

Genealogías de la mirada en el arte joven venezolano

En este texto se intenta una revisión genealógica de algunas claves de formación del imaginario visual venezolano, a partir de los cambios en su producción estética: el realismo conceptual como canon estilístico que ha regido los discursos museográficos desde principios de los '90, y la tensión crítica entre lo espectacular y/o ornamental, considerada a lo interno de la sucesión de siete ediciones del Salón Pirelli de Jóvenes Artistas, el cual constituye un hito de referencia particularmente a la hora de evaluar el cambio del discurso museológico en el contexto político más actual

■ Carlos Delgado-Flores

PRIMERA APROXIMACIÓN: EL REALISMO CONCEPTUAL COMO MODO HEGEMÓNICO DE VER

Pensar la sensibilidad visual urbana en Venezuela, más allá de las consideraciones topológicas que la urbe impone como definición de un hábitat, pasa por pensar los modos de producción de esta misma sensibilidad, tanto en lo que concierne al discurso que institucionaliza las formas y modos de ver, como en los productos de la visión. En nuestro caso, el discurso –musealizador– y el producto –el arte, la expresión artística– generan un *continuum* de referencia para contrastar el universo de sentido en la ciudad, que puede tener relación directa o no con esta tensión, pero que por el sólo hecho de constituir paisaje, abre para la comprensión de lo estético urbano un ámbito de consideración. Esto se dice para intentar una delimitación que permita, a las líneas que siguen, discurrir en el intento de proponer una genealogía

“Las utopías consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso (...) Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto o aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la sintaxis (...) Por ello, las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la fábula; las heterotopías (...) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven su esterilidad en el lirismo de las frases.”

MICHEL FOUCAULT
Las palabras y las cosas

de la mirada en el arte joven urbano venezolano –quizás sea más correcto decir, caraqueño– que tenga alguna utilidad para pensar si acaso la producción de expresión artística joven ha tenido algo que ver con el modo de construir narrativas en la ciudad, especialmente en este comienzo del siglo XXI, angustiosamente marcado por el diseño estético del hecho político¹.

Decimos genealogía para proponer un marco de interpretación del modo en que los saberes constituyen regularidades discursivas –hegemónicas o subalternas (Foucault, 1984)– que se vinculan con el conjunto general de los saberes de la sensibilidad contemporánea. La aplicación de esta idea, de modo tal que pueda inscribir la crítica a las prácticas discursivas del arte, implica –por lo menos, a los efectos de este texto– considerar legitimadas las vanguardias artísticas, como conformadoras de estilos, en el momento presente de la producción estética.

Para buena parte de la construcción estética de la modernidad, el parámetro seguido para construir el discurso del gusto visual ha tenido como punto de partida la producción artística consagrada, legitimada por el discurso musealizador, que establece a partir de ella un sistema jerárquico –un estilo, un canon– y frente a la cual la producción cultural massmediática ha sido evaluada sólo en sus aspectos instrumentales, desprovista de contenido estético y negada en ella toda posible vocación trascendente. La lectura estética de la teoría crítica supone que lo producido por las industrias culturales obedece exclusivamente a otra lógica que no es la de la formación sociocultural, sino la de la racionalidad instrumental, determinada por la rentabilidad, bien en términos económicos o ideológicos: la de la manipulación de la concepción de realidad, la de la idiotización de masas, incrementada por la también masificación del proceso de alienación. Dos momentos hay, donde se ha logrado criticar eficazmente esta idea: el primero, comprendido en el ensayo de Walter Benjamín, *El arte en su etapa de reproductibilidad técnica*, y el segundo, en las investigaciones que en el contexto de los estudios culturales, ubican usos cotidianos desarrollados por la gente en su condición de audiencias massmediáticas, que no se avienen con la descripción sintomática que realizaba la teoría crítica y que consolidan observaciones que, de manera fragmentaria y dispersa, se adelantan en el ámbito del arte, desde la década de los años '70.

El arte no se suscribe a la crisis de los grandes relatos. La institucionalización de las vanguardias significa la pérdida de sen-

“

El arte no se suscribe a la crisis de los grandes relatos. La institucionalización de las vanguardias significa la pérdida de sentido histórico de la evolución artística, y el comienzo de un largo período donde la pérdida del aura (Benjamin, 1974) de la obra, le hace ganar otro sentido, convirtiéndola en una experiencia estética diferente que concuerda con otros procesos de producción simbólica del imaginario

”

tido histórico de la evolución artística, y el comienzo de un largo período donde la *pérdida del aura* (Benjamin, 1974) de la obra, le hace ganar otro sentido, convirtiéndola en una experiencia estética diferente que concuerda con otros procesos de producción simbólica del imaginario. La obra reproducida se instala en redes de producción de sentido de un modo no jerárquico, operando como objeto mediado y a la vez mediador.

