar como una transición muy contrastiva entre la penumbra barroca y la claridad segoviana.

El espectador como un flâneur/voyeur

Se abre una puerta del tiempo y nos topamos con una escena a punto de ser immortalizada por el pintor del barroco español Diego Velázquez, personificado por el actor español de cine y televisión Julián Villagrán. Los personajes Julián y Salvador se asoman cautelosamente por unos segundos para no ser vistos ni oídos. La escena del tableau vivant o pintura cinemática solo dura 16 segundos. Estos figones que viajan en el tiempo encarnan tanto al flâneur que describe Benjamin (1991) como al voyeur, quien atrapa en su mirada (y también es atrapado por) unos objetos inorgánicos, que toman vida, y que hasta ese momento permanecían en su memoria visual como una obra estática bidimensional.

Aquí Las meninas se convierten, entonces, en una huella, que conserva o, al menos tiene la intención de conservar una historia (en este caso, una escena de la familia real española del siglo XVII), tanto en el sentido histórico-temporal como en el sentido de la narración de nuestra serie de televisión. Esta huella fue una decisión de los guionistas de la serie para enseñar(nos) el “tras bastidores” de este cuadro paradigmático de la historia del arte occidental. Miramos el cuadro desde una perspectiva hasta ahora no abordada, si consideramos el alcance mediático e hipermediático de la serie El ministerio del Tiempo.



Inclusive, cuando se transmitió este primer episodio llevó a los espectadores a indagar en los motores de búsqueda sobre esta obra y convirtió en trending topic y hashtag a Velázquez y su cuadro, fenómeno que continuó a lo largo de la emisión de cada uno de sus episodios con personajes, lugares y acontecimientos históricos de España y otras latitudes. Muñoz (2016) sostiene que las series gozan de un “progresivo ascenso cultural” (p. 70), tomando en cuenta que aún consideramos que la cultura está segmentada en estratos verticales (Cuesta, 2015), ascenso cultural que se refleja en la proliferación de eventos, revistas digitales, cátedras universitarias, temas de investigación, festivales, congresos e inclusive comportamientos sociales, por cuanto “las series se beneficiaron de la enorme pregnancia que tiene la red para condicionar e influir en el imaginario y los deseos de los espectadores” (Muñoz, 2016, p. 70).

Quizás el uso del tableau vivant en tanto huella funciona como dispositivo generador de verosimilitud porque nos convertimos en espectadores de éste y otros acontecimientos, para así cimentar la repetición, costumbre y vuelta sobre lo mismo que Lyotard (1978) denomina “la figura del retorno”.

Los personajes Julián y Salvador se asoman por una puerta determinada (y nosotros también), para ver cómo Las Meninas se presentan –y se representan– con esa dualidad de encubrimiento y descubrimiento, velamiento y develamiento. Para Foucault (1968), haciendo alusión a la obra velazquiana, es “como si el pintor no pudiera ser visto a la vez sobre el cuadro en el que se le representa y ver aquel en el que se ocupa de representar algo”, por lo cual el pintor, Velázquez, “reina en el umbral de estas dos visibilidades incompatibles” (p. 13.). Estamos ante un espectáculo de visibilidades incompatibles en el cual sus protagonistas están intermitentes en el campo visual del espectador. Así Foucault (1968) describe al pintor como protagonista de su propio lienzo:

Su talle oscuro, su rostro claro son medieros entre lo visible y lo invisible: surgiendo de esta tela que se nos escapa, emerge ante nuestros ojos; pero cuando dé un paso hacia la derecha, ocultándose a nuestra mirada, se encontrará colocado justo frente a la tela que está pintando; entrará en esta región en la que su cuadro, descuidado por un instante, va a hacerse visible para él sin sombras ni reticencias. Como si el pintor no pudiera ser visto a la vez sobre el cuadro en el que se le representa y ver aquel en el que se ocupa de representar algo. Reina en el umbral de estas dos visibilidades incompatibles (p. 13).

