

La imagen debatida y contestada (autobuses, perreras y blindados) Secuencias interpretativas en intervalos históricos 1970 – 2020

JORGE GÓMEZ BALZA¹
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
MÉRIDA-VENEZUELA
gomezbalza@gmail.com

DOI: <https://www.doi.org/10.53766/PREPAS/2022.27.54.06>

RESUMEN

Se realiza un análisis de ciertas imágenes heterogéneas que han conformado un imaginario insoslayable en la mentalidad y en el devenir histórico venezolano. Partiendo del estudio de una instalación artística, se plantea un cuerpo teórico-metodológico que demuestra dos aspectos fundamentales: el uso democratizado de imágenes heterogéneas (cultura visual) y la posibilidad de estructurar un relato histórico (montaje) que expone cómo las imágenes en cuestión están altamente imbricadas, proyectadas y estructuradas como un relato histórico, visual y vivencial con significativas consecuencias. El artículo demostrará la importancia de construir un instrumental interpretativo de imágenes generadas en la urgencia.

PALABRAS CLAVE: Cultura Visual, montaje, arte venezolano, vinculación de imágenes.

The Debated and Contested Image (Buses, ‘Kennels’ and Armored Cars) Interpretive Sequences in Historical Intervals, 1970 – 2020

ABSTRACT

An analysis is made of certain heterogeneous images that have shaped an unavoidable imaginary in the Venezuelan mentality and historical development. Starting from the study of an artistic installation, a theoretical-methodological body is proposed that demonstrates two fundamental aspects: the democratized use of heterogeneous images (visual culture) and the possibility of structuring a historical story (montage) that exposes how the images in question are highly interwoven, projected and structured as a historical, visual and experiential story with significant consequences. The article will demonstrate the importance of constructing an interpretative instrumentation of images generated in the urgency.

KEYWORDS: Visual Culture, montage, Venezuelan art, image linkage.

Este artículo fue terminado en septiembre de 2022, entregado para su evaluación en octubre y aprobado para su publicación en noviembre del mismo año.

Nº 54

●
REVISTA DE HISTORIA. Año 27, Julio-Diciembre, 2022

1. INTRODUCCIÓN

En la intención de precisar una especie de parteluz en la historiografía del arte venezolano, Juan Carlos Palenzuela (1954 - 2007), uno de los estudiosos más asiduos de la plástica nacional señaló con sobrada razón y partiendo de revisiones exhaustivas de la época —sus producciones, generaciones de creadores, propuestas estéticas y demás—, que la década de los años setenta del siglo pasado representó el escenario donde un grupo de artistas procuraron innovar a través de lenguajes figurativos, aportando al mismo tiempo una mirada distinta de la realidad y más cercana a los fenómenos estéticos que tenían lugar en Norteamérica, Europa y el resto de las latitudes. Algunos de los aspectos que precisó el crítico de arte en este contexto, radicaban en obras que estaban menos enfocadas en discursos politizados y fijando el objetivo en una contemporaneidad más desafiante para sus propuestas. Así, para el autor, “es en esos primeros años de la década del setenta, cuando podemos precisar un pequeño pero coherente número de artistas que son capaces de formular novedosos y renovadores planteamientos a nuestro devenir de arte.”²

Varios son los elementos que se vertebran a esta afirmación y que contribuyen a generar coordenadas de interpretación en ese sentido; por ejemplo, el tema informativo: es a partir de los setenta en que se van achicando las distancias que otrora separaban el hacer de los artistas venezolanos con respecto a la producción de pares en otras latitudes, existe además de medios y recursos, una voluntad por “aggiornar” el trabajo, por llevarlo a dimensiones más interesantes de apropiación y participación del concierto artístico internacional, desde luego perfilando una personalidad más que destacada en el circuito del arte.³ Asimismo, se contó durante esos años con la incorporación paulatina de distintos personajes vinculados con la crítica de arte, docencia, investigación y desarrollo de propuestas galerísticas, tal es el caso de Elsa Flores, Marta Traba, y Clara Diament Sujo, entre muchas otras, que apuntalaron con sus trabajos y orientaciones una buena parte de la producción crítica del arte venezolano de los setenta y de décadas posteriores.⁴

Una de las obras más importantes generadas en este espacio-tiempo es la instalación que se expuso en el Ateneo de Caracas en 1971, llevada adelante por los artistas venezolanos Sigfredo Chacón, Ibrahím Nebreda y Willian Stone; su título, “El Autobús,” propuesta que fue considerada en su momento como una apuesta en la renovación de las relaciones e interacciones con el público. A partir de este momento, la incorporación del espectador

en las obras sobrepasaba el límite sugerido por el arte cinético, ahora se requería de una mayor integración reflexiva, en ocasiones partiendo de lo lúdico pero sin dejar de tener presente que se trata de agitar los cimientos del arte y procurar caminos de reencuentro con prácticas urbanas, con formas de enunciar los relacionamientos con la ciudad, con sus atributos urbanos pero también con sus vicisitudes y escenarios de la confrontación.

En ese sentido, lo que realizaron estos jóvenes iba más allá de lo conocido, incluso para la propia prensa del momento, quienes al no encontrar una palabra más adecuada lo definieron como una “ambientación,” lo que a todas luces señala el talante innovador de la obra.⁵ Aprovechando el espacio en forma de “L” asignado para la exposición y correspondiente al Ateneo de Caracas, los artistas realizaron una especie antesala, donde crearon un escenario muy bien iluminado, con cortinas traslúcidas que generaban un lugar apacible, sinuoso y con una meridiana claridad. Al trasponerlo, el espectador se encontraba con una verdadera metáfora del caos, para ello, “Tasajearon el autobús y se lo llevaron al Ateneo. Recogieron basura de la calle para construir pasajeros acordes a su estética de los despojos, pusieron radios encendidas en estaciones populares, colgaron medias, trapos, dejaron una escalera en la sala.”⁶

Efectivamente, se trataba del despojo de la carrocería y del mobiliario interior de un autobús usado para el transporte público que cubría la ruta San Bernardino-Quinta Crespo (Caracas). La razón para usar estos elementos como objetos culturales ha movido a la crítica de arte nacional, quienes han propuesto varias hipótesis interpretativas dirigidas en dar cuenta de esta nueva mirada en el quehacer artístico venezolano. La certeza en la elaboración de esta obra se remite casi que exclusivamente en ver y medir las reacciones del público asistente, formados o no en los lenguajes del arte y que podrían tener orígenes en lo lúdico, la burla, la crítica, la duda, la pregunta necesaria y con suerte, la identificación con lo que allí se veía. Un elemento de la cotidianidad que ahora obtiene lazos conceptuales que allanan el camino hacia escenarios ontológicos del ser urbano, del caos, de la necesidad y concentración de energías no canalizadas, de la extrapolación del componente signico de sus usuarios anónimos; en fin, de aquello que Roberto Guevara definirá como “humanismo crítico.”⁷

La triada de artistas aporta un interesante plus en el devenir del arte venezolano, donde el sentido de lo efímero y conceptual de la propuesta, dejaba casi sin andamiaje teórico a propios y extraños, pues cómo entender esta nueva realidad y más aún, cómo se incorpora de manera más decidida las prácticas urbanas en un entorno museístico, aspecto este que hacía tran-

sitar las imágenes dentro de una estética distinta a las habituales maneras de hacer arte en el país; de este modo, “Es el momento de abrir oportunidades (...) un buen comienzo sería el estudio de la condición anónima de la masa humana del autobús, una brumosa fauna cotidiana que vive, espera, se consume con la realidad destartalada y ruidosa del vehículo.”⁸

Como intención estética esta obra traspasa varios límites, sin embargo, en la necesidad de encuadrar con mayor rigor su impacto, así como también, observar su proyección en el tiempo ya sea como referente o en su defecto, como origen de nuevas representaciones signadas por búsquedas similares, este texto intenta formular una pregunta que va más allá del orden estético, es decir, se interroga y desarrolla una propuesta teórica, reflexiva y contextual que responde a la idea de saber si no se está en presencia ya de una obra integral que examina al menos inicialmente, caros elementos históricos, sociales, políticos y económicos que luego serán vividos con el rigor de la urgencia en Venezuela, como si se tratara de sobrepasar la simple presunción, accediendo a niveles interesantes de visualidad, como quien repotencia algo que luego será determinante.

Tales aspectos no se evidencian a simple vista, sus conexiones hay que construirlas y desde luego, probarlas en el fragor de las interrelaciones, determinarlas en las producciones y consumos visuales de la población; hay que profundizar en los niveles de lectura y plantear desde la actualidad sus imbricaciones.⁹

Consecuentemente, una de las mayores ventajas que ofrece en la actualidad los Estudios Visuales y su consabida ampliación o “democratización” del uso de la imagen, radica justamente en la posibilidad de ampliar el catálogo de fuentes visuales, atendiendo elementos que escapan del radar iconológico tradicional de la historia del arte. Hoy por hoy se observa cómo se demanda de esta disciplina la incorporación de distintas formas de producción visual en sus estudios, partiendo de la mirada, de las prácticas de observación, del placer visual, del efecto psicológico causado por la imagen, del impacto social, de su debate o contestación, desde luego, atendiendo también la actuación del espectador y sus reacciones ante el hecho visual.

En ese sentido, tanto la democratización de la imagen, así como también la apuesta teórica que los estudios visuales plantean para establecer relaciones de tiempo, donde el presente de la imagen —en este caso la obra “El Autobús” de 1971—, no es sino la expresión de un componente de “visualidad,” entendiendo ésta como la capacidad estratégica y táctica de avizorar elementos de diverso índole que luego serán espejados y desarrollados como potenciales reflejos de una realidad, en este caso, llena de

carencias y de sustracciones, con importantes consecuencias para el devenir colectivo, nacional e histórico. Sin embargo, también traza rutas de sentido para precisarlos, teorizarlos y entenderlos como parte de un gran todo.

Así, el componente de producción visual, no necesariamente artístico de los sucesos de febrero de 1989 conocidos como el “Caracazo,” así como también, la intentona de Golpe de Estado de febrero de 1992, son claros ejemplos no sólo del malestar nacional, inducido en muchos casos, sino la continuidad de algunos aspectos sociales, económicos y vivenciales que fueron planteados como un principio estético innovador en 1971 por los artistas antes mencionados. Asimismo, tal y como se dejará de forma clara en el devenir de este artículo, las obras de los venezolanos Génesis Alayón (1995) y Francisco Bassim (1964) denominadas “Perreras” elaboradas entre el 2018 y 2020, representan visualmente y culturalmente no sólo la expresión del caos, de la consecuencia de un proceso de sustracciones que arroja como saldo un panorama visual impregnado de la realidad de la calle, del sentir, de la urgencia, sino que también son expresiones visuales susceptibles de ser analizadas dentro de este relato visual. Toda tensión genera imágenes e imaginarios, es una especie de máxima que se transforma en espacio nutricio para los artistas y sus proyectos; es algo insoslayable. Sin embargo, lo que se expondrá a continuación es la construcción de un relato, donde las obras de los venezolanos Alayón y Bassim se pueden considerar de plano, una especie de sentencia avizoraba en la década del setenta por otros artistas y experimentada con el rigor de la urgencia y la violencia en momentos precedentes a su representación.

En tal sentido, el presente texto se propone en primera instancia establecer un marco teórico y conceptual acerca de las opciones que ofrece la cultura visual en su propósito de democratizar el uso de la imagen para distintos fines investigativos, en segundo lugar, ensayar una especie de arqueología de las imágenes en cuestión, teniendo como mínimo común algunas consideraciones sobre el uso de imágenes heterogéneas, atemporales y con un mínimo común denominador histórico y cultural. Finalmente crear una estrategia de interpretación con el propósito de demostrar sus relacionamientos y formas de construcción de un discurso que está presente de manera recurrente en la historia reciente del país.

2. NOTAS SOBRE CULTURA VISUAL, ASOCIACIÓN DE IMÁGENES Y DEVENIR HISTÓRICO DE SUS IMPLICACIONES

Una de las corrientes de estudios más activas durante el último tercio del siglo XX y principios del siglo XXI, es sin lugar a dudas la Cultura Visual, un compendio de visiones y reflexiones que giran en torno a la importancia de la imagen como agente activo, como elemento condicionante de las nuevas tecnologías y mayormente, como producto cultural en tiempos avasallantes, plenos de cambios y de masificación de su uso. En tanto acción y aceleración de procesos de estudios, ha merecido la activación de ingentes cátedras de estudios en las más importantes universidades del mundo, no sin generar desde luego, cierta polémica por su condición de espacio experimental, mismo que aún continúa construyendo su propia estructura teórica y epistémica que pueda dar cuenta de tan inmenso cúmulo de imágenes, iconos, referencias que se generan al día y que a razón del uso masivo de las redes, también tiene un importante impacto en la sociedad que las consume.

La relación que se hace más palpable entre la Cultura Visual y la producción de contenidos estriba prácticamente en la reducción de la mayoría de los enfoques a los efectos de la mirada, es decir, la gran mayoría de los enfiles de estudio buscan plantearse análisis en los momentos en que lo visual es contestado, debatido, correspondido con acciones de diversa índole y desde luego, argumentado en orden natural —perceptivo, pero también teórico, donde la relación imagen— espectador o testigo se fragua como un principio constructivo, con importante impacto en el momento histórico y la sociedad que la produce.

Esta es una de las variables más importantes que se pueden observar con respecto a la disciplina de la Historia del Arte, ciencia que ha copado mayormente el estudio y la interpretación de las imágenes consideradas obras de arte. Si bien se ampara mayormente en buena parte de los protocolos de trabajo ya desarrollados por la Historia del Arte, la Cultura Visual dirige su andamiaje de análisis en una especie de “democratización” de la imagen, enfocando su interés en los procesos de interacción social donde la imagen es debatida e incorporada a ciertos imaginarios y formas de comportamiento, ahora signados por una ampliación que requiere asimismo de un esfuerzo teórico y metodológico para llevar adelante sus propuestas de trabajo.

Uno de los teóricos más importantes de la cultura visual es el inglés Nicholas Mirzoeff, académico que ha dedicado su vida al trabajo investigativo, generando algunas plataformas de análisis de la cultura visual, ensayando

también importantes protocolos metodológicos. En una entrevista que se le hiciera hace algunos años, deja muy clara la manera en que la Cultura Visual se plantea como una opción de estudios a partir de la idea de ampliación o democratización del uso de las imágenes, es decir, como una manera de abrir espacios hacia la heterogeneidad de éstas en sus disímiles maneras de expresión y construcción,

Por mi parte, creo que la cultura visual es una práctica que tiene que ver con los modos de ver, con las prácticas de mirar, con los sentidos del que llamamos espectador, el o la que mira o ve. Y el objeto o la cosa que se mira puede o no ser un “objeto de arte,” sino una serie de cosas que son experimentadas por gente en el presente o en el pasado, pero lo cierto es que no hay una frontera hermética que proteja al objeto artístico de otras formas de objetos.¹⁰

La desintegración de las fronteras referidas por el autor entre las obras de arte y las imágenes susceptibles de ser estudiadas como producción cultural dentro de esta campo de trabajo, es tema de arduos análisis, pues resulta evidente que ante tamaña apertura deben primar algunas convenciones de orden conceptual y procedimental, es decir, un espacio que sirva de marco o referente para poder seleccionar y manejar, aún dentro de la democratización del uso de la imagen, ciertas representaciones visuales que sean realmente productivas y contextuales al momento de trabajarlas, en clara expresión de su potencia como imagen. En ese sentido, hay que entender que no se trata necesariamente de un desplazamiento del valor de las obras de arte, ahora se procura una ampliación del uso de las imágenes partiendo justamente del elocuente aumento de los niveles de producción, de la transversalidad de su aplicación donde evidentemente surcan múltiples identidades. Es por ello que para algunos autores la mayor preocupación de la Cultura Visual radica en la posibilidad de precisar los efectos simbólicos y el nivel de contestación o debate que se genere, incluyendo las realidades históricas o virtuales que se propicien con su instauración; así pues,

Lo importante ya no es buscar el valor estético del arte elevado, sino examinar el papel de la imagen en la vida de la cultura o, dicho en otras palabras, considerar que el valor de una obra no procede (o no sólo procede) de sus características intrínsecas e inmanentes sino de la apreciación de su significado (y aquí es tan importante una imagen televisiva como una obra de arte en mayúsculas), tanto dentro del horizonte cultural de su producción como en el de su recepción.¹¹

Sin duda alguna que este es uno de los empeños más arraigados en los estudios de la Cultura Visual, tratar de precisar el impulso o significado psicológico y del impacto social de las imágenes, como si éstas estuvieran embebidas de una autonomía distinta a la señalada por la modernidad misma en el siglo XVIII;¹² ahora se piensa en la configuración de un valor autónomo de otro nivel, con claros visos de materialidad y dinamismo que genera toda una renovada red de sentidos, como si las imágenes tuvieran voluntad, consciencia, urgencia y deseo, superando los designios de la estética moderna.¹³

Por otra parte, intentar conjugar lo heterogéneo de las imágenes bajo la mirada histórica, amerita un esfuerzo adicional. En la búsqueda de una orientación dentro del complejo panorama que supone la cultura visual es necesario contar con un instrumental de análisis que permita poner en un mismo plano distintas imágenes, aceptando de entrada como se pudo percatar que hoy en día es tan factible conjugar y plantear análisis correlativos entre una obra de arte, una imagen televisiva y un “screenshot” (captura de pantalla de un móvil u ordenador), por mencionar algunos; sin embargo, desde la perspectiva académica demanda la realización de esfuerzos por establecer parámetros investigativos que arrojen resultados plausibles, analíticos, dando respuesta a la realidad que les corresponde mirar. Para el historiador del arte francés George Didi-Huberman, las asociaciones de imágenes dispares, heterogéneas y generadas en espacios nutricios complejos tienen al mismo tiempo la fascinación de contener información valiosa, misma que al ponerlas sobre la mesa e intensificar la capacidad de interpretación, permite acceder a datos y referentes históricos importantes en un momento determinado.

Al proponerse un trabajo que busca establecer la lectura profunda y los hilos conectores entre una instalación artística (1971), una serie de fotografías y secuencias de videos (1989, 1992) y un par de pinturas elaboradas por artistas venezolanos, en el marco de la crisis social y económica más acentuada y experimentada por nuestra nación en los últimos tiempos (2018, 2020), se accede a un universo representacional que a simple vista pareciera no tener mayor consecución. Sin embargo, los destellos que orientan su trama permitirán comprobar visualmente un relato que se proyecta en el tiempo, arrojando un componente de proporciones extraordinarias, como una especie de yacimiento visual que marca buena parte del comportamiento social nacional, sin dejar de tener consecuencias históricas en la realidad venezolana.

3. DILUCIDAR INTERVALOS EN IMÁGENES DISPARES. ALGUNAS VÍAS PARA INTENTARLO

Si algo ha distinguido a la Historia del Arte como disciplina humanística es justamente el esfuerzo por encontrar vías, métodos, alternativas y estructuras contextuales de interpretación de códigos y mensajes dentro de las imágenes. Independientemente de las ideas que hoy por hoy giran en función de una nueva y renovada autonomía del arte,¹⁴ el ejercicio de una correcta interpretación bajo premisas extraordinarias es lo que distingue el largo camino recorrido. Con sus variantes y enfoques, también usados por otras ciencias que tienen a la imagen como su objeto de estudio (Cultura Visual), siempre ha encarado su tarea desde una perspectiva interpretativa, poniendo en diálogo distintas obras o producciones para dar cuenta de relatos internos que reflejan realidades específicas del acontecer histórico.

En una muy interesante mirada al tema de la interrelación de imágenes dispares, disímiles en tanto formato, tema, objetivos e incluso temporalidades, el mencionado autor francés ha planteado en numerosos trabajos una propuesta que le ha llevado con éxito a distintos escenarios académicos, así como también, en la organización de exposiciones de arte contemporáneo donde se plantean premisas como éstas, esforzándose por mostrar caminos que permitan revelar las estructuras profundas que vinculan el conocimiento y la interpretación de las imágenes.

Para ello el autor vuelve su mirada a los trabajos que realizara hacia principios del siglo XX el historiador del arte austriaco Aby Warburg (1866-1929),¹⁵ quien haciendo gala uno de uno de los atributos más impresionantes de los iconólogos que distinguieron su Instituto —en referencia al talante enciclopédico de sus investigadores y del suyo propio—, dispuso casi al final de su vida de más sesenta tablas contentivas de unas dos mil imágenes aleatorias, sin una aparente conexión, pero que a todas luces, contenían información que podía ser correlacionada luego de poner en práctica una especie de certidumbre constitutiva de cada una.

La intención estaba centrada en proporcionar insumos visuales y culturales al lector, quien desde su propia posición de conocedor debía ensayar una lectura atadora, es decir, se alentaba el esfuerzo por encontrar elementos vinculantes. A simple vista resultaba una tarea demasiado compleja y correspondía a esa generación de historiadores del arte formar las bases de un proceso interpretativo de tal magnitud, cuyo instrumental formativo pudiera romper las barreras históricas y temáticas de entrada, es decir, de los

llamados convencionalismos formales que mantenían algún protagonismo en las maneras de estudio del arte en ese momento. Consecuentemente, Warburg buscaba hacer coexistir y conectar a través de diálogos y analogías los fenómenos heterogéneos presentes más allá de los límites del tiempo, pues estaba absolutamente convencido de que existía una fuerza viva que conectaba las imágenes a través de capas o sedimentos culturales. La tarea estaba en generar “destellos” a través de ejercicios de interpretación que permitieran ir construyendo el discurso de las propias imágenes. De este modo, “El atlas de imágenes fue así el obrador de un pensamiento siempre potencial —inagotable, poderoso e inconcluso— sobre las imágenes y sus destinos.”¹⁶

La acción de hacer surgir las relaciones entre materiales dispares, entre imágenes aparentemente inconexas gestadas por el austriaco a principios de la centuria pasada, es analizada en profundidad como estructura metodológica, conceptual y vivencial por el autor francés, quien encuentra una extraordinaria pertinencia en la asunción de estudios de las imágenes contraponiendo temporalidades distintas, procurando ensayar estrategias de profundización en los protocolos de organización de imágenes sinópticas, con la intención de observar o simplemente inducir conexiones secretas entre ellas, sin recurrir a nexos similares de tipo formal, más sí contextual y cultural.

El procedimiento que aplica Didi-Huberman en varios de sus trabajos, se inicia con la necesidad de proyectar una especie de arqueología de las imágenes, tratando siempre de solventar dos de las dificultades más recurrentes al momento de plantear un estudio atemporal entre ellas. Se trata de ir resolviendo los intervalos y las lagunas que existen en torno a su producción.¹⁷ Sin embargo, generan al mismo tiempo elementos observables que al establecer hilos conductores se transforman en fragmentos que aún no conforman un sistema, pero que evidentemente, tienen la riqueza e información para construirlos como tales, con su carga informativa, histórica y desde luego simbólica. En ese sentido, uno de los primeros pasos para plantearse esta lectura histórica a “contrapelo” de acuerdo a las premisas que sugiere el planteo del francés, radica en encontrar los hilos conductores que sirvan de estructuras para sostener el discurso de análisis, en otras palabras, se requiere precisar elementos que contengan una buena carga simbólica y que, en función de la estructuración de un discurso, puedan escenificarse y comprobarse como una especie de relato visual e histórico.

Esto es lo que se denomina montaje, siendo el resultado de una respuesta al problema de la construcción de la historicidad, así, el montaje

escapa de las “teleologías,” hace visibles los restos “visuales” y conceptuales que sobreviven a los avatares del tiempo y como se ha señalado, tiene la ventaja de suministrar formas de lecturas de imágenes heterogéneas en tiempos distintos con una mirada que permite orientarse en la historia.¹⁸ En síntesis, el montaje bajo la premisa de conjugación de imágenes heterogéneas es la alternativa más ajustada que se puede emplear cuando se busca una respuesta entre varios actores, que en medio de tensiones históricas y de distinto orden, traen importantes cantidades de imágenes, escenificadas de manera progresiva y regresiva. Descubrir el hilo conductor o residuo conductual es una tarea que involucra en proporciones similares a la historia del arte, la historia y la Cultura Visual, pues como se verá a continuación se trata de la expresión de una memoria que se deja menos contar que interpretar, sin embargo, es la manifestación de una estructura profunda que ha movido gran parte del devenir histórico nacional.¹⁹

4. IMÁGENES DEBATIDAS, CONTESTADAS Y PROYECTADAS COMO ACCIÓN

La estructuración del montaje como ordenación metodológica supone al menos dos cosas esenciales, por un lado, desde la perspectiva laboral, un montaje implica la organización sobre un soporte, es decir, un espacio que permita poner las imágenes sobre ellas y a partir de allí desarrollar las implicaciones de trabajo. Acá se trata de una estructura que tiene tres vértices o intervalos de creación y de acción para el análisis: una instalación, imágenes tomadas de los medios de comunicación nacionales y un par de pinturas. Al colocarlas justamente sobre la mesada imaginaria, se puede proceder a partir de varios órdenes; por ejemplo, si se coloca en función de los años de ejecución y/o manifestación cronológica-lineal, daría un primer resultado donde representan: (1) 1971, “El Autobús”; (2) 1989/1992, El “Caracazo” y la asonada del 4F; (3) 2018/2020, las “perreras” Francisco Bassin y Génesis Alayón, separadas por etapas de tiempo pero con una presunción que las une como discurso, intención proyectada, como propósito de investigación y como estructura que espeja una realidad insoslayable.

Estos tres segmentos estacionales tienen sus propias implicaciones, sin embargo, si se ordenan de forma distinta, de manera atemporal y segmentada es decir, (1), (3) y (2) tendría desde luego una connotación distinta, algo que bien puede agitar el orden cronológico, generar incluso una disonancia, pero es fundamental entender que no suprime las premisas de ligazón



IMAGEN 1. Vista de "El Autobús", Obra de Stone, Nebreda y Chacón.
El Nacional, 28 de marzo de 1971. p. C-9. ARTE.

o relacionamiento, mismas que incentivan el proceso de interpretación hasta encontrar una verdadera ruta de sentido, un mínimo común entre las imágenes que puedan usarse para explicar procesos históricos sostenidos en el tiempo. Esta premisa concentra su origen en la obra de los tres artistas venezolanos en 1971, misma que reflejó un cambio sustancial en el orden estético del arte venezolano, incluso se planteó de forma tangencial dentro de las perspectivas del estudio de las prácticas urbanas, aún sin estar totalmente teorizadas. Ahora bien, allende las bases estéticas que se subvirtieron, existen algunos aspectos que son determinantes para entender este momento y que representaron de forma conceptual un “quiebre” avizorando tiempos complejos por venir en el país. Para el ya mencionado crítico de arte Roberto Guevara, presentador de la exposición, esta instalación (ver imagen 1) reflejaba las inquietudes de una población que, a pesar de los ingentes recursos devenidos de la industria del petróleo durante la década del setenta, ya mostraba indicios del agotamiento y del hastío de la población ante una gran asimetría social que crecía exponencialmente, cuya urgencia era capitalizada en la imagen de los momentos de trashumancia en un autobús destartalado, sin mayores esperanzas y con el estigma de ser uno más en una ciudad que se les hacía extraña, difusa, injusta y compleja; así los artistas,

Han querido penetrar la materia humana, la condición inmediata, viviente de los hombres y mujeres que comparten minutos yertos en un autobús. (...) La primera constatación de ellos: la espera uniforme, los rostros, los pasajeros se repliegan, se abstraen, se niegan dejándonos una coraza cenicienta, cerosa, opaca donde zumba la muerte, la angustia, la impotencia, el drama o la alienación sin inteligencia de sí que es como un mar amorfo y asfixiante.²⁰

Como texto introductorio a la exposición de 1971, iniciaba también una forma de hacer arte en función de las prácticas urbanas, pero al mismo tiempo, era el resultado de una serie de observaciones que van más allá del orden estético, pues se planteaba interrogantes que abordaban de plano problemáticas, temores, angustias e incluso la muerte como tópicos estructurales de una población anónima, signada por el abandono de sus verdaderas necesidades. Se trata de la precisión de una especie de fractura irreversible, de algo que ya se podía corroborar con datos altamente sustentables, demostrando claramente su agotamiento en marras.²¹ Tan importante panorama de desajustes sociales en medio de una boyante economía que se traducían en epítetos como la Gran Venezuela, o la Venezuela Saudí, exponía una imagen que no podía escapar de los radares del arte, mismo que establecía conexiones de orden plástico con la intención de ilustrar de la manera más descarnada posible tan inocultable panorama, usando una metáfora de la otredad, el inmenso colectivo anónimo que se reflejaba en esta práctica



IMAGEN 2. "Quema de autobuses", 1989.

Disponible en: <https://puntodecorte.net/caracazo-sigue-vigente/>.

habitual como es el uso del transporte público, transformado en muestra icónica, desvencijado, obsoleto, siempre objeto de miradas críticas y como se verá más adelante, detonador de crisis y blanco de ataques de todo tipo.

La versatilidad del montaje como estructura analítica, también brinda la posibilidad de establecer distintas relaciones de tiempo que se muestran casi irreducibles a un solo presente. Existen secuencias y datos que van configurando un panorama, en este caso, las acciones del llamado “Caracazo” en sus variopintas y violentas manifestaciones, resultó a todas luces la participación de esa masa colectiva referida en imágenes, textos y reflexiones desde el arte, advertidas con la urgencia del momento y reflejadas en el sector más frágil del entramado social donde se reciente el mayor desajuste económico y social. La insatisfacción de las desatenciones sostenidas en el tiempo tendrá su implosión en febrero de 1989, donde los dramáticos y terribles sucesos giraron por el mundo a través de imágenes que marcaron el imaginario nacional. La quema de autobuses (ver imagen 2) por parte de los usuarios de la ciudad de Guarenas, producto del incremento del pasaje colectivo, fue sin duda alguna el inicio de una serie de imágenes que cortaría de manera abrupta otra macro-imagen construida por buena parte por la clase política y su clientelismo partidista, que hacía ver al país y sus gobiernos como el modelo de democracia representativa en Latinoamérica.²²

La mirada de imágenes (Ver imagen 3) generadas como producto de los sucesos de febrero de 1989, donde la violencia, la muerte, la angustia, el desasosiego prefiguradas a inicios de la década anterior, también marcaron una especie de consecución histórica, ahora signada por el desbarajuste de un sistema político, económico y social que desbordó los límites de la acción, con su trágico desenlace para el país. Ahora bien, dentro de la apertura y democratización del uso de las imágenes que plantea la Cultura Visual, los acontecimientos de febrero de 1989 altamente referenciados de forma visual a través de fotografías al fragor de los hechos, en páginas enteras de periódicos y en documentales realizados de manera posterior, apelan a dos herramientas de demostración que conforman la sintaxis del uso de imágenes con fines más argumentativos que informativos: la dramatización y la simbolización,²³ elementos que van construyendo una especie de sentencia del relato, ahora cargado con la violencia en que devino el desajuste económico y social prefigurado casi dos décadas atrás.

Evidentemente, la selección y exhibición de las imágenes por parte de los medios de comunicación contribuyeron enormemente a la estructuración de una especie de imaginario del caos, del hartazgo, del mal manejo de recursos, en fin, del agotamiento de un sistema, sin embargo, como se ha



IMAGEN 3. “Quema de autobuses”, 1989.

Disponible en: <https://puntodecorte.net/caracazo-sigue-vigente/>.

señalado, también es la expresión de un argumento ya internalizado, incluso podría decirse que naturalizado por los medios, pues sin dejar de cumplir su función, fueron dando cuerpo informativo y discursivo de una serie de hechos previos a 1989 que ya conformaban un discurso, por ejemplo el diagnóstico de un Estado hipertrofiado que arrojó la Comisión Presidencial para la Reforma del Estado en 1984 (COPRE), la devaluación de la moneda nacional conocido como el “Viernes Negro,” las constantes críticas y observaciones al clientelismo bipartidista fomentado a partir de los años sesenta del siglo pasado, dieron a entender esta realidad nacional e incluso, en muchos casos proveyeron de espacios para que personajes con cierta visión del tema expresaran sus opiniones de manera recurrente.²⁴ Descomposición que es capitalizada en imágenes de todo tipo, sin embargo, guardan una dilecta relación que es más que fortuita: se trata de la configuración de un discurso visual que se expande como mancha de aceite y que determina una manera de actuar, de pensar y de proceder.

5. CONSECUCCIÓN DE IMÁGENES.

DEL MONTAJE COMO ACCIÓN HACIA OTROS INTERVALOS

Insistir en la opción que provee el empleo del montaje como estructura de análisis, como espacio para ensayar formas de conexión entre imágenes de distinto orden, tiempo, lugar, material e intencionalidad de representación, puede ofrecer algunas claves para encontrar de manera prospectiva y regresiva dada su atemporalidad, los insumos que definen la

construcción de la historicidad de cada objeto, acontecimiento o persona. El sistema de transporte vilipendiado y usado como carne de cañón, fue el pretexto que dio inicio a uno de los acontecimientos sociales más dramáticos experimentados por el país y que perfiló imágenes de consumo general, debatidas, contestadas e internalizadas como una especie de clímax del dolor, de la incongruencia, del abuso, pero protagonista al fin de una cultura visual de la tragedia arraigada en el país.



Imagen 4. Génesis Alayón. "Perrera", 2020.

Disponible en: <https://www.instagram.com/accounts/login/?next=%2Fgenealayon%2F>

Ahora bien, la singularidad del montaje contempla como protocolo de estudio la insistencia de ver fragmentos de posibles sistemas visuales y culturales aún por conformar. No importa de dónde procedan, la acción consiste en descubrir a través de la habilidad de la interpretación las conexiones abiertas o secretas que puedan existir entre las imágenes, procurando no tanto reconocerse como sí reconstruirse y orientarse en la historia. De este modo, cualquier imagen que resulte interesante, que contenga atributos destacables o en su defecto, que genere disonancia dentro del proceso de percepción, se transforma en un objeto cultural, es decir, en manifestación de distintos tiempos que deben ser (de) construidos para llegar a una integral comprensión de sus códigos y mensajes. Al observar las obras de Génesis Alayón (2020) y Francisco Bassin (2018) se aprecia que ambas buscan recrear nominalmente e icónicamente episodios relacionados con el transporte público, más específicamente, con la crisis social, política y económica recrudescida luego de 2014 y que tiene aún consecuencias para el país.

Un panorama caótico que no escapó de la mirada Alayón, (ver imagen 4) una joven artista venezolana que haciendo gala de un interesante manejo perspectívico, recrea la parte trasera denominada plataforma o “tolva” del camión repleto de usuarios, cuyos rostros no hacen otra cosa que reflejar “la muerte, la angustia, la impotencia, el drama o la alienación”, tópicos de la existencia humana que fueron sentenciados por Roberto Guevara en 1971 y que ahora vuelven en la obra de Alayón, no como un espectro, sino como el componente que funge de cerrazón o conclusión de las carencias recrudescidas en el devenir de un tiempo histórico de grandes incongruencias para el país. Si la intención de la triada de artistas que concibieron “El Autobús” en la década del setenta estribaba en recrear un colectivo anónimo, con figuras hechas de residuos y desperdicios de la calle, en la obra de Génesis Alayón vemos figuras con rostros, con vidas precarias, con certezas en construcción y con la enorme inconformidad de estar transitando por una urgencia inducida y producto de terribles desaciertos históricos.

En síntesis, se trata de una obra que refleja ya de manera más lúcida y descarnada la realidad que pareciera haber sido perfilada al país y que confirma justamente la cualidad regresiva y progresiva de las imágenes en uso. La mirada de la artista y su obra es más que un hecho convencional o expresivo, se trata del reflejo confirmado de un discurso que se fraguó anteriormente, con episodios previos que aceleraron su concepción a partir del reflejo de desajustes, pero que, sin duda alguna, tiene en el escenario del debate de las imágenes su centro de imbricación.

Francisco Bassim (ver imagen 5), propone una extracción de la figura de Francisco de Miranda de acuerdo al cuadro de Arturo Michelena de 1896, recostado, incorporándolo a un escenario itinerante, distinto, representado en una de las “perreras” que atravesaron y aún cruzan las ciudades venezolanas. A partir de la democratización del uso de las imágenes, y del poder que le significan, el artista adiciona la figura de Miranda a la tolva de un camión saturado de personas que lo emplean como medio de transporte, en el extremo superior se aprecia una intervención en el rostro de uno de los usuarios de la “perrera”, quien presenta la efigie de Bolívar extraída del billete de cien bolívares (100bs), erario de más alta nominación en ese momento, muchas veces reconvertido y vuelto a devaluar, conocido como el “bolívar fuerte”; hoy por hoy prácticamente sin ningún valor monetario.



IMAGEN 5. Francisco Bassim. “Perrera”, 2018.

Disponible en: Francisco Bassim, *La perrera*, 2018. Collage Digital. <https://theworldnews.net/ve-news/critica-a-las-perreras-llego-a-las-artes-venezolanas-asi-las-retrato-francisco-bassim>.

Esta es una de las obras que más replicaciones tuvo en las redes sociales después de los sucesos de 2017, donde la población se lanzó a la calle para demandar el orden constitucional y el fin del gobierno de turno. Se hace evidente el poder de las imágenes, su difusión en las redes sociales, el espacio que ocupa dentro de la Cultura Visual, donde la estructura de apropiación de una obra fundamental en la historiografía del arte venezolano como la pintura de Michelena, ahora es sometida a una nueva mirada y con connotaciones que abren muchos vértices para su uso y desde luego,

para su interpretación. Resulta un elemento interesante ver que el espacio donde se agrupa el gran número de usuarios de esta “perrera” se asemeja a una prisión y que evidentemente complementa la intención del artista de colocar a Miranda preso nuevamente y recorriendo las ciudades como si se tratara de una prisión itinerante. Sin duda alguna, un extraordinario juego de relaciones y contextos. Ante esta manera de reflejar el tema de las carencias y su construcción como discurso, se hace necesaria la instalación de una interrogante determinante, ¿son estas pinturas la expresión atemporal de consecuencias separadas por grandes intervalos de tiempo, o por el contrario, existen hechos casi inmediatos que aceleraron de manera intempestiva la complejización del panorama social, político y económico del país?

Las imágenes comentadas son la expresión de varios tiempos que representan la consecuencia de decisiones, de momentos de la historia que quedan por relacionar, más aún cuando se observa que existen imágenes que conforman una especie de corpus de la rebeldía, de la desazón y que la historia misma comprobará que se trató de un gran desacierto en la toma de decisiones y en la privación de la población de derechos que luego se transformarán en materia política. Así las cosas, las obras de Alayón y de Bassin conforman un corpus narrativo que es sin duda alguna la escenificación de las consecuencias que han marcado un tiempo de desajustes, sumamente complejo con preámbulos en imágenes no convencionales, pero que deben ser tomadas como actantes, configuradoras de imaginarios y como testimonios que anuncian lo que vendrá como escenario. El montaje estratégico permite ver las prefijaciones que impelen a estos artistas a realizar sus trabajos, pues perfila momentos inmediatos, cargados de simbolización y actuados también desde la fuerza y la violencia. Así, la secuencia de hechos históricos posteriores a 1992 constituye el marco de tiempo que va, *mutatis mutandis*, construyendo un tiempo de caos y de conclusiones previas esbozadas en esas perreras.

Consecuentemente, otro vehículo, en este caso blindado (tanqueta), irrumpiendo de madrugada en la sede de gobierno del Presidente de la nación, es el firme reflejo de la violencia que continuó su proyección como una especie de fantasma del terror, marcando también un devenir que luego se experimentará con el rigor de la tragedia. La divulgación en los medios de comunicación de la tanqueta golpeando la puerta del Palacio de Miraflores aquel 4 de febrero de 1992 (ver imagen 6) no sólo presagiaba ya el fin de la democracia “puntofijista” que con sus aciertos y desaciertos, intentó mantener un orden constitucional a pesar de todo. Sin embargo, no bastó ese talante, poco a poco se puso en marcha un verdadero plan para



IMAGEN 6. Vehículo blindado embistiendo las puertas del Palacio de Miraflores, 4 de febrero de 1992.
Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=INzb1SAhggQ&ab_channel=DarvinsonRojas.

N° 54

REVISTA DE HISTORIA. Año 27, Julio-Diciembre, 2022

desmontar las estructuras que la sostenía, no sin la complicidad o ceguera de un gran número de venezolanos quienes,

Desataron un verdadero torrente de irracionalidad y miopía política por parte de un buen número de nuestros intelectuales, que acabaron por plejarse al golpismo a nombre de una verdadera democracia y del rechazo a los partidos y dirigentes tradicionales del país. La vieja izquierda derrotada, los ex marxistas resentidos, los idealistas ingenuos de siempre, volvieron por sus fueros, mitologizando a los militares que se atrevieron a insurgir contra la tiranía de Pérez, violando su juramento y utilizando la fuerza para imponer sus objetivos de poder político²⁵

El impacto visual, más allá del cisma político que generó esta asonada, fue altamente difundido por los medios nacionales e internacionales, trayendo consigo una importante cantidad de debates que buscaban dar respuestas desde la misma historia, procurando un reajuste de los valores democráticos que a la vista de los acontecimientos, estaban más que debilitados,²⁶ no obstante, existe una especie de continuidad en la manera en que se fomentan las imágenes y su uso, repitiendo el elemento argumentativo por encima del propio informativo. Por otra parte, el empleo de la fuerza, el uso de las armas consagradas para defender al país ahora aprovechadas para hacerse del poder, marcaron a partir de este momento una verdadera “gramática de guerra”²⁷ que se consolidaría

como una forma de acción, como la expresión de la anti política que distinguirá el devenir nacional hasta la actualidad.

Como se puede apreciar, la relación de imágenes heterogéneas sin aparente conexión, tienen como estructura profunda importantes lazos comunicantes, expresivos, consuetudinarios que completan una memoria, que tal y como se ha señalado en distintos pasajes del texto, es una memoria que se deja menos contar que interpretar. De este modo, el corpus de imágenes seleccionado para la propuesta ofrece varias aristas de lectura, empero, también exhiben mínimos comunes interpretativos, elementos recurrentes que siguen marcando buena parte del devenir nacional, partiendo de la interpretación del transporte público, de sus usos, de sus implicaciones dentro del humanismo crítico, como repositorio de insatisfacciones, mismas que la cultura visual, el arte y las circunstancias históricas moldean como reductos culturales, pues más allá de sus secuelas, son imágenes pese a todo, cultivadas en espacios nutricios complejos y contentivas de insumos para entender allende su inmediata figuración, lo que sirve como estructura conectora, como reflejo de la sociedad, como documento cultural.

6. CONCLUSIONES

La apertura que genera la Cultura Visual para el análisis de las imágenes tiene, como se pudo apreciar, pasajes que apuestan por la democratización del uso de las imágenes, apelando dentro del amplio protocolo de trabajo devenido de la historia del arte, la habilidad para interpretarlas, para ponerlas en relación, para trazar rutas cónsonas de sentido y contexto. Sin embargo, el plus que añade los estudios de la imagen apunta mayormente al empleo de imágenes masificadas, distribuidas a través de medios audiovisuales y por redes sociales.

Su énfasis radica justamente en la capacidad de debate y contestación que generan como producto cultural, pues su potencia, narrativa e incluso dramatismo, impactan en los escenarios en los cuales se exhiben. Con ello se aprecia una diversificación con respecto al uso canónico de las obras de arte, mismas que más allá de la masificación, consumo y reproductibilidad, ahora se ponen en un mismo plano con imágenes de cualquier tipo. Desde luego que esta singularidad no está exenta de polémica y no son pocos los historiadores del arte que mantienen una postura crítica, alimentando protocolos de trabajo que perfeccionan las fórmulas interpretativas, reencontrando a su vez la integridad como campo para la investigación;²⁸ es por ello que el tema de la democratización de la imagen, de sus usos con fines investigativos

debe estar siempre cotejada con otras disciplinas que permita ver las capas de sentido cultural y simbólico que se concentran en ellas.

Como se puede intuir, la apertura y democratización del uso de las imágenes alienta en proporciones similares la disposición a emplearlas de manera indistinta, así como también, establece retos conceptuales y metodológicos para orientarse en este complejo rizoma de imágenes. Ahora bien, no se puede dejar de tener presente que el uso de imágenes heterogéneas comporta también ciertos riesgos, pues los intervalos de tiempo y las lógicas lagunas que surgen entre ellas, hace que se deba afinar la capacidad de interpretación, recurriendo a un instrumental de comprobación que en este caso deviene de la historia del arte, de la historia y de otras disciplinas que tienen en el estudio de las imágenes, representaciones e imaginarios su campo. Solo así se puede sustentar coherentemente una propuesta teórica, metodológica y pragmática de estudios de imágenes dispares en sus contextos.

La atemporalidad de las imágenes en uso representa una oportunidad de lectura que arroja resultados bastante interesantes. Al precisar la importancia de los factores o elementos que determinaron a la instalación artística denominada “El Autobús” de 1971 como una obra que prefiguraba elementos consustanciales a la sociedad venezolana del momento, que a pesar de la boyante situación económica mostraba unas fisuras que al pasar del tiempo hundirían más sus raíces en el entramado de la población, transformándose ya no en obras de arte sino en acciones violentas que tendrán a otros autobuses como detonantes de eventos históricos. Así pues, una lectura atemporal de las imágenes condujo a la demostración de la importancia del montaje como precepto metodológico, pues propició la determinación de las estructuras vinculantes entre cada una de ellas a partir del uso de vehículos de transporte público como propuesta estética, como centro de violencia, como improvisación en la emergencia y como intervalo de fuerza, blindaje y subversión de maras.

Finalmente, este es un claro ejercicio analítico e interpretativo que en nada busca realizar una cacofonía del dolor o la desesperanza. Al contrario, procura perfilar una tarea de re-presentación, es decir, volver a presentar una serie de imágenes que están atadas por hilos un tanto complejos, sin embargo, también alientan la necesidad de examinar las formas en que se internalizan las imágenes, cómo funcionan, cuáles son espacios nutricios que la embeben y como se puede intuir, manejarlas desde una perspectiva pedagógica, de enseñanza de la memoria y con una clara visión en revisar lo que somos y las maneras en que transitamos y remontamos nuestras propias circunstancias.

NOTAS

- 1 Licenciado en Historia del Arte (ULA), Magister Scientiae en Historia, Teoría y Crítica de Arquitectura (ULA), Estudiante Visitante de la Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad (UTDT, Argentina), Doctor en Ciencias Humanas (ULA), Posdoctor en Arte y Arquitectura (CIPOST-UCV), Profesor Titular, Grupo de Investigaciones en Arte Latinoamericano (GIAL) Departamento de Historia del Arte (ULA).
- 2 Juan Carlos Palenzuela: *11 Tipos: Arte en Venezuela en los años setenta*. Caracas, Academia Nacional de Historia, 2002 pp. 38-39. Por su parte, Roberto Montero Castro es otro de los estudiosos de la producción artística de esta década. Según su opinión, dos son los elementos que fungen de pivotes para considerar que esta generación marca una distancia con sus antecesores, en primer lugar habla de una “esterilidad del arte geométrico,” pues se percibía un agotamiento estético y temático de esta tendencia, así como también, se van descubriendo poco a poco la incómoda imbricación que significaba para muchos artistas las otrora alianzas entre el *Nuevo Ideal Nacional* encarado por la dictadura perejimenista y algunos artistas cinéticos. Ya en los albores de la democracia a partir de 1958, se revisa a fondo esta conjunción. Asimismo, en esta década se puede presenciar una especie de renovación visual, llegando a la conclusión de la: “inutilidad de las imágenes para modificar una sociedad (...) que el arte, aunque determinado por la sociedad, es solamente un lenguaje eficiente para analizar la realidad” en clara alusión al fracaso de la plástica de intención política que se realizó durante los años sesenta. Roberto Montero Castro: “El seguro vuelo del pájaro de la juventud” en: *El Universal*. Caracas, 10 de julio de 1977, culturales.
- 3 Uno de los artistas más interesantes activos en esta década es Héctor Fuenmayor (1949), quien partiendo de una premisa más que ajustada a la realidad, y siempre recurriendo al debate y a la necesidad de “poner en duda,” interrogar, polemizar, provocar las realidades estéticas e históricas del arte, genera una serie de obras dentro del ámbito apropiacionista que revela su potencia creativa en esta vertiente del arte contemporáneo, así, “se cuentan las copias fotostáticas intervenidas (1977) de Héctor Fuenmayor, donde de manera intencionada se suprimen o tachan tanto el rostro de Miranda [A. Michelena, 1896], como algunas letras del título de la obra para generar un nuevo texto ‘Miren la cara,’ rostro borrado, inexistente, por construir, en función de una nueva pre-fijación en el imaginario, induciendo un nuevo proceso de representación, cercano en tiempo y acción al modelo apropiacionista inaugurado por Douglas Crimp en 1977 en la exposición *Picture*, haciendo énfasis en la doble condición del vocablo.” Jorge Gómez Balza: “Proyecciones, reapropiaciones y consistencias en la pintura venezolana: del caballete académico a la relectura histórica” en:

Revista Círculo Cromático, 3 (Santiago de Chile, 2020), p. 181. Disponible en: https://redib.org/Record/oai_articulo3106545-proyecciones-reapropiaciones-y-consistencias-en-la-pintura-venezolana-del-caballate-acad%C3%A9mico-a-la-relectura-hist%C3%B3rica (Consultado: 25/02/2020, 03:05pm)

- 4 Juan Carlos Palenzuela: *El mirón insistente. Sobre la crítica de arte en Venezuela*. Caracas, Grupo Editorial Ballgrub, 1997. pp. 77, 89, 131.
- 5 “En el Ateneo de Caracas se abre hoy una exposición que constituye realmente una nueva experiencia en el campo de la plástica: la *ambientación* de un autobús, tal y como la conciben tres jóvenes artistas (...) que han realizado exposiciones tanto colectivas como individuales en las que siempre presentaron pintura o grabado y que se enfrentan en esta oportunidad a una *ambientación*, a trasladar un hecho cotidiano a un nivel plástico y humano” “Ateneo de Caracas” en: *El Nacional*. Caracas, 28 de marzo de 1971, p. C-9. ARTE. Cursivas nuestras
- 6 Jesús Torrivilla: “Accrochage: montaje crítico de un grupo que fracturó la modernidad venezolana” en: *Nierika. Revista de estudios de arte*, 12 (Ciudad de México, julio-diciembre de 2017), p. 82. Disponible en: <https://nierika.iberomx/index.php/nierika/article/view/305/286> (Consultado: 15/05/2021, 12:00 am)
- 7 Roberto Guevara: *El Autobús. Experiencias para un nuevo humanismo crítico*. Caracas, Ateneo de Caracas, 1971. Disponible en: <http://artecontemporaneovenezolanorevisado.blogspot.com/2013/12/montate-ense-autobus-para-mirar-en.html> (Consulta: 20/12/2021, 11:14 pm)
- 8 Juan Carlos Palenzuela: *11 Tipos: Arte en Venezuela en los años setenta...* p. 38.
- 9 Es tal vez el sociólogo urbano francés Henri Lefebvre (1901-1991) uno de los primeros estudiosos en señalar a la literatura como la forma de expresión sociocultural que desde sus enunciados advierte con mayor celeridad la irrupción de cambios sociales que luego serán determinados por disciplinas especializadas, “Puede ser que el relato mítico, ayer contado por el filósofo o el poeta, hoy por el novelista de ciencia-ficción reúna las diversas ‘lexias’ del fenómeno urbano sin ocuparse demasiado de clasificarlas por su procedencia o su sentido.” Arturo Almandoz Marte: *Entre libros de historia urbana. Para una historiografía de la ciudad y el urbanismo en América Latina*. Caracas, Editorial Equinoccio, 2008. p. 190.
- 10 Inés Dussel: “Entrevista con Nicholas Mirzoeff. La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este campo” en: *Propuesta Educativa*, 31 (Buenos Aires, 2009), p. 70. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041703007> (Consultado: 12/07/2018, 11:05am) Reforzando el encuadre de la Cultura Visual como una alternativa a la inclusión de otros referentes visuales en tanto expresión de cultura, el español Fernando Hernández considera que: “La cultura visual no se refiere sólo a una serie de objetos, sino a un campo de estudio que ha ido emergiendo desde la confluencia de diferentes disciplinas, en particular desde la sociología, la semiótica, los estudios culturales

- y feministas y la historia cultural del arte.” Fernando Hernández: “¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?” en: *Educação & Realidade*, 30 (2) (Porto Alegre, jul–dez de 2005), pp. 12-13. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=317227042017> (Consultado: 20/11/2016, 5:00 pm)
- 11 Ana María Guash: “Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión” en: *Estudios Visuales*, 1 (San Sebastián, Guipúzcoa, noviembre, 2003), pp. 11-12. Disponible en: https://www.academia.edu/42255716/Anna_Maria_Guash_Los_Estudios_Visuales_Un_estado_de_la_cuesti%C3%B3n. (Consultado: 08/08/2021, 11: 32 pm)
 - 12 Valeriano Bozal: “Orígenes de la estética moderna” en: Valeriano Bozal (Ed): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*. Madrid, La barca de la Medusa, 2000. p. 20.
 - 13 Uno de los estudiosos más asiduos dentro de la Cultura Visual es el norteamericano Keith Moxey, quien dentro de esta apertura del uso de la imagen, así como también de la creación de una nueva valoración estética que esté en relación con la incidencia de valores culturales localizados, no dogmáticos ni universales aboga por que se reestructuren las formas de estudio de la estética como algo concreto, específico más que indefinible, inefable o universal, en clara alusión a multiplicidad de valores y atributos de las nuevas imágenes en uso, “Finalmente, el hecho de que sea imposible definir una experiencia estética con alguna esperanza de validez universal, el hecho de que las opiniones estén tan divididas, garantiza que nunca será posible ser preciso sobre los límites disciplinarios del estudio de las imágenes. Lo que se considera central para el estudio de la cultura visual en un momento dado puede no ser incluido en otro.” Varios autores: “Cuestionario sobre Cultura Visual” en: *Estudios Visuales*, 1 (San Sebastián, Guipúzcoa, noviembre de 2003), p. 115. Disponible en: <https://www.yumpu.com/es/document/view/41744154/cuestionario-october-sobre-cultura-visual-estudios-visuales>. (Consultado: 02/05/2019, 10:12 pm)
 - 14 W.J.Mitchell: *¿Qué quieren realmente las imágenes?* Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones, 2017. p. 34. Disponible en: https://issuu.com/sanssoleil/docs/mitchell_issuu. (Consultado: 22/07/2020, 4:00 pm)
 - 15 Aby Warburg, “Fue un historiador del arte cuyo trabajo consistía básicamente en examinar los motivos que había dentro de una obra, en lugar de ocuparse prioritariamente por su carácter estilístico global. Analizó de qué manera estaban conectados los motivos visuales con la vida social, con independencia del arte, y trazó analogías entre las elaboraciones visuales y literarias del mismo tema (...) Se puede decir, de manera general, que estos tres factores, el interés por los motivos, por el entorno y por la superación de la represión y de las creencias mágicas, sucesivamente, ocupaban el lugar central dentro del pensamiento de Warburg.” Michael Podro: *Los historiadores del arte críticos*. Madrid, La balsa de la Medusa, 2001. p. 203.

- 16 George Didi-Huberman: *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011. p. 60.
- 17 Tanto los intervalos históricos, así como las lagunas que se plantean como escollos en su mirada teórica las plantea el autor en los siguientes términos: “Así pues, nos encontramos frecuentemente enfrascados en un inmenso y rizomático *archivo de imágenes heterogéneas* que resulta difícil manejar, organizar y entender, precisamente porque su laberinto está hecho tanto de intervalos y de lagunas como de cosas observables. Intentar una arqueología es siempre asumir el riesgo de poner, unos junto a otros, fragmentos de cosas sobrevivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas debido a que proceden de sitios separados y de tiempos separados por las lagunas.” George Didi-Huberman: *Arde la imagen*. México, Serieve, 2012. p. 22. Cursivas del autor.
- 18 George Didi-Huberman: *Arde la imagen...* p. 21.
- 19 A este respecto vale la pena observar las reflexiones del historiador del arte Luis Pérez Oramas, quien en aras de contextualizar el funcionamiento de la memoria y de la necesidad de interpretarla como un repositorio coherente de datos, establece que, “Habría que cambiar la nostalgia por la memoria. Y quizás llegaríamos a comprender muchas cosas. La primera es de carácter técnico: la nostalgia da lugar a la rememoración, que es la forma más elemental de memoria; pero la memoria debe dar lugar a la representación del pasado (...) Necesitamos volvernos a presentar las cosas que consideramos significativas. Nos basta con tenerlas en la nostalgia de la rememoración. Y para representarnos las cosas tenemos que avanzar en un laborioso y estudioso terreno de interpretación, deliberación y polémica.” Luis Pérez Oramas: *La república baldía. Crónica de una falacia revolucionaria (1995-2014)*. Caracas, La Hoja del Norte, 2015. p. 29.
- 20 Roberto Guevara: *El Autobús. Experiencias para un nuevo humanismo crítico...* s/p.
- 21 Arturo Almandoz Marte: *La ciudad en el imaginario venezolano IV. Del Viernes Negro a la Caracas roja*. Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2018. p. 52.
- 22 Para el escritor Rafael Arráiz Lucca varias son las causas que detonaron tan terrible acontecimiento, empero, “fue el aumento del precio de la gasolina, que incidió de inmediato en el costo del pasaje del transporte colectivo. En Guarenas-Guatire se produjeron las primeras protestas en la mañana del 27 de febrero, pero muy pronto se extendieron a toda Caracas y a otras ciudades del país” Rafael Arráiz Lucca: *Venezuela: 1830 a nuestros días. Breve historia política*. Caracas, Editorial Alfa, 2007. p. 192.
- 23 Joly Martine: *La imagen fija*. Buenos Aires, La marca editora, 2012. p. 194.
- 24 La hipertrofia del Estado nacional, su crecimiento sin regularización y la creciente demanda de reformas fue uno de los temas más dirimidos entre otros por Arturo Uslar Pietri, quien en uno de sus artículos señalara de forma tajante la existencia de, “Un adiposo Estado, sin esqueleto ni músculos, que crece como los protozoarios por adición y segmentación cubriendo un espacio

- inerte.” Arturo Almandoz Mart: *La ciudad en el imaginario venezolano IV...* p. 55.
- 25 *Ibid.* p. 256.
- 26 Para el sociólogo venezolano Andrés Stambouli, una de las singularidades que demostró el talante democrático de la sociedad venezolana, hasta donde las circunstancias lo permitieron, fue justamente la voluntad por conservar el hilo constitucional y todo lo que implica un estado democrático y de derechos. De este modo, “Aunque parezca paradójico, lo más significativo de las coyunturas que condensaron la crisis de gobernabilidad de las reformas y los intentos golpistas del 4 de febrero y del 28 [sic] de noviembre de 1992, fue lo que no lograron: la quiebra de la democracia. El régimen democrático continuó, gracias a una comunidad plural, consciente de la necesidad de preservar sus reglas políticas y de mejorar su funcionamiento en la seguridad de valores conformada por todos los sectores.” Andrés Stambouli: *La política extraviada. Una historia de Medina a Chávez*. Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2002. p. 195.
- 27 Pedro José García Sánchez: “Saqueos, ranchos, casetas, peajes, plazas ‘liberadas’ esquinas ‘calientes’, planes de contingencia, zonas de seguridad... ¿Todos contra lo público?” en: Tulio Hernández (Comp.): *Ciudad, espacio público y cultura urbana. 25 conferencias de la Cátedra permanente de imágenes urbanas*. Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2010. p. 241.
- 28 Discusión que aún no termina de arrojar resultados absolutos. La Cultura Visual tiene defensores que alientan cursos en distintas universidades del mundo, esto es innegable. Sin embargo, tal y como señala el historiador del arte norteamericano Thomas Crow, esta disciplina moderna siempre trabaja bajo asedio, pues no son pocas las ciencias que desde hace tiempo buscan desplazarla impostando sus métodos de trabajo, en aras de una apertura masificada e indistinta de las imágenes. Esto requiere de miradas más acuciosas que busquen dar un cuerpo teórico comprable en espacio y tiempo, sin dejarse llevar sólo por el efecto visual de las producciones. Hay que manejar herramientas e instrumental de trabajo que permita corroborar sus valores, pues claramente advierte, “Que la historia del arte sucumba a una historia de imágenes significará destruir la habilidad para la interpretación, un inevitable desconocimiento y la tergiversación de una esfera de gran esfuerzo humano” Varios autores: “Cuestionario sobre Cultura Visual” en: *Estudios Visuales*, 1 (San Sebastián, Guipúzcoa, Noviembre de 2003), p. 93. Disponible en: <https://www.yumpu.com/es/document/view/41744154/cuestionario-october-sobre-cultura-visual-estudios-visuales>. (Consultado: 07/05/2019, 10:12 pm)

FUENTES

BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS

- Almandoz Marte, Arturo: *La ciudad en el imaginario venezolano IV. Del Viernes Negro a la Caracas roja*. Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2018.
- Almandoz Marte, Arturo: *Entre libros de historia urbana. Para una historiografía de la ciudad y el urbanismo en América Latina*. Caracas, Editorial Equinoccio, 2008.
- Arráiz Lucca, Rafael: *Venezuela: 1830 a nuestros días. Breve historia política*. Caracas, Editorial Alfa, 2007.
- Didi-Huberman, George: *Arde la imagen*. México, Serieve, 2012.
- _____: *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.
- Martine, Joly. *La imagen fija*. Buenos Aires, La marca editora, 2012.
- Palenzuela, Juan Carlos: *11 Tipos: Arte en Venezuela en los años setenta*. Caracas, Academia Nacional de Historia, 2002.
- _____: *El mirón insistente. Sobre la crítica de arte en Venezuela*. Caracas, Grupo Editorial Ballgrub, 1997.
- Pérez Oramas, Luis. *La república baldía. Crónica de una falacia revolucionaria (1995-2014)*. Caracas, La Hoja del Norte, 2015.
- Podro, Michael. *Los historiadores del arte críticos*. Madrid, La balsa de la Medusa, 2001.
- Stamboulli, Andrés. *La política extraviada. Una historia de Medina a Chávez*. Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2002.

CAPÍTULOS DE LIBROS

- Bozal, Valeriano: “Orígenes de la estética moderna” en: Valeriano Bozal (Ed): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*. Madrid, La barca de la Medusa, 2000. pp. 19-31.
- García Sánchez, Pedro José: “Saqueos, ranchos, casetas, peajes, plazas ‘liberadas’ esquinas ‘calientes’, planes de contingencia, zonas de seguridad... ¿Todos contra lo público?” en: Tulio Hernández (Comp.): *Ciudad, espacio público y cultura urbana. 25 conferencias de la Cátedra permanente de imágenes urbanas*. Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2010. pp. 239-271.

HEMEROGRÁFICAS

PRENSA

- “Ateneo de Caracas” en: *El Nacional*. Caracas, 28 de marzo de 1971. p. C-9. ARTE.
- Montero Castro, Roberto: “El seguro vuelo del pájaro de la juventud” en: *El Universal*. Caracas, 10 de julio de 1977. Culturales.

ELECTRÓNICAS

- Dussel, Inés: “Entrevista con Nicholas Mirzoeff. La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este campo” en: *Propuesta Educativa*, 31 (Buenos Aires, 2009), pp. 69-79. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041703007> (Consultado: 12/07/2018, 11: 05 am)
- Gómez Balza, Jorge: “Proyecciones, reapropiaciones y consistencias en la pintura venezolana: del caballete académico a la relectura histórica” en: *Revista Círculo Cromático*, 3 (Santiago de Chile, 2020), pp. 163-194. Disponible en: https://redib.org/Record/oai_articulo3106545-proyecciones-reapropiaciones-y-consistencias-en-la-pintura-venezolana-del-caballete-acad%C3%A9mico-a-la-relectura-hist%C3%B3rica (Consultado: 25/02/2020, 03: 05 pm)
- Guash, Ana María: “Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión” en: *Estudios Visuales*, 1 (San Sebastián, Guipúzcoa, noviembre de 2003), pp. 8-16. Disponible en: https://www.academia.edu/42255716/Anna_Maria_Guash_Los_Estudios_Visuales_Un_estado_de_la_cuesti%C3%B3n. (Consultado: 08/08/2021, 11: 32 pm)
- Guevara, Roberto: *El Autobús. Experiencias para un nuevo humanismo crítico*. Caracas, Ateneo de Caracas, 1971, s/p. Disponible en: <http://artecontemporaneovenezolanorevisitado.blogspot.com/2013/12/montate-ence-autobus-para-mirar-en.html> (Consulta: 20/12/2021, 11:14 pm)
- Hernández, Fernando: “¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?” en: *Educação & Realidade*, 30 (2) (Porto Alegre, jul-dez de 2005), pp. 9-34. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=317227042017> (Consultado: 20/11/2016, 5:00 pm)
- Mitchell, W.J: *¿Qué quieren realmente las imágenes?* Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones, 2017. Disponible en: https://issuu.com/sanssoleil/docs/mitchell_issuu (Consultado: 22/07/2020, 4:00 pm)
- Torrivilla, Jesús: “Accrochage: montaje crítico de un grupo que fracturó la modernidad venezolana” en: *Nierika. Revista de estudios de arte*, 12, (Ciudad de México, julio-diciembre de 2017), pp. 78-92. Disponible en: <https://nierika.iberomx/index.php/nierika/article/view/305/286> (Consultado: 15/05/2021, 9: 12 am)
- Varios autores: “Cuestionario sobre Cultura Visual” en: *Estudios Visuales*, 1 (San Sebastián, Guipúzcoa, noviembre de 2003), pp. 83-126. Disponible en: <https://www.yumpu.com/es/document/view/41744154/cuestionario-october-sobre-cultura-visual-estudios-visuales>. (Consultado: 02/05/2019, 10:12 pm)