La crítica de esta crítica la realizó Adorno en su *Teoría Estética*, desde donde queda fijada su postura frente a la idea benjaminiana sobre esta nueva potencialidad del arte:

“Cualquier obra, al ser una unidad destinada a muchos, es ya en su misma idea una reproducción de sí misma. El hecho de que Benjamín, en la dicotomía entre obra de arte espontánea y tecnológica, subrayase el momento de la unidad a costa de la diferencia, podría servir como crítica dialéctica a su teoría. Es verdad que el concepto de lo moderno es muy anterior a la categoría histórico-filosófica de la modernidad, pero esta categoría no es algo cronológico sino que es el postulado de Rimbaud de un arte con conciencia del máximo progreso en el que las maneras de proceder más avanzadas y diferenciadas se penetran completamente con las experiencias también más avanzadas y dife-

renciadas. Y estas son, por su estructura social, muy críticas. *La racionalidad estética exige que todo medio artístico, en sí mismo y por su función, sea lo más determinado posible para poder conseguir de él lo que ningún medio tradicional puede suplir.*” (Adorno 1970. P. 52-54. Las cursivas nos nuestras)

Ciertamente, la experiencia del arte contemporáneo es la de las expresiones indeterminadas, la de los objetos híbridos, la de los lenguajes mixturizados, complejidad que Benjamín señala, activada en el acto de producir un nuevo *sensorium*. ¿Pero su surgimiento implica el agotamiento del programa estético de las vanguardias históricas? Quizás sí, en tanto que proyectos políticos, utopías de una gran utopía: la de la cultura como obra de arte total. Eduardo Subirats sostiene que:

“El ideal filosófico de una cultura configurada como obra de arte en la que la existencia humana pudiera reconocer la plena realización de sus potencialidades y aspiraciones, su creatividad y libertad ya ha sido cumplido. La configuración o el diseño artísticos han sido universalmente elevados a principios de realidad en la sociedad industrial tardía. En el universo de los medios de comunicación de masas, como en la producción de objetos de consumo o la planificación urbana, el arte es el principio positivo de la constitución de la realidad.” (Subirats 1991, P. 225).

Las vanguardias artísticas, según esta visión, son utopías que han quedado legitimadas, aceptadas por el sistema como estilos, de allí que para algunos críticos, el estatuto del arte es el de la defunción.

Sin embargo, la *muerte* del arte no significa el agotamiento de lo estético como formulación racional del pensamiento humano, por cuanto que los juicios estéticos son juicios de gusto, expresiones de la imaginación según Kant, y este concepto, al tener asociadas algunas dimensiones de la (inter) subjetividad como el deseo y la voluntad, sigue siendo útil para interpretar la posibilidad de opciones de libertad, en la medida en que éstas puedan ser elaboraciones de una “inteligencia computacional que se autodetermina” mediante las irrealidades en las cuales se desenvuelve la existencia humana (Marina 1993).

El uso –o consumo– obra de arte reproducible, por su inserción en el mercado y en las lógicas de intercambio que este implica, ha dado a la obra contemporánea la posibilidad de ser comprendida como modelo de comunicación, cuya eficacia crítica está centrada en la espectacularidad,

desde la cual se instala como dispositivo en las narrativas del imaginario urbano, sumándose a una constelación de significaciones construida desde un estilo cuya capacidad de representación ha sido ampliado: el realismo conceptual. Este que al principio devino como variante del realismo ampliado por la ironización de su factura simbólica, luego fue proyectado como *ethos* en el cuerpo total de la producción de comunicación social, al punto de que hoy podríamos afirmar que no se trata de un estilo, sino más bien, de un modo hegemónico de producir realidad simbólica, desde las claves de la modernidad ilustrada. El objeto artístico construido dentro de este discurso posee una disposición para la representación de lo *real*, abstrayendo las referencias desde interpretaciones que pueden surgir desde la postura del artista o desde una hipótesis sistematizada por críticos de arte o curadores de exposiciones.