Es, entonces, un modo de desocultación de la verdad, diría Heidegger (1997). Julián, Salvador (y nosotros también) somos impertinentes al abrir esa puerta que deja ver la huella intencional, que se muestra ante nuestros ojos como una provocación a lo oculto, lo invisto, lo invisible, lo inefable que, aunque esté allí presente, se nos es prohibido. Las meninas, tanto el lienzo como la representación se torna excesiva y, por ende, en impedimento, en ceguera. Solo participamos en la escenificación de Las meninas como unos brevérrimos espectadores.



Para volver a disfrutar ese espectáculo nos tocaría visitar esa puerta ad infinitum. Y aunque en esos dieciséis segundos que dura el tableau vivant los protagonistas de Las meninas no nos ven, el cuadro original sí lo hace a través de los ojos del propio Velázquez. Y es que el pintor fija un punto invisible que resultamos ser nosotros mismos: sus espectadores. Velázquez traza “una línea imperiosa” entre lo que nosotros vemos y lo que él observa (nosotros mismos), haciéndonos parte de su pintura: “este punteado nos alcanza irremisiblemente y nos liga a la representación del cuadro” (Foucault, 1968, p. 14).

Nosotros, varios siglos después, a través de una pantalla le devolvemos la mirada al pintor, ya que como señala también Benjamin en su texto “El regreso del flâneur” (1991), citando al escritor Franz Hessel: “Sólo vemos lo que nos mira” (p. 32). He aquí la dualidad o ambivalencia de nuestro rol ante Las meninas: frente al tableau vivant somos unos voyeurs, unos fisgones que temen ser descubiertos. Mientras que, ante el cuadro, somos unos flâneurs, unos transeúntes, que para poder ver –en un sentido activo– esa huella (y seguir esa pesquisa), es necesario responder a una mirada, la de Velázquez, en nuestro caso.

En el momento de ver el primer episodio de la primera temporada de El Ministerio del Tiempo, la fugacidad del making of de Las meninas deja una huella que lleva a historias abiertas, que esperan ser traídas al presente, a nuestro presente. Cuando somos atrapados por esa huella, nosotros, en nuestro rol de flâneurs del lienzo de Velázquez, nos convertimos, según Benjamin, en “detectives involuntarios”. En la obra París del Segundo Imperio en Baudelaire (1991) Benjamin describe al flâneur-detective en los siguientes términos, en los cuales, además, se asoma una pretensión de fusión pictórica-literaria, que me atrevería a señalar como intermedial:

[El flâneur-detective] atrapa las cosas al vuelo; con ello puede soñarse cerca del artista. Todo el mundo elogia el lápiz rápido del dibujante. A Balzac le gustaría ligar la capacidad artística con un captar rápido. Sagacidad criminalística unida a la afable negligencia del flâneur proporciona la proyección de “Mohicans de París” de Dumas. Su héroe decide partir en busca de aventuras siguiendo un trozo de papel que suelta al juego de los vientos. Cualquiera sea la huella que persigue el flâneur, siempre le va a conducir a un crimen (p. 51).

Como un ejercicio de apropiación, yo cambiaría la última palabra de esta cita, de: “Cualquiera sea la huella que persigue el flâneur, siempre le va a conducir a un crimen”. Sería así: “Cualquiera sea la huella que persigue el flâneur, siempre le va a conducir a una historia” (p. 51).

Cierre

A lo largo de este análisis hemos estado en presencia de la apropiación de un trabajo pictórico del siglo XVII, una de las referencias plásticas más emblemáticas del arte español Las Meninas (1656), por parte de la serie de televisión El Ministerio del tiempo (2015-2017).