¿Pero hay alguna razón para explicar la institucionalización del realismo conceptual en la producción estética venezolana, más allá de la lectura de los pensadores institucionales (curadores)? Quizás parte de esta razón está en el postulado de Herbert Read, que atento a la historización señala que “en el arte no hay progreso, sólo ampliación de la capacidad estética” y esta puede comprenderse a su vez en los procesos de superación progresiva de cánones y estilos. Un modo de operacionalizar esta visión lo ofrece Víctor Guédez, cuando afirma:

“Durante el siglo XX el arte se desarrolló montado sobre una especie de diagonal, en donde las actitudes vanguardistas aseguraban una secuencia ininterrumpida entre versiones y superaciones, tesis y antítesis, poses apolíneas y dionisiacas. El desarrollo de esta alternabilidad se interrumpió en la década del 80, pues en ese momento el arte afianzó la conducta de ver hacia atrás para hacer reversibles los lenguajes del pasado. Luego, durante la década del 90 el arte experimentó un agotamiento que no le permitía recuperar eficientemente el pasado y un cansancio que tampoco le favorecía un eficaz desarrollo hacia el futuro. Fue así como el arte se puso a dar vueltas sobre sí mismo para replantearse las propias raíces y los particulares conceptos del arte. Desde hace unos años hacia acá, también parece que el arte se cansó de dar tantas vueltas sobre sí mismo y ahora, sin perder esa inquietud, afirma su decisión de buscar el apoyo en otras disciplinas y recursos, como la tecnología, la comunicación, el cine, el teatro, la literatura y demás disciplinas, que

“

Interpretar la transdisciplinariedad del arte más contemporáneo supone un esfuerzo de investigación donde se reconstruye la línea de interrelación entre enunciados de disciplinas diversas y su resolución estética en la obra de arte, la cual cede la primacía de la expresión estética para constituirse ella misma en representación –recreación o subversión– de la realidad

”

le permitan ampliar sus espacios de resolución y de persuasión. En forma directa podríamos decir que asistimos a una diáspora o éxodo del arte con el propósito de encontrar refugios, subterfugios y muletas de apoyo. Mientras la idea del arte nómada asumida por Achile Bonito-Oliva se refería a la huida del arte hacia lo pasado, nosotros subrayamos ahora un éxodo hacia los recursos y especialidades estéticas colaterales.” (Guédez 1999).

Si esto es así, interpretar la transdisciplinariedad del arte más contemporáneo supone un esfuerzo de investigación donde se reconstruye la línea de interrelación entre enunciados de disciplinas diversas y su resolución estética en la obra de arte, la cual cede la primacía de la expresión estética para constituirse ella misma en representación –recreación o subversión– de la realidad. Eso ubica esta transdisciplinariedad dentro del canon del realismo conceptual. (ver cuadro 1)

SEGUNDA APROXIMACIÓN: LA EXPERIENCIA PIRELLI LA OBRA COMO MODELO DE COMUNICACIÓN

La intención de concebir –y presentar– la obra de arte como modelo de comunicación es una de las especificidades museológicas del *Salón Pirelli de Jóvenes*

Artistas que realiza desde 1993 el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas –año Sofía Imber: la Experiencia Pirelli, como se le denomina a los efectos de este texto. Esta intención puede reconstruirse desde la manifestación expresa de la misma, realizada en ocasión del II Salón (1995), hasta la convocatoria de la sexta edición, realizada entre noviembre 2001 y enero 2004. La primera edición, no obstante, obedece a una intención diferente: recapitular sobre la producción estética de la década anterior (los '80), fijar un marco de referencia para la emergencia de la producción de la década que entonces recién se iniciaba (los '90) y establecer los principios para la curaduría posterior del Salón.

Desde la primera edición, la Experiencia Pirelli es convocada rigurosamente, a partir de las grandes interrogantes de la época interpretadas por la curaduría, las cuales, luego, se proponen a los artistas como pauta para un debate de orden estético; propuesta que desarrollarán, bien confirmando la tesis propuesta por el curador, bien refutándola o bien ignorándola ex profeso, pero estableciendo un acuerdo en la producción estética desde sus respectivas líneas de trabajo, elaborando modelos de comunicación.