El espectáculo del tableau vivant sobre Las Meninas (1656) representa una celebración del arte y de la figura del artista que, además, a partir del primer episodio de la primera



temporada de la serie *El Ministerio del Tiempo*, se convierte en un personaje recurrente de la trama televisiva. De hecho, es el retratista oficial del ministerio y ayuda a Julián en este primer episodio al elaborar un retrato hablado (*identikit*) de unos hombres que lo atacaron. Ésta es la primera aparición del pintor en la serie *El Ministerio del Tiempo*. Llama la atención que el gran pintor no forma parte del *tableau vivant* porque, según expresó Salvador, “Velázquez siempre se retrasa” (2015, 21:18).



Figura 6. “Primera aparición de Velázquez”. Fotograma de *El ministerio del Tiempo* (2015, 24:19). Episodio 01x01.

El valor estético que posee el *tableau vivant* escenificado en *El Ministerio del Tiempo*, es producto de una intención narrativa que enseña e ilustra a un público que es quizás desconocedor de esta obra velazquina y muestra a sus conocedores, otra perspectiva que pocos habrán alguna vez imaginado: el *making of* de *Las Meninas*. Así, tenemos que la serie parte del *tableau vivant* para otorgarle un valor estético a *Las Meninas* en pleno siglo XXI, ya que “justamente por medio de mecanismos de valorización y de apreciación a veces extremadamente sofisticados y otras veces muy poco” (Michaud, 1994, p. 16). Esta ficcionalización del cuadro *Las Meninas* (1656) representa una exploración creativa e innovadora de las vinculaciones entre el arte y las series de televisión –y éstas, a su vez, con las redes sociales–, terreno antes explorado por la fotografía y el cine, por ejemplo. Pero el hecho de re-crear una obra pictórica en una serie de televisión se traduce en un espacio y oportunidad para la legitimación de un contenido visual (el arte, en este caso), del poder de la cultura popular y el entretenimiento. Es una suerte de traslocación del arte. Es una



legitimación estética que conlleva a una popularización de elementos artísticos que anterior y tradicionalmente estaban reservados para la alta cultura.

La delectación de Las Meninas (1656) a través de una serie de televisión representa una muestra del alcance de la cultura visual a través de los mass media. No debe interpretarse como la pérdida del aura sino más bien como una resemantización de la obra de arte. Al respecto, Rancière (2012), advierte que limitarse “al arte es olvidar que el arte mismo sólo existe como una frontera inestable que necesita para existir verse atravesada constantemente” (p. 14). He aquí la disolución de la frontera de lo artístico, es la difuminación de oposiciones reivindicativas del arte y otros ámbitos (Lipovetsky y Serroy, 2015)

Para cerrar esta puerta del tiempo, podemos decir que la serie de televisión El Ministerio del Tiempo representa la oportunidad de trasladarnos a diversas dimensiones espaciotemporales, culturales, sociales y artísticas, que se pueden transitar por diferentes medios y dispositivos a través de la expansión y multiplicación de obras/medios/mundos.

Referencias



Pintura, collage digital e instalación

Jacobo Borges: espejo del panorama político en la contemporaneidad

- ▶ Aray, E. (2014). *Nueva antología de El Techo de la Ballena*. Mérida-Venezuela: FUNDECEM
- ▶ Ashton, D. (1982). *Jacobo Borges*. Caracas: Ernesto Armitano Editor.
- ▶ Caldera, R. (2014). Rafael Caldera. La justicia social, el desarrollo y la paz. En: Artigas, Brizuela y Olivar (Coordinadores). *La Venezuela perenne. Ensayos sobre aportes de venezolanos en dos siglos*. Caracas: UPEL
- ▶ Calzadilla, J. (2008). *El Techo de la Ballena 1961 Antología 1969*. Caracas: Monte Ávila.
- ▶ Consalvi, S. (2018). Zapata múltiple y pural. En línea. En: El nacional. Disponible: http://www.el-nacional.com/noticias/entretenimiento/zapata-multiple-pural_224478. consultado octubre 2018
- ▶ Torres, A. T. (2009) *La herencia de la tribu. Del mito de la Independencia a la Revolución Bolivariana*. Caracas: Editorial Alfa

Referencias



Pintura, collage digital e instalación

Tres sentidos de la muerte en la obra “Velorio del niño de la Patria en Revolución (esto es ser chavista)” de Francisco Bassim

- ▶ Druille P. (2010). Clemente de Alejandría: los tres tipos de muerte y su alcance moral. Edit. Circe
- ▶ Huysen A. (2011). Entrevista a Andreas Huyssen, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/entrevista-andreas-huyssen>
- ▶ Kohut M. y Herrera I. (2017) Durante cinco meses, The New York Times dio seguimiento a veintiún hospitales públicos donde los doctores dijeron ver cifras récord de niños con desnutrición severa, cientos de los cuales han muerto. Diario The New York Times. <https://www.nytimes.com/interactive/2017/12/16/world/americas/venezuela-hambre-desnutricion-crisis-maduro.html>
- ▶ Duarte M. (2017) Desnutrición y crisis alimentaria impactan la esperanza de vida de los venezolanos. Diario La Razón. <https://www.larazon.net/2018/02/desnutricion-y-crisis-alimentaria-impacta-la-esperanza-de-vida-de-los-venezolanos/>.
- ▶ Hernández M. (1939) El Hambre <http://mhernandez-palmeral.blogspot.com/2013/07/el-hambre-miguel-hernandez-poeta-social.html>
- ▶ Lichy, A, Lichy, D., Lichy, A. (2010). El Misterios de Las lagunas, Venezuela; Yavita Films
- ▶ Beecroft V. (2017) Vanessa Beecroft: “El arte no sana, convierte el dolor en algo universal” Diario ABC. https://www.abc.es/cultura/arte/abci-vanessa-beecroft-arte-no-sana-convierte-dolor-algo-universal-201712030122_noticia.html?fbclid=IwAR3zqRpc1LK8DCWwHsXXBhtzjbzbFy3rjpYkEY4bR8nPtN3D1sEGLXfXwJE

Referencias



Pintura, collage digital e instalación

Grietas simbólicas de una nación. “Torre de asedio” obra de Luis Poleo: análisis desde la pasión

- ▶ Bal, M. (2006). Arte para lo político. Buenos Aires: Nueva visión.
- ▶ Bauman, Z. et al. (2016). Arte, ¿líquido? Edición y traducción de Francisco Ochoa de Michelena. México: Sequitur.
- ▶ Benko, S. (2014). “Luis Poleo”. Tomado de: <http://www.carmenarajuarte.com/textos/luis-poleo/>
- ▶ Ferrer, A. y Gómez D. (2015). Imagen y comunicación visual. Barcelona, España: Universidad Oberta de Catalunya.
- ▶ Gonzalez, L. (2014). “En los linderos de ninguna parte”: Tomado de: <http://www.carmenarajuarte.com/textos/en-los-linderos-de-ninguna-parte/>
- ▶ Perniola, M. (2016). El arte expandido. Barcelona, España: Editorial Casimiro.
- ▶ Toro, D. (2018). “La relación entre arte y lenguaje en las disquisiciones sobre arte moderno y contemporáneo en dos revistas colombianas”. En: Revista Coherencias. Colombia, Universidad EAFIT, Departamento de Humanidades N° 29, Vol. 15, pp.199-228.
- ▶ Torres, A. (2011). La herencia de la tribu. Del mito de la Independencia a la Revolución Bolivariana. Caracas, Venezuela: Editorial Alfa.
- ▶ Vargas Llosa, M. (2009). Sables y utopías. Visión de América Latina. Caracas, Venezuela: Editorial Santillana.