“Si bien el salón I surgió como una demanda de espacio para la exploración y participación de aquellas propuestas emergentes que estaban en constante proceso de experimentación; este II Salón Pirelli pretende ser radical: aquí no se exhiben objetos artísticos, se exhiben modelos de comunicación. No es un Salón de Novedades, es una confrontación de lenguajes alternos y formulaciones de un habla que responde a los parámetros de lo que ha llegado a ser la realidad; no es cuestión de oponer el conocimiento a la inspiración, sino de establecer un hilo conductor que atraviese la investigación, con argumentos y proposiciones que puedan acercarnos de una manera más directa a las estructuras de la visión de las cosas y la construcción de la obra de arte.” (MACCSI, 1995:2, las cursivas son nuestras).

Las ediciones posteriores partieron de esta consideración de la obra de arte como una especie de modelo de comunicación cuya pragmática posible estuvo regida por una intencionalidad de corte declarativo. En ella, el artista aborda el problema desde sus propias claves discursivas, para ofrecer una solución estética, ubicable dentro de los parámetros formales de la institución (formato, dimensiones, fecha de realización, especificaciones técnicas, proyecto, etc.).

Así, cada salón se consagra a una convocatoria temática, pero el conjunto de las obras es agrupado, luego de realizar la selección, en rutas de lectura. (ver cuadro 2)

La Experiencia Pirelli podría definirse, entonces, como una suerte de deriva entre el *coloquio estético*, que procura organizar y presentar al público en forma periódica un conjunto de obras de arte que comunican, cada una, una visión particular de aspectos de la “realidad” generada por el artista; y un *demonstrationraum*, donde la crítica expone objetos estéticos para demostrar algunas tesis de interés sobre algunos dilemas de la modernidad tardía: una especie de *estado del arte* del problema, mediante una colección antológica de argumentos relacionados con los enunciados contenidos en la propuesta curatorial inicial.

El problema central en la Experiencia Pirelli es la realidad y su re-construcción por el arte, por lo cual es posible inscribir la producción artística exhibida hasta la fecha dentro de los parámetros de lo que Achile Bonito Oliva denomina realismo conceptual?. La línea de construcción del espacio expositivo ha sido descriptiva, de síntesis, de inducción: desde el cuerpo y la subjetividad individual hasta la humanidad, al *sensorium* de una intersubjetividad colectivizada, regida por los discursos, pero mediada por obras que, a diferencia de las producidas por las vanguardias históricas, no procuran la transformación de la realidad desde una determinada utopía, sino su interpretación desde la complejidad de una sensibilidad proclive a las heterotopías.

TERCERA APROXIMACIÓN: LA TENSIÓN CRÍTICA ENTRE LO ESPECTACULAR Y LO ORNAMENTAL

A partir del VI Salón, se introduce un cambio gradual en el énfasis crítico del Salón, lo cual lo lleva a mostrar por primera vez una tensión en el proceso de producción de sentido, ahora establecido en la ruta de dos polaridades en la eficacia de la obra: el paso que va de lo espectacular a lo ornamental. El ornamento luce como gesto que acentúa aún más la inutilidad del arte a la vez que critica la limitada capacidad estética de los objetos artísticos contemporáneos. Pudiera pensarse como desprovisto de contenido político, sin embargo, también pudiera entenderse al ornamento como emblemización de los objetos del realismo conceptual, en reacción frente a la inflación semántica a la vez que como afirmación de una corporalidad en crisis por conducto de la progresiva virtualización de las identidades en el ámbito de la

CUADRO 1
Sinopsis de las premisas de *Vanguardia*, *Transvanguardia* y *Metavanguardia*

Categorías	Vanguardia (hasta '80)	Transvanguardia ('80)	Metavanguardia ('90 y siguientes)
Paradigma	Lo inédito	Renovar Impactar	Autenticidad Profundidad
Motivación	Reacción - oposición Acción - creación	Continuar Recuperar Revisar	Fundamentación
Epistemología	Utopía	Pragmatismo	Sentido ético
Expectativa	“Conquistar el futuro”	“ampliar el territorio estético”	“Aquí y ahora”
Actitud	Protestataria	Neutralidad descarada	Disposición a comprender
Emoción	Ansiedad	Nostalgia	Empeño sosegado
Lo estético	Discurso coherente Estilo definido	Lo ecléctico Lo sincrético	Apertura y pluralismo más allá del estilo
Lo plástico	Lo visual Lo conceptual	Afirmación de la imagen formal	Renovación Conjunción de imagen y concepto (tensión entre lo espectacular y lo ornamental)
Lo ideológico	Compromisos militantes Actitudes políticas	Fuerte sentido desideologizador	Crítica vigilante de la realidad
La secuencia	Noción de progreso	Retroprogreso	Introprogresión
Las influencias	Tendencia al rechazo	Aceptadas con cinismo	Valoración como raíz (genealogía de las interpretaciones)
Los riesgos	Academicismo Formulismo Virtuosismo	Formulismo Efectismo	Ascetismo Aislamiento narcisista

Fuente: Guédez (1999:38 Las cursivas son nuestras)

globalización y del surgimiento de la sociedad del conocimiento.