Referencias



Instalación, pintura y música

Memoria herida en la obra de Doris Salcedo

- ▶ Augé, M. (1988) Las formas del olvido. Barcelona: Gedisa.
- ▶ Basualdo, C. (2000). Conversation with Doris Salcedo. Doris Salcedo. Londres: Phaidon Press.
- ▶ Baudrillard, J. (1979). El sistema de los objetos. México: Siglo XXI.
—— (1962:1969). El intercambio simbólico y la muerte. Caracas: Monte Avila.
- ▶ Benjamin, W. (1991). Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV. Madrid: Turus.
- ▶ —— (1973). El concepto de historia. Discursos ininterrumpidos I. Madrid: Taurus.
- ▶ Bhabha, H. (2002). El lugar de la cultura. Buenos Aires: Manantial.
- ▶ Cassirer, E. (1976). Filosofía de las formas simbólicas. México: Fondo de Cultura Económica.
- ▶ Deleuze, G. y Guattari, F. (1998). Mil mesetas. Capitalismo y Derridá, J. (2004). Kant, el judío, el alemán. Madrid: Trotta.
- ▶ Fullat, O. (2002). El signo postmoderno: 1900-2001. Barcelona: Crítica.
- ▶ Heidegger, M. (1994). Conferencias y artículos. Barcelona: Serbal.
- ▶ Herbert, M. (2008). The Uniliver Series: Doris Salcedo. Shibboleth. Doris Salcedo. Shibboleth. (Catálogo). Londres: Tate Modern.
- ▶ Lévinas, E. (1987). De otro modo que ser o más allá de la esencia. Traducción A. Pintor Ramos. Salamanca: Sígueme.
- ▶ —— (1991). Ética e Infinito. Madrid: Balsa de la medusa.
- ▶ —— (1993). El tiempo y el Otro. Barcelona: Paidós.
- ▶ —— (1999). Totalidad e Infinito. Ensayos sobre la exterioridad. Salamanca: Sígueme.
- ▶ Lyotard, J. (1986:1987). La condición posmoderna. Madrid: Cátedra.
- ▶ Moles, A. (1975). Teoría de los objetos. Barcelona: Gustavo Gili.

Referencias



Instalación, pintura y música

Memoria herida en la obra de Doris Salcedo

- ▶ Moratalla, A. (2008). Responsabilidad y diálogo en Lévinas. Reflexiones para una ética del cuidado y la solicitud en Emmanuel Lévinas. La filosofía como ética. Valencia, Universidad de Valencia. Andrés Alonso Martos Ediciones.
- ▶ Ricoeur, P. (2002). La memoria, la historia, el olvido. Madrid: Trotta.
- ▶ Toledo, M. (2007). Doris Salcedo: Canto contra el racismo en BBC Mundo. com.19-10-2007. Disponible en versión electrónica: <http://new.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid-7035000/7035694.stm>

Referencias



Instalación, pintura y música

Gerhard Richter, La Anunciación según Tiziano y la era postreligiosa

- ▶ Benjamin, W. (1982) *La Obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Barcelona: Debate.
- ▶ Buber, M. (1970). *Eclipse de Dios*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ▶ Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- ▶ Checa, F. (1997). *Tiziano y la pintura veneciana del siglo XVI*. Madrid: Alianza Editorial.
- ▶ De Vicente, A. (1989). *El arte en la posmodernidad. Todo vale*. Barcelona: Ediciones del Drac.
- ▶ Foster, H. (1983). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairos.
- ▶ Godfrey, M. y Serota, N. (2011). *Gerhard Richter interview* [En línea]. Disponible en: <https://www.timeout.com/london/art/gerhard-richter-interview> (Consultado el 02 marzo de 2018)
- ▶ González, A. (2006). *Tiziano*. Barcelona: Editorial Sol.
- ▶ Heidegger, M. (2010). *Camino de Bosque*. Madrid: Alianza.
- ▶ Honnef, K. (1993). *El arte contemporáneo*. Colonia: Taschen.
- ▶ Jolivet; J. (1974). *La filosofía medieval en Occidente*. México: Siglo XXI Editores.
- ▶ Kung, H. (1987). *Teología para la posmodernidad*. Madrid: Alianza.
- ▶ Lyotard, J-F. (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- ▶ — (2006). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- ▶ Richter, G. (2009). *Gerhard Richter: Text, Writing, Interviews and Letters, 1961-2007*. London: Thames & Hudson.
- ▶ Vasari, G. (1996). *Vidas de Grandes Artistas*. México: Porrúa.
- ▶ Vattimo, G. (2006) *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra
- ▶ — (1990). *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos.