Que lo ornamental ocurra como crítica y subversión del discurso del realismo conceptual, también es susceptible de ser leído en forma genealógica, como un modo de reivindicación de la condición –del propio arte– de generar lenguajes a partir de la noción de representación. Se parte de la idea, desarrollada por la teoría crítica, de que la objetividad del arte, su utilidad social, estaba definida por la capacidad formativa que éste tuviera, lo que indica que su lectura predominante –dentro del discurso musealizador– más que estética, era ética, política, institucionalista. Se indica, además, un cambio de estrategia al margen de la incorporación de las vanguardias al statu quo del arte, establecida desde el surgimiento del

arte pop, que es descrito por Simón Marchán Friz como un arte:

“Hecho con símbolos del status, comerciales, símbolos técnicos, simbología sexual, síntesis mixtas (hibridaciones), la obsolescencia, iconos vendibles, estética del desperdicio y aun del reciclaje.” (Marchán, 1984 P. 103).

El Arte Pop marca un cambio en el interés de los investigadores, por indagar en la subjetividad de un tipo de sujeto que puede desarrollar lecturas a estas propuestas estéticas, desprovistas de aura y hechas de la más cotidiana serialidad.

Pero la obra debe poseer una disposición particular para hacer posible la lectura, que es lo que comúnmente se entiende por eficacia. Gillo Dorfles tercia, en

CUADRO 2
Temas y rutas de lectura de la Experiencia Pirelli

Año	Tema	Rutas de lectura
1993 (I)		Cuerpo Lenguaje Naturaleza Actitudes
1995 (II)	(Modelos de comunicación)	Fracturas del yo Violencia Post-naturaleza
1997 (III)	Sistemas de visión	Ilusión óptica Desilusión cultural
1999 (IV)	Modelos para el próximo milenio	Modelos del cuerpo Patrones sociales Modelos de intimidad y percepción interior Ámbitos espaciales Juegos
2001 (V)	El vuelo: levedad, inmaterialidad, nuevos mundos virtuales	Manejo hipertextual en la escritura y estructuración de la obra de arte. Alteraciones en el espacio de fundación y estructuración de la imagen. Articulación de nuevos parámetros en la relación con el tiempo y el movimiento.
2003 (VI)	En tiempo real: (ecología - cognición - infosfera)	
2007 (VII)	Relámpago del Catatumbo	

Elaborado por el autor. (2003). Actualización 2008

la cuestión entre la “subjetividad” y “objetividad” de la percepción de lo artístico, esta noción:

“Muchas veces incluso después de que su valor inicial (expresable en conceptos claros) se haya perdido (al menos para la mayoría de las personas, salvo para esos pocos que lo convierten en objeto de estudios y de investigaciones eruditas) su valor estético sigue estando vivo, Signos e imágenes cuyo valor simbólico se ha perdido hace tiempo continúan usándose incluso con fines decorativos, ornamentales, jocosos y conservan a pesar de todo una eficacia artística indiscutible. (¿Cómo se explica?) Quizás sólo mediante la no-consumibilidad de su comunicación simbólica. En otras palabras, mientras que el creciente semantizado, discursivo

de su estructura se ha perdido, el cociente ligado al aspecto formal se ha mantenido, aunque sea después de haber perdido toda la connotación simbólica que le ha atribuido una convención primitiva relacionada con razones religiosas, mágicas, míticas, etc. (Dorfles 1974:106-107)

He aquí una de las eficacias del arte contemporáneo, la ornamentalidad, en tensión con la otra, la que se ha descrito como espectacularidad, la “puesta en escena”. Sandra Pinardi la define a partir de una lectura de la experiencia del Salón Pirelli de Jóvenes Artistas en estos términos:

“Espectacular en la medida en que la expresión, lo que se dice, no es –no aparece– como intimidad, no se resuelve por tanto en

la percepción o en la comprensión inmediata de las obras, sino que aparece como fijación –como establecimiento delimitado– de relaciones entre la obra y algunos textos de la cultura y de la experiencia. Es decir, como el requerimiento, el reclamo desde el autor y en el espectador, de un ejercicio de apropiación, de un ejercicio de diálogo, de preguntas” (Pinardi 1999).

La tensión entre lo espectacular y lo ornamental constituye, ahora, un marco para la interpretación de usos de la producción estética, pero la operación que el público realiza de la misma, más allá de la lógica hegemónica donde esta se inscribe (el museo y/o el mercado) es descrita por Baudrillard en *El sistema de los objetos* como consumo:

“En cuanto tiene un sentido, el consumo es una actividad de manipulación sistemática de signos. Para volverse objeto de consumo, es preciso que el objeto se vuelva signo, por consiguiente, arbitrario. Es consumido, nunca en su materialidad, sino en su diferencia... Esta compulsión del consumo no se debe a ninguna fatalidad psicológica, ni a un simple constreñimiento de prestigio. Si el consumo parece ser incontenible, es precisamente porque es una práctica idealista total que no tiene nada que ver (más allá de un determinado umbral) con la satisfacción de necesidades, ni con el principio de realidad. Es porque está dinamizada por el proyecto perpetuamente decepcionado y sobreentendido en el objeto. (Baudrillard 1969: 224 – 228 las cursivas son nuestras)

Esta *manipulación sistemática de signos* definida como consumo por Baudrillard, plantea la doble articulación de un problema para la investigación estética; por una parte, las relaciones entre la obra y el espectador, en términos de experiencia sensible y por la otra, las que la obra mantiene con el corpus de la cultura en términos de contextualización. Irresoluble, salvo que se plantee como interpretación, como lectura, en la consideración de Pinardi:

“No es, como en caso de los discursos literarios, el desciframiento de un sistema referencial que posee significados inmanentes y abstractos explicitables –interpretables– los cuales, a pesar de su condición discursiva, relatan –proponen y refieren– firmemente sus relaciones con aquello de lo que son abstracción y expresión. Por el contrario, las obras visuales son discursos –si podemos llamarlos así– que poseen una textura sensible que le es imprescindible y que, desde su

inminencia, los aleja de su condición de expresión –de sistema referencia– y los afirma como presencia, como experiencia corporal necesaria. En este sentido la lectura de lo visual supone un ejercicio de desciframiento que no se limita a las fronteras de la obra –del discurso– sino que requiere y exige un trabajo de inclusión, de descubrimiento y formulación de relaciones y conexiones entre ese algo que está ahí presente y los demás textos y objetos –apareceres– de la experiencia y de la cultura. En otras palabras, es lectura no porque podamos descubrir qué se dice o propone, sino porque encontramos y elaboramos –desde un objeto y es su experiencia particular– un plexo de relaciones que tienen sentido y significado. Esta lectura paradójica de las obras visuales tiene, además, dos momentos, uno interno o referencial en el que la obra –el objeto– se descubre como lugar analógico de la experiencia sensible. El otro es un momento externo o relacional en el que la obra –el objeto– se descubre como lugar en y del mundo de la experiencia sensible. En este caso no leemos la obra sino que construimos y elaboramos un sistema de conexiones significativas entre ella y los demás objetos y textos de nuestra experiencia y constituimos desde ella y con ella una trama de significaciones –un discurso–. En el primer caso, la obra es el lugar de una interpretación metafórica, en el segundo es un cuerpo social y cultural. *En el primer momento la obra es expresión y referencia, en el segundo es experiencia y sentido.*” (Pinardi 1999, las cursivas son nuestras)

UN ALEJAMIENTO DESDE DÓNDE SE PRODUCEN LOS DISCURSOS, HOY?

En enero de 2001, se inició un cambio profundo en el modo de operación de la institucionalidad museística venezolana, marcado por la destitución colectiva de las gerencias históricas de estas instituciones, siendo el caso más emblemático el de Sofía Imber, al frente del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas que llevaba su nombre y del cual fue director-fundador. Siete años después, se registra un cambio en las políticas de exhibición de los museos, los cuales han preferido supeditar la revisión de problemas de formación de la sensibilidad contemporánea a la muestra de aquellos productos estéticos cuya factura pueda relacionarse eficazmente con algunos contenidos ideológicos del proceso.

Dos ediciones de la *Megaexposición* (I y II), que intentó un balance de la producción artística del siglo XX en Venezuela,

“

Siete años después, se registra un cambio en las políticas de exhibición de los museos, los cuales han preferido supeditar la revisión de problemas de formación de la sensibilidad contemporánea a la muestra de aquellos productos estéticos cuya factura pueda relacionarse eficazmente con algunos contenidos ideológicos del proceso

”

junto con tres ediciones del *Certamen mayor de las artes y las letras, capítulo artes visuales*, justa que en textos anteriores hemos caracterizado como parlamento estético³, parecen apuntar hacia la necesidad de proponer de modo hegemónico una (re)lectura de los procesos de la formación de la mirada contemporánea venezolana desde claves que inscriban la espectacularidad y la ornamentalidad dentro de una lógica subalterna, esto es: generada como aculturación dentro de patrones neocoloniales, la cual es necesario denunciar como parte del proceso de formación de una conciencia revolucionaria en el pueblo, conciencia que no debe renunciar a los valores de la modernidad sólo en aquello en que pueda ser moderna una revolución, que se vale del realismo conceptual valorando su utilidad, como aun ahora se valora a partir de la noción de sociedad de masas, para bien o para mal, actualmente en crisis.

Ya no se trata de comprender la realidad contemporánea ironizándola mediante una obra de arte que subvierta la representación, sino de reiterar las lecturas, para que éstas cobren hegemonía, diluyendo las diferencias esenciales, propiciando la simetría, haciendo fluir en un diseño estético de vocación transmoderna (porque en ello se convirtió la postmodernidad conjugada por estos lares: en la positividad del nihilismo convertido en proyecto) un discurso

para el cual se aspira la universalidad. Todo esto a partir de un aparato museológico depauperizado, en el cual la disidencia crítica es penada con la exclusión, cuando no el exilio interior.

El VII Salón Pirelli, cuyo premio mayor recayó en Bernardita Rakos, artista de sistemática exploración de lo ornamental como una emblemática de los discursos, de clara y constata referencia a la corporalidad, estuvo convocado para la interpretación del fenómeno del Relámpago del Catatumbo y su singularidad como repositor natural del hueco en la capa de ozono: motivo ecologista, discurso del desarrollo sustentable, pero causa a su vez de una nueva disonancia frente a la ausencia de políticas públicas en la materia. La mayoría de sus artistas son nóveles y más temprano que tarde, se incorporarán a los espacios de producción estética y a los circuitos de exhibición y mercadeo artístico nacionales e internacionales, tal y como lo han hecho los casi 200 artistas que han participado y se mantienen activos actualmente; pero es muy poco probable que sus propuestas sean mostradas desde los museos, antes, expondrán en centros de arte contemporáneo como la Organización Nelson Garrido, el Periférico Caracas o algunas galerías dedicadas al arte joven que todavía sobreviven en Caracas.

Hoy, el discurso de la formación estética desde el museo se halla fragmentado, el gusto en la ciudad está insularizado y las narrativas difícilmente confluyen, porque deben sortear el escollo de dos visiones heteróclitas: la de la modernidad ilustrada como una tradición o una aspiración; o la visión que la consagra como un atavismo. Se trata de algo más que una confrontación política entre un statu quo que intenta preservar sus espacios de poder y otro que pugna por consolidar una hegemonía, para lo cual argumenten modernidades diferentes. La espectacularidad y la ornamentalidad poseen eficacia crítica en una sociedad de masas, ¿dicen lo mismo en una sociedad-red? ¿Dicen lo mismo a una sociedad venezolana que ha comenzado a estructurarse en red? Preguntas que al final de un texto lo dejan irremediamente abierto, pero así son los signos de los tiempos.

■ **Carlos Delgado-Flores**
Comunicador Social (UCV), candidato a Magíster en Comunicación para el Desarrollo Social (UCAB), profesor en esa casa de estudios. Miembro del Consejo de Redacción de la revista *Comunicación*.

Referencias

- ADORNO, T. (1970): *Teoría estética*. España: Editorial Orbis 1ª edición en 1983.
- BAUDRILLARD, J. (1969): *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- CÁRDENAS, M. (2001): "Apostando a futuro: notas sobre el V Salón Pirelli". En: *Catálogo del V Salón Pirelli de Jóvenes Artistas*. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber. Caracas.
- _____ (1993) "Nuevas realidades, nuevos conceptos para un Salón de Jóvenes". En: *Catálogo del I Salón Pirelli de Jóvenes Artistas*. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas.
- DELGADO-FLORES, C. (2008): "Una lectura estética del 2-D". En: *Comunicación, Estudios venezolanos de Comunicación*, número 141, primer trimestre 2008. Editada por el Centro Gumilla, Caracas.
- _____ (2007) "Tres problemas para una sociología venezolana del gusto". En: *Comunicación, Estudios venezolanos de Comunicación*, número 138, segundo trimestre 2007. Editada por el Centro Gumilla, Caracas.
- _____ (2003) *Teoría del valor agregado de los productos culturales-comunicacionales: apuntes para una antropología de la comunicación*. Trabajo especial para optar por el título de Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Central de Venezuela. Tutor: Marcelino Bisbal. Venezuela (Mimeografiado).
- _____ (1999, 27/9): "La cultura fomenta cambio y transformación." Entrevista a Víctor Guédez. *El Mundo* 2:21, Caracas.
- DORFLES, G. (1974): *Las oscilaciones del gusto*. España: Editorial Lumen.
- FOUCAULT, M. (1984): *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- _____ (1979): *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- GUÉDEZ, V. (1999): *Vanguardia, Transvanguardia, Metavanguardia*. Caracas: Fundarte, colección Rescate.
- _____ (1999): *El arte actual, hipótesis para su Interpretación*. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber (mimeografiado).
- MARCHÁN FIZ, S. (1984): *Del arte objetual al arte de concepto*. España: Akal.
- MARINA, J. (1993): *Teoría de la Inteligencia creadora*. Barcelona 2000: Anagrama, Colección Compactos.
- Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber –MACCSI– (1995): *Guía de estudio N° 121, II Salón Pirelli*, Caracas.
- PINARDI, Sandra (1999): *De la prótesis a la utopía. El Salón Pirelli de Jóvenes Artistas. Algunas consideraciones e improvisaciones*. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber (Mimeografiado).
- SUBIRATS E. (1991): *Metamorfosis de la cultura moderna*. Barcelona, España: Editorial Anthropolos.
- _____ (1988): *La cultura como espectáculo*. México: Fondo de Cultura Económica, colección Sombras del origen 1ª Edición.

Notas

- 1 Sobre este particular ver Delgado-Flores (2008) y ver también "Sobre estética chavista", de David de los Reyes, en esta misma edición.
- 2 Al respecto se lee en un texto curatorial de María Luz Cárdenas: "A diferencia del conceptualismo imperante en los años sesenta –enraizado en una opción ideológica y política radical y fuertemente vinculado al deseo utópico de lavar los problemas del mundo–, el carácter conceptual del arte de los años noventa inserta la opción política y social a la formalización de idiomas individuales que neutralizan la pretensión de una utopía. Se ha dejado de creer en el arte como una fórmula de redención del pecado original, para crear una especie de paraíso artificial, netamente informativo y lingüístico. A diferencia de los realismos o de cualquier otra tendencia que entronca su expresión en los lenguajes figurativos, este nuevo *realismo conceptual* coloca los acentos de su expresión en una dimensión alternativa donde la producción de la imagen es un proceso de interpretación, más que de denuncia (...) En verdad, el nuevo imaginario social ha dejado de lado el condominio panfletario, y los artistas intentan cruzar los márgenes de la creación estoicamente, sin ningún tipo de expectativas (optimistas o pesimistas), trasponiendo simplemente sus propias visiones y asumiendo su papel en la conformación de nuevas actitudes y en el desarrollo de un lenguaje visual asimilado a los cambios generales que ocurren." (Cárdenas, 1993:16, las cursivas son nuestras)
- 3 Sobre la revisión crítica de este evento, Delgado-Flores (2007) concluye: "Hipostasiar la lectura crítica del proyecto modernizador, con los procesos de construcción de modernidad que actualmente realiza la sociedad venezolana, puede resultar un ejercicio tan perverso como el empleo sistemático y deliberado, para fines políticos, de la expresión estética menos trascendente (la cursilería criolla, la expresión "pavosa" del mal gusto) como expresión más sutil del populismo, la que recicla el saber hasta vaciarlo de contenido, cortándole a la imaginación el entusiasmo de lo sublime, mermando las condiciones de producción de una sensibilidad fundada y fundadora de las prácticas, de esta comunidad del imaginario que convenimos como el **nosotros** de nuestro proyecto de sociedad". (2007:66, negritas en el original)