Referencias



Instalación, pintura y música

Gerhard Richter, *La Anunciación según Tiziano y la era postreligiosa*

- ▶ — (1994). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- ▶ Virilio, P. (2001). *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.
- ▶ Wilde, J. (1988). *La pintura veneciana: de Bellini a Tiziano*. Madrid: Nerea.

Referencias



Instalación, pintura y música

Contextualización de la obra “Jardín Sonoro” de Nascuy Linares, Música Concreta en Los Andes venezolanos.

- ▶ Gadamer, H (1991). *La Actualidad de lo Bello*. Barcelona: Paidós-ICE-UAB.
- ▶ García, J (ED.) (2005). *La Música Moderna y Contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*. Sevilla: Editorial Doble J.
- ▶ Nietzsche, F (2007). *El Nacimiento de la Tragedia*. Trad. Adolfo Sánchez Pascal. Madrid: Alianza Editorial.
- ▶ Tomé, J (2016). *Crónica de un intento de diferenciación entre música y arte sonoro*. Tomado de: <https://efectofundador.wordpress.com/tag/musica-concreta/>
- ▶ Vivas, D (2016). *El arte como medio para sanar el alma y Mundos de Aire se apoderan de La Otra Banda*. Tomado de: <http://prensa.ula.ve/2016/07/18/el-arte-como-medio-para-sanar-el-alma-y-mundos-de-aire-se-apoderan-de-la-otra-banda>
- ▶ Volpi, F (2007). *El Nihilismo*. Madrid: Biblioteca de ensayo Siruela.

Referencias



Literatura, fotografía y serie televisiva

Los cuerpos de la palabra: performance en la obra artística de Arnaldo Antunes.

- ▶ ANTUNES, Arnaldo. (1993) *Tudos*. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras.
- ▶ — (1993) *Nome*. São Paulo: BMG.
- ▶ — (1998) *Psia*. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras.
- ▶ — (1998) *As Coisas*. 6ª ed. São Paulo: Iluminuras.
- ▶ — (1998) *2 ou + corpos no mesmo espaço*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- ▶ — (2000) *40 Escritos*. (Org.) João Bandeira. São Paulo: Iluminuras.
- ▶ — (2002) *Palavra Desordem*. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras.
- ▶ — ; XAVIER, Marcia (2003) *Et Eu Tu*. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify.
- ▶ — (2010) *N.D.A.* 1ª ed. São Paulo. Iluminuras.
- ▶ — (2012) *Las Cosas*. 1ª ed. Buenos Aires: Yaugurú.
- ▶ — (2014) *Outros 40*. (Org.) João Bandeira. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras.
- ▶ BELLI, Simone e IÑIGUEZ Rueda, Lupicinio (2006). *Emociones e lenguaje: el concepto de "performance" en el Membership Categorization Analysis*. Proyecto subvencionado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia. Universidad Autónoma de Barcelona - Departamento de Psicología Social. Barcelona.
- ▶ DELEUZE G. GUATTARI, F. (1996): "Rizoma" en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia. Pre-textos, 200 // "Literatura y verdad en Crítica y clínica. Barcelona: Anagrama
- ▶ FEMENÍAS, Maria Luisa (2003). *Judith butler: Introducción a su lectura*. Buenos Aires: Catálogos.
- ▶ GARDEL, André Gardel (2009): "A palavra-corpo e a performance poética em Arnaldo Antunes". En: Sala Preta. Revista do Departamento de Artes Cênicas-Escola de Comunicações e Artes (ECA). Universidade de São Paulo (USP). Nº 8.
- ▶ GOMES de Oliveira, Daniele (2015). *Tudo ou tudo. A concretude e o luminoso na poética de Arnaldo Antunes: Poesía para o presente, campo transemiótico para o futuro*. IA-UNESP. São Paulo

Referencias



Literatura, fotografía y serie televisiva

**Los cuerpos de la palabra:
performance en la obra artística de Arnaldo Antunes.**

- ▶ JAKOBSON, Roman (1998). *Lingüística e Comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.
- ▶ PIGNATARI, Décio. *Nova Poesia: Concreta* IN: Teoria da Poesia Concreta: 2006, 85-87
- ▶ VIRNO, Paolo (2004). *Cuando el verbo se hace carne*. Madrid: Traficantes de sueños.
- ▶ ZECCHETTO, Victorino. (2002). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Ediciones Abya-yala. Quito- Ecuador.

Referencias



Literatura, fotografía y serie televisiva

Las Meninas (1656) de Velázquez en El Ministerio del Tiempo (2015)

- ▶ Aumont, J. (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós.
- ▶ — (2007). *La estética hoy*. Madrid: Cátedra.
- ▶ Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- ▶ Barrientos-Bueno, M. (2017). *Dentro del cuadro. 50 presencias pictóricas en el cine*. Barcelona: Editorial UOC.
- ▶ Benjamin, W. (1991) *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Barcelona: Debate.
- ▶ Bonitzer, P. (1985). *Peinture et cinéma. Décadrages*. Paris: Éditions de l'Étoile.
- ▶ Borau, J. L. (2003). *La pintura en el cine. El cine en la pintura*. Madrid: Ocho y medio.
- ▶ Cerrato, R. (2009). *Cine y pintura*. Madrid: JC Ediciones.
- ▶ Certeau, M. de. (2007). *La invención de lo cotidiano*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- ▶ Cuesta, M. (2015). *La rue del percebe de la cultura y la niebla de la cultura digital*. Bilbao: Consonni.
- ▶ DalleVacche, A. (1996). *Cinema and painting: How art issued in film*. Texas: University of Texas Press.
- ▶ Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México, D.F.: Siglo XXI.
- ▶ Heidegger, M. (1997). “*La pregunta por la técnica*”. En *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- ▶ Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- ▶ Lyotard, J-F. (1978). *Acinéma. Wide Angle*.(2), 52-59.
- ▶ Michaud, Y. (1994). *L'Arte contemporain en question*. París: Galerie Nationale
- ▶ Muñoz, H. (2016). *¿Son arte las series de televisión? index.comunicación*. 6(2), 69-82.

Referencias



Literatura, fotografía y serie televisiva

Las Meninas (1656) de Velázquez en El Ministerio del Tiempo (2015)

- ▶ Olivares, J. y Olivares, P. (2015). “El tiempo es el que es” (Guion). *El Ministerio del Tiempo*. Madrid: Onza Entertainment/Cliffhanger.
- ▶ Ortiz, A., y Piqueras, M. (1995). *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.
- ▶ Perniola, M. (2004). *The Sex Appeal of the Inorganic: Philosophies of Desire in the Modern World*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury Publishing.
- ▶ Rancièrè, J. (2012). *Las distancias del cine*. Castellón: Ellago Ediciones.
- ▶ Sánchez, J. (2001). Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente. *Comunicar, Revista de Comunicación y Educación*. 17: 65-69.
- ▶ Walker, J. A. (1993). *Art and artists on screen*. Manchester: Manchester University Press.



www.saber.ula.ve

ISBN: 978-980-18-2487-9



9 789801 824879



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA

