

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

**La iconoclasia en el arte contemporáneo.**  
**Análisis de tres casos de iconoclasia ocurridos en Caracas (1962-1972) a partir de la**  
***Teoría de la respuesta.***

Br. María Fernanda Salazar Pérez  
C.I. No. 19585652  
Tutora Janeth Rodríguez Nóbrega

Caracas, mayo del 2011

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

**La iconoclasia en el arte contemporáneo.**  
**Análisis de tres casos de iconoclasia ocurridos en Caracas (1962-1972) a partir de la**  
***Teoría de la respuesta.***

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Artes,  
Mención Artes Plásticas

Br. María Fernanda Salazar Pérez  
C.I. No. 19585652  
Tutora Janeth Rodríguez Nóbrega

Caracas, mayo del 2011

## Dedicatoria

A Dios y a mis padres...

## Agradecimientos

A la profesora Janeth Rodríguez Nóbrega,  
tutora del proyecto de investigación.

A la profesora Andrea Imaginario Bingre,  
por su asesoría durante la elaboración del anteproyecto.

## Índice de contenido

Dedicatoria	III
Agradecimientos	IV
Resumen	IV
Introducción	V
<b>Capítulo I. La iconoclasia. Etimología e historia del término</b> .....	1
Dialéctica contemporánea: la mirada y la imagen.....	3
II.....	10
III.....	14
<b>Capítulo II. Papel de los padres de la moral y de las buenas costumbres</b> .....	16
Contexto histórico del arte venezolano en 1960.....	16
Censura gubernamental.....	19
Censura de la crítica .....	22
<b>Capítulo III. Perspectiva lúdica de la iconoclasia: reacción como vestigio</b> .....	28
3.1. <i>Homenaje a la necrofilia</i> .....	28
3.1.1. Olores artísticos. Aproximación sintáctica.....	28
3.1.2. Perfume mortuario. Aproximación semántica.....	34
3.1.3. Aroma de campo santo. Aproximación pragmática.....	38
3.1.4. Cómplices vs. Rechazadores. Aproximación al proceso de recepción.....	40
3.1.5. Para lavar la hediondez... Aproximación al proceso de iconoclasia.....	45
3.2. <i>Plataforma II</i> .....	49
3.2.1. Desequilibrio como transporte. Aproximación sintáctica.....	49
3.2.2. Blanco mínimo/blanco máximo. Aproximación semántica.....	52
3.2.3. Huella etérea. Aproximación pragmática.....	54
3.2.4. Locura mínima/locura máxima. Aproximación al proceso de recepción...	57
3.2.5. Locura como antídoto de la locura. Aproximación al proceso de iconoclasia.....	61

3.1. <i>Retrato espiritual de un tiempo</i> .....	65
3.3.1. Pisapapeles y algo más. Aproximación sintáctica.....	65
3.3.2. La corona ¿espinas o metal? Aproximación semántica.....	68
3.3.3. Todos los perros van al cielo... Aproximación pragmática.....	71
3.3.4. El perro en cueros. Aproximación al proceso de recepción.....	76
3.3.5. Contra los superartistas. Aproximación al proceso de iconoclasia.....	80
<b>Capítulo IV. Comparación de los actos iconoclastas</b> .....	83
<b>Conclusiones</b> .....	91
<b>Bibliografía</b> .....	95

## Índice de ilustraciones

Lámina 1. “Otro atentado a la cultura”. Nota de prensa. Diario La Esfera.....	20
Lámina 2 y 3. Inauguración de la exposición <i>Homenaje a la necrofilia</i> . 1962.....	30
Lámina 4. Inauguración de la exposición <i>Homenaje a la necrofilia</i> . 1962.....	31
Lámina 5. <i>Erección ante un entierro</i> . Carlos Contramaestre. (1962).....	32
Lámina 6. <i>Estudio para verdugo y perro</i> . Carlos Contramaestre. (1962).....	32
Lámina 7. <i>Ensamblaje mortal</i> . Carlos Contramaestre. (1962).....	34
Lámina 8. <i>Homúnculos</i> . Manuel Millares. (1960).....	37
Lámina 9. <i>Cerdos</i> . Chaime Soutine. (1940).....	37
Lámina 10. Afiche-catálogo de la exposición <i>Homenaje a la necrofilia</i> .....	45
Lámina 11. <i>Plataforma II</i> . Antonieta Sosa. (1969).....	50
Lámina 12. <i>Escalera real e irreal</i> . Antonieta Sosa. (1969).....	53
Lámina 13. <i>Antonieta Sosa destruirá hoy su Plataforma II</i> . Nota de prensa. Diario <i>El Nacional</i> . ....	58
Lámina 14. Destrucción de la <i>Plataforma II</i> . Plaza Morelos.....	63
Lámina 15. <i>Retrato espiritual de un tiempo</i> . Miguel von Dangel. (1970).....	65
Lámina 16. <i>S/T</i> . Miguel von Dangel. (1968-1970).....	67
Lámina 17. <i>S/T</i> . Miguel von Dangel. (1968-1970).....	67
Lámina 18. <i>Homenaje a Mathías Grünewald</i> . Miguel von Dangel. (1968-1970).....	67
Lámina 19. Detalle de la corona del perro en el <i>Retrato espiritual de un tiempo</i> .....	70
Lámina 20. <i>Autorretrato con Pelliza</i> . Alberto Durero. (1500).....	73
Lámina 21. <i>Cristo de San Juan de la Cruz</i> . Salvador Dalí. (1951).....	74
Lámina 22. <i>Crucifixión</i> . Mathías Grünewald. (Siglo XVI).....	76

## Resumen

El problema que se plantea en las siguientes líneas corresponde a la distinción entre los procesos iconoclastas en el arte dentro de un período en el que existe una tendencia a cuestionar el carácter tradicional, casi sagrado, del objeto artístico. Esta constante no se dirige hacia la superación del objeto, sino que se trata de una desmaterialización de lo estético, en la medida en la que la reflexión icónica se desplaza hacia las relaciones alegóricas entre el objeto y su contexto: en este sentido, el objeto está visto como un catalizador que sugiere las creaciones y re-creaciones de significados por parte del espectador, a través de los cuales la obra se re-elabora continuamente. Aunque la tradición iconoclasta tiene muy larga data dentro de la actividad artística, la dificultad con respecto al reconocimiento de estos actos se intensifica con la obra de arte contemporánea, ya que si actualmente la obra desborda al objeto artístico y la transgresión de los cánones parece la norma que priva, en qué sentido y bajo cuáles circunstancias podría hablarse de iconoclasia. Así es que dentro de este análisis, el objeto de estudio lo constituyen la agresión que un profesor universitario realiza en contra del folleto de la exposición *Homenaje a la necrofilia* (1962) de Carlos Contramaestre, la destrucción de la *Plataforma II* (1969) que lleva a cabo Antonieta Sosa en la plaza Morelos de Caracas y la agresión física que realiza monseñor Augusto Laboren al *Retrato espiritual de un tiempo* (1972) de Miguel von Dangel.

En el primer capítulo, denominado *Iconoclasia. Etimología e historia del término*, se realiza una revisión panorámica del cambio que experimenta la acepción de esta palabra en la medida en la que se modifica la noción de la imagen y de la mirada que maneja una sociedad. Además, se incluye la revisión de la *Teoría de la respuesta* y de la manera en la que se utilizó en el análisis de los tres casos de hostilidad con respecto al arte contemporáneo caraqueño. A partir de esta metodología, desarrollada por el historiador sudafricano David Freedberg, se tuvo acceso a una clasificación del proceso de iconoclasia en tres sentidos: *la censura*, *la destrucción* y *la transgresión* de los significados. No obstante, para llegar a discernir entre estas categorías y las agresiones a las piezas seleccionadas, se utilizaron dos esquemas de aproximación a los objetos artísticos contemporáneos: el primero es el de Simón Marchan Fiz, quien propone una metodología que pretende una aproximación al objeto artístico en los niveles *sintácticos*, *semánticos* y *pragmáticos*. En este esquema se conjugaron las



características generales que Omar Calabrese le confiere a las obras de arte contemporáneas a partir de su teoría del *gusto neobarroco*. El segundo, tiene que ver con la importancia que adquiere el espectador como re-creador de la obra de arte, por lo que para reconocer los actos de agresión a las imágenes, se incluyó el modelo de clasificación de la recepción de la filósofa española Francisca Pérez Carreño, que plantea a los espectadores como *inmediatos, dinámicos o finales*, así como a sus respuestas en *emocionales, enérgicas y lógicas*.

*Papel de los padres de la moral y de las buenas costumbres*, corresponde al título del Capítulo II, en el que se realiza una revisión del contexto histórico venezolano para la década de 1960 con un acercamiento a una época en la que la *censura gubernamental* y la *censura de la crítica* se manifestaron con gran fuerza, paradójicamente, durante el período inmediatamente posterior a la caída de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1953-1958). Luego de esto, se presenta la revisión de los actos de agresión del *Homenaje a la necrofilia*, de la *Plataforma II* y del *Retrato espiritual de un tiempo* en el Capítulo III, titulado *Perspectiva lúdica de la iconoclasia: reacción como vestigio*, a través de la metodología de la *teoría de la respuesta* explicada en el Capítulo I.

Y por último, el Capítulo IV corresponde a la *Comparación de los actos iconoclastas*, en donde se enfatizan los matices para la designación de un acto como *censura, destrucción, transgresión o vandalismo* –categoría que fue agregada al esquema de Freedberg. Mientras que en las conclusiones, a partir de la teoría del *materialismo negativo* de Juan Carlos López Quintero, se hace énfasis en la poca pertinencia de la utilización de metodologías de clasificaciones fijas en los estudios de obras de arte contemporáneas, pues ellas mismas son las que demandan del espectador -que en este caso es investigador- la manera en la que éste debe aproximárseles.

## Introducción

Más que un adjetivo que hace referencia a la destrucción de iconos, la iconoclasia constituye un fenómeno cultural que tuvo uno de sus momentos más célebre como un movimiento en Bizancio hacia el siglo IX, pero cuyo rango de acción se ha ampliado considerablemente dentro de las revisiones históricas, ajustándose a la perspectiva de las imágenes, sean religiosas o no, que manejaron las sociedades en un lugar y tiempo determinados. Esta capacidad de adaptación del término está sujeta a la mayor o menor cantidad de respuestas que genera una imagen dentro de una cultura, lo que da cuenta de que los iconos se activan y desactivan a lo largo de la historia. Entonces, en razón de una aproximación a los sucesos iconoclastas debe desplazarse el acento, que reside en el tratamiento de la imagen como objeto de las investigaciones más tradicionales, hacia la aproximación a las lecturas y respuestas que los espectadores realizan de una imagen. Lo anterior constituye la base de la metodología de la *teoría de la respuesta* que propone el historiador sudafricano David Freedberg, a partir de la cual resultan tres acepciones de este fenómeno: *la censura*, *la destrucción* y *la transgresión*.

Uno de los cambios más importantes que se ha generado dentro de la apreciación de la imagen artística occidental ocurre en la década de 1960, momento en el que se comienza a cuestionar la primacía del objeto artístico tradicional dentro de la obra de arte. A partir de esta época, algunos estudiosos, como Umberto Eco y Omar Calabrese, entre otros, intentan teorizar acerca de la percepción de la obra artística ya no como una imagen inmóvil, sino como un signo que siempre está inconcluso y que es reelaborado progresivamente a partir de las interpretaciones del espectador, lo que genera, a su vez, un replanteamiento de la función del artista, quien se despoja de la noción de genio creador para convertirse en un agente que conjuga iconos como metáforas visuales. La tradición de lo nuevo se estableció como la premisa de estas tendencias artísticas dentro de las que figuran el *pop*, el *arte óptico*, el *land art*, el *arte conceptual* y *la nueva figuración*, cuya influencia con respecto al manejo de la obsolescencia del objeto plástico no tardó en trascender las fronteras norteamericanas.

En la Venezuela que iniciaba su proceso democrático, una de las tendencias que más influyó en el quehacer artístico para la época fue el informalismo, de cuyas variantes son partícipes dos de las obras que constituyen nuestro objeto de estudio: la exposición *Homenaje*

a *la necrofilia* (1962) de Carlos Contramaestre y el *Retrato espiritual de un tiempo* (1972) de Miguel von Dangel. Aunque estas piezas constituyen el punto de partida, la inquietud de estas páginas consiste en la variación que se genera con respecto a la clasificación de las acciones iconoclastas, cuando se estudian actos de agresión en una época en la que la obra desborda el objeto artístico y la transgresión de los cánones parece ser la norma. Esta interrogante ya ha sido planteada anteriormente por autores como Régis Debray, Román Gubern y el propio Freedberg, entre otros, y si bien una de nuestras tareas consiste en la revisión de sus teorías, no nos proponemos una meta tan ambiciosa como la que ellos ya han enfrentado. Nuestro rumbo es diferente y consiste en el análisis de tres actos de iconoclasia que se sucedieron en Caracas durante la década de 1960 y principios de 1970: el primero se refiere a que un profesor universitario arremetió en contra del folleto expositivo del *Homenaje a la necrofilia*; en el segundo, Antonieta Sosa manifiesta que destruirá su *Plataforma II* en la plaza Morelos de Caracas; y el tercero de estos actos consistió en que monseñor Augusto Laboren arroja al *Retrato espiritual de un tiempo* de Miguel von Dangel desde el primer piso del Palacio de las Academias.

Al hablar de las investigaciones acerca de la iconoclasia en Latinoamérica no se pueden pasar por alto dos coloquios realizados por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México: *Arte y Coerción* (1992), que se enfoca en la censura de la imagen y en su poder de persuasión, y *La abolición del arte* (1998). Este último, amplía un poco el campo de estudio de la iconoclasia para incluir ponencias como “The Abolition of Art: Labels, Distinctions and History” (Abolición del arte: niveles, distinciones e historia), de Darío Gamboni, en la que se incluye una serie de clasificaciones diferentes a las de Freedberg para los actos hostiles hacia las imágenes; así como también, en “Destruction as a Meaningful Act: Vincent Van Gogh as Destroyer of his Own Work” (La destrucción como acto significativo: Vincent van Gogh como destructor de su propio trabajo), de Petra ten-Doesschate Chu, se presenta una metodología de análisis de la obra del pintor holandés que resulta un tanto similar a la que pretendemos aplicar, pues esta última sí se sustenta sobre la *teoría de la respuesta* de David Freedberg. Asimismo, dentro del territorio nacional resulta necesario mencionar las investigaciones de Janeth Rodríguez Nóbrega, que se encaminan hacia la censura en el arte del período colonial venezolano; entre las que se encuentran “En torno a la recepción de la imagen sagrada en la época colonial: censura de una Virgen de la

leche” (2004), “La extirpación de la mala doctrina: censura de la Madre Santísima a la luz de la Caracas diocechesca” (2004), “Censura en la pintura colonial venezolana: el caso de una trinidad trilliza” (2003) y *Las imágenes expurgadas: censura del arte religioso en el período colonial* (2008).

A partir de esta breve revisión se puede observar que si bien la censura ha sido estudiada en el ámbito colonial dentro del país, al momento de revisar la repercusión de este fenómeno dentro del período artístico contemporáneo se encuentran consideraciones panorámicas que sólo se dan a la tarea de documentar el suceso. Ejemplo de ello lo constituye el, no menos importante, catálogo de la exposición *Reacción y polémica en el arte venezolano* que realizó la Galería de Arte Nacional en el año 2000. Este hecho se convierte, a su vez, en la principal limitación de nuestra propuesta a consecuencia de que la poca cantidad de investigaciones que se han enfrentado a una meta similar, nos ubica en un escenario en el que no se presenta un parangón metodológico sólido que se pudiera comparar con la manera en la que se decidió utilizar a la *teoría de la respuesta* en este caso.

El método aplicado parte de la premisa de poner en diálogo a los tres agentes que condicionan los estudios de la respuesta hacia una obra de arte: los registros documentales de la crítica especializada, los del espectador común y los del artista -creador de metáforas visuales, en cuatro etapas. La primera, considera a la obra y a sus capacidades simbólicas, tanto denotativas como connotativas y comprende una aproximación en los niveles *sintáctico* –que corresponde a los repertorios materiales que le dan soporte, forma y orden al signo-, *semántico* –que da cuenta de los valores informativos y significaciones sociales- y *pragmático* –con la inserción del signo dentro de su contexto y de la repercusión que adquiere dentro del mismo. Este esquema es propuesto por el esteta Simón Marchan Fiz, quien busca dar cuenta de una aproximación a la obra de arte contemporánea como signo abierto, inconcluso y reelaborado por la acción del espectador. La segunda etapa se recrea sobre la relevancia que adquieren las lecturas del espectador como elaborador constante de las obras contemporáneas, para lo cual fue pertinente la utilización del esquema de recepción que propone la filósofa española Francisca Pérez Carreño y que clasifica a los espectadores en *inmediatos*, *dinámicos* o  *finales* y a las respuestas en *emocionales*, *enérgicas* o *lógicas*, a partir de la consideración de la importancia del fenómeno de la semejanza para los procesos de recepción del signo artístico. La tercera etapa corresponde a la aproximación a cada uno de los procesos

iconoclastas, dentro de los que se emplea el esquema de David Freedberg de las acciones hostiles clasificadas como *censura*, *destrucción* o *transgresión*, tanto de los agresores más evidentes, como de los discursos de la crítica y del propio artista. Y, finalmente, la cuarta etapa la constituye un proceso comparativo entre los matices que adquiere este término dentro de los tres actos de agresión a las obras de arte que han sido revisados.

Como punto final parece relevante advertir al lector que si bien las aproximaciones a las obras de arte contemporánea decantan en conjeturas hipotéticas a consecuencia de la primacía de la apertura en la interpretación del signo, no encontrará en las siguientes páginas argumentos valorativos acerca de las cualidades estéticas de las obras, ni de los méritos que han alcanzado con ellas los artistas involucrados. Tampoco encontrará aproximaciones ligadas a los motivos psicológicos de los actores de las respuestas hostiles, ya que la *teoría de la respuesta* se fundamenta sobre la base de que todo acto iconoclasta es una consecuencia del temor que produce el poder del icono sobre el espectador.

## Capítulo I

### La iconoclasia. Etimología e historia del término

La *teoría de la respuesta* corresponde a una propuesta investigativa que planteó el historiador sudafricano David Freedberg en el libro *El poder de las imágenes*, texto en el que se realiza una revisión de los principales actos iconoclastas de la historia occidental y que tiene como base la relación entre la imagen y el espectador. Dicha metodología se inserta dentro de los postulados de la historia cultural y comprende una disertación simbólica, más que historicista, que entiende al símbolo como la representación de una idea a través de un código. Las siguientes páginas corresponden a la puesta en práctica de la *teoría de la respuesta* con respecto a la agresión a tres producciones artísticas caraqueñas. Pero es necesario realizar la salvedad de que los objetos de nuestro estudio se han liberado de la condición de pasividad que ha sido conferida históricamente a las artes plásticas, por lo que son percibidos ahora como unos signos en los que confluyen cantidades de ideas y que, a su vez, generarán muchas otras, en un constante juego de interacción entre los tres factores fundamentales del arte contemporáneo: el autor, la obra y el espectador o usuario. Este juego es nuestro motivo y nuestro interés es la iconoclasia como fenómeno cultural en la contemporaneidad.

La palabra iconoclasia proviene del griego *εἰκονοκλάστης*, que significaba “destructor de imágenes” y que se comenzó a utilizar entre los siglos VIII y IX en Bizancio, pues es allí donde se inician los conflictos en torno al estatuto de la imagen sagrada o icono. Para la fecha, el emperador León III (680-741) inicia un período de persecución violenta en contra de los productores y consumidores de las imágenes religiosas. En un ambiente desestabilizado por el caos de las luchas que contrarrestaron el poder invasor árabe, este emperador comienza a notar que existe un crecimiento importante del poder económico de los monasterios que, como productores de los iconos que se veneraban, se convertían poco a poco en modelos de esperanza a los que la población agradecía con grandes donaciones. Con monjes que manejan propiedades considerables y un imaginario de movilización popular, los monasterios fueron vistos como amenazas y se convirtieron en el objetivo de León III, quien pretendía prolongar su hegemonía política y religiosa –aunque la premisa en la que se había refugiado para llevar a cabo tales actos de agresión al imaginario sagrado era el temor a la idolatría y su repercusión

en la distorsión de la fe. Este primer momento de lucha entre iconoclastas e iconodulos culmina con el Segundo Concilio de Nicea en 787, a partir del cual se permite la escritura de iconos religiosos porque la honra de éstos conlleva a la adoración de Dios, nunca de la imagen en sí misma. En este concilio también se establecen los cánones de representación de la imagen sagrada, hecho que promovió el desarrollo de iconos dentro de Imperio Bizantino, convirtiéndose en una importante influencia para la elaboración de las representaciones en el Medioevo occidental –aunque la mala traducción de los preceptos establecidos en Nicea II trajo como consecuencia que privara el carácter difusor en la imagen religiosa de occidente. Lo que llama la atención acerca de esta revisión panorámica del surgimiento de los primeros actos iconoclastas, es que en medio de tan importantes disertaciones acerca de la pertinencia y uso de la imagen religiosa que se presentaba en el Imperio Romano de Oriente para la fecha en la que surge el término, la definición de la palabra iconoclasia se limitara a una única acción: la destrucción.

Resulta tan evidente que casi pasamos por alto el hecho de que el objeto de la acción iconoclasta es la imagen; por tal motivo, los cambios a los que ésta ha sido sometida en la cultura occidental han afectado el campo de acción de la iconoclasia a lo largo de la historia. En la antigüedad “los ceramistas atenienses representan a veces el nacimiento de la imagen bajo las especies de un guerrero en miniatura que sale de la tumba de un guerrero muerto en combate, la más hermosa de las muertes”, explica el filósofo y escritor francés Régis Debray<sup>1</sup>, para proponer a la imagen como una figura nostálgica: una presencia ausente. Pero esta doble propiedad tiene más que ver con el *εἰκὼν* o icono bizantino, que con la imagen concebida a partir del Imperio Romano de Occidente. Históricamente, imagen proviene del latín *imago*, que era una mascarilla de cera que reproducía el rostro de un difunto para los actos fúnebres y se presentaba como sustituta del modelo original; mientras que el *icono* bizantino contempla una doble característica: “muestra un retrato y, al mismo tiempo, indica la presencia de algo distinto a la persona representada”<sup>2</sup>.

Esto es un ejemplo de que la noción de imagen viene acompañada de la progresiva modificación del ojo de la época: la mirada. “Mirar no es recibir sino ordenar lo visible,

---

<sup>1</sup> Su nombre completo es Jules Régis Debray y nace en París en 1940. Fue miembro activo del partido comunista francés y con una marcada perspectiva marxista desarrolla una línea de investigación en la que propone una teoría general de la transmisión cultural de los medios de comunicación.

<sup>2</sup> Anca Vasiliu, “Lo visible, la imagen y el icono en los comienzos de la era cristiana” en *El mundo del icono*, p. 211.

organizar la experiencia. La imagen recibe su sentido de la mirada, como lo escrito de la lectura, y ese sentido no es especulativo sino práctico”<sup>3</sup>. Es precisamente esta cualidad de la mirada lo que ha desencadenado las acciones iconoclastas a lo largo de la historia, haciendo que las imágenes puedan provocar en el espectador más que una simple percepción, es decir, una reacción que puede ser tanto de empatía como de agresión.

### *Dialéctica contemporánea: la mirada y la imagen*

Si bien tiende a generalizar períodos bastante heterogéneos, resulta interesante la propuesta de Debray que consiste en una periodización de la historia de la mirada en tres momentos: el primero es denominado *logosfera*, suscitado por la era de los ídolos, cuyas imágenes dan cuenta de un tiempo inmóvil, eterno y divino, que estuvo marcado por la presencia de la magia y que se extiende desde la invención de la escritura hasta la de la imprenta (aprox. 1440). Poco a poco el tiempo inmóvil adquiere un poco de movimiento a partir de la concepción de la imagen como arte, es decir, la época en la que prima la mirada esteticista, que es denominada como *grafosfera*, que se extiende desde la imprenta hasta la televisión en color (aprox. 1950). La *videosfera*, por su parte, es la era de la mirada económica del objeto artístico, es decir, de lo visual que está en rotación constante y se manifiesta a través de un ritmo que se encuentra obsesionado con la velocidad. Esta era de lo visual es en la que nos encontramos actualmente.

No pretendemos entrar en disertaciones acerca de la mejor o peor utilización de las nomenclaturas históricas, pero debemos acotar que, por ejemplo, resulta bastante ambicioso proponer que la mirada económica del objeto artístico sólo prive en el tercer momento de la periodización propuesta por Debray. Sin embargo, podemos encontrar cierta similitud entre la rotación constante de la *videosfera* y la propuesta del semiólogo italiano Omar Calabrese (1949), titulada *La era neobarroca* (1987). Este último autor construye su tesis acerca del *gusto neobarroco* a partir de una perspectiva semiológica, afirmando que existe una tendencia hacia la transgresión de los cánones tradicionales en el arte contemporáneo que lleva al límite las posibilidades del objeto artístico, tanto materiales como expresivas. Pero para poder

---

<sup>3</sup> Regis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, p. 38.



comprender los presupuestos de la mirada contemporánea según Calabrese, debemos dejar en claro qué se entiende por objeto artístico.

A partir de la década de 1960 el contexto tradicional del arte es desbordado por la consagración de una serie de tendencias y subtendencias artísticas que coinciden en un interés común hacia el manejo de la “obsolescencia”, que generalmente es planificada desde el mismo momento de creación de la obra y que, además, cuestiona su carácter objetual. Desde entonces se puede observar que existe cierta predisposición en algunos autores a dejar de lado a la palabra imagen para referirse a la obra de arte, debido a que el origen de este término, generalmente, conlleva a cuestionamientos acerca de qué es lo que representa o si se parecerá lo que vemos al objeto real. Así que autores con una perspectiva semiológica como el filósofo italiano Umberto Eco (1932), el esteta español Simón Marchan Fiz (1941) y el semiólogo Omar Calabrese, proponen una noción del objeto que se asocia más con la palabra *signo*, término que posibilita una noción menos determinante. Así es que se plantea a la obra como un “signo intermediario entre su productor y su consumidor”<sup>4</sup>, es decir, como una metáfora que propicia un espacio abierto en el que existe una infinidad de posibilidades de interpretación. Es esta amplitud en las posibilidades interpretativas lo que permite que las denotaciones del objeto plástico no se establezcan como los límites de las connotaciones del signo artístico, por lo que se podría afirmar que la obra de arte contemporánea desborda a su expresión material.

Ya desde la aparición de las llamadas vanguardias heroicas a inicios del siglo XX, la imagen artística se había desprendido de su carácter primordial de mimesis o representación de la realidad de manera figurativa, sólo que ahora se le agrega como postulado a la certeza de la finitud de una obra que al mismo tiempo es concebida como eternamente inconclusa –muy a pesar de su acabado técnico. Con esto se plantea que la obra de arte contemporánea es reelaborada progresivamente a partir de las interpretaciones del espectador, además de que el artista se despoja de la noción de genio creador para convertirse en un agente que conjuga imágenes para proponer metáforas visuales. Entonces el inherente objeto de la acción iconoclasta, ya no lo es más: muta desde la imagen hasta el signo como objeto de una metáfora visual.

---

<sup>4</sup> Simón Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte de conceptos*, p. 10.

Lo primero que debemos tener en cuenta es que el término *neobarroco* no corresponde más que a una nomenclatura que utiliza deliberadamente Omar Calabrese, para dar cuenta de un momento en el que se produce una turbulencia dentro de la correspondencia histórica de las valoraciones, en este caso artísticas. Esto genera contradicciones dentro de la manera clásica de entender los valores positivos y negativos; por ejemplo, una cualidad estética positiva puede pasar a ser lo feo en vez de lo bello, contrario a lo que se podría pensar como una correspondencia lógica. Y es en esta turbación de las correlaciones normales de los valores en la que se inserta el término *barroco*, también una categoría de valor, que se propone sólo como contrario a lo *clásico*. Si se observa que tanto lo *clásico* como lo *barroco* son constantes durante todos los períodos de la historia<sup>5</sup>, es posible entender que el *gusto neobarroco* corresponde a la inclusión de categorías que excitan los esquemas clásicos de valoración llevando al objeto al límite de su capacidad expresiva: *el ritmo y la repetición, el límite y el exceso, la inestabilidad y la metamorfosis, el detalle y el fragmento, el desorden y el caos, el nudo y el laberinto, la complejidad y la disipación, el más o menos y el no sé qué, y la distorsión y la perversión*, son algunas de ellas.

Por lo menos las tres primeras categorías del *gusto neobarroco* concuerdan con la descripción de la *era de lo visual* de Régis Debray. *El ritmo* contemporáneo es el resultado de la más explícita ambigüedad: el policentrismo o la acentricidad del signo artístico conlleva a variaciones constantes que están organizadas sólo a través del *caos*, dentro del cual se inserta la estética de la *repetición* como una constante que puede derivar en tres aspectos: *repetición de iconos, de temas y de estructura*.

Entendiendo al *laberinto* como una de las muchas maneras en las que se manifiesta el caos, se puede comprender el orden que existe dentro del sistema acéntrico en el gusto contemporáneo. Ni los *nudos* ni los *laberintos* se presentan como estructuras ordenadas aparentemente, pero éstas desafían al espectador a encontrar su lógica interna –en tanto se desatan o se transitan. La constante repetición de estas estructuras en las creaciones artísticas es lo que produce una estandarización del gusto, pero sin que ésta implique, necesariamente, un consumo estático por parte del individuo que observa. De allí deriva la importancia del espectador en la creación de la obra de arte contemporánea.

---

<sup>5</sup> Lo *barroco* y lo *clásico* en Omar Calabrese no son entendidos como las constantes cíclicas que propone Eugenio d'Ors, sino como la simple preferencia de una u otra valoración dentro de las producciones culturales en los distintos períodos históricos.

Contrario a lo que se podría pensar, el caos contemporáneo contempla *límites*, sólo que, en este caso, el confín no es el opuesto del *exceso*. El *límite neobarroco* conserva su cualidad clásica de permitir la separación de dos sistemas y de garantizar la coherencia dentro de éstos. Pero el acento se coloca sobre el sistema, que, como se indicó anteriormente, se convierte en acentrado o, en todo caso, en policéntrico. Estos múltiples centros de tensión de las categorías de valor se organizan proponiendo tensiones internas dentro del sistema, lo que decanta en la aparición de fuerzas expansivas que ponen a prueba la elasticidad de la estructura del gusto contemporáneo. *Exceso* es, entonces, el punto en el que finaliza la elasticidad del confín: la ruptura, entendida también como *excentricidad*. La cuestión radica en que este fenómeno desestabilizador acentúa la cualidad del consumo activo de la obra de arte, pues es el gusto de los individuos, ya sean creadores o espectadores, el que se vuelve *excéntrico*. Y como las categorías de valoración del *gusto neobarroco* se expanden por la acción de estos individuos excéntricos, las fronteras limítrofes se desplazan hacia afuera en vez de generar la implosión de los sistemas de valores centralizados. El gusto neobarroco posee un carácter inflacionista.

La experiencia del espectador en la construcción de la obra de arte contemporánea resulta fundamental para el proceso inflacionista del *gusto neobarroco*, por lo que el estudio de la recepción es tan importante como el que se le adjudica a su creación: se planteó en un principio que mirar consistía en ordenar lo visible, punto en el que se presenta un problema puesto que la manera en la que se organiza lo visible dependerá del bagaje cultural de cada uno de los individuos que observan a la obra. Si bien el objeto se transforma en un signo artístico que está abierto al sinfín de posibilidades interpretativas de cada espectador, también guarda cierta estructura interna, permitiendo que éste no se encuentre perdido. En este sentido, el artista buscará interconectar códigos que se transforman en guías para los espectadores sin que éstas sean determinantes. Los códigos sociales, que son el resultado de la canonización de una interpretación, pueden derivar en el replanteamiento de figuras icónicas de la cultura del artista, pues es bien sabido que las citas constituyen un elemento fundamental dentro del arte contemporáneo.

Ya se ha visto la manera en la que el objeto artístico contemporáneo es cuestionado y se presenta ahora como signo creador de metáforas visuales, inestables y siempre en construcción a manera de un espiral que se alarga cada vez que la que la obra es percibida. Sin

embargo, esta postura de los autores que profesan la semiótica, en la medida en la que son más radicales, tiende a dejar de lado un factor fundamental que resulta el tópico de los estudios de la filósofa española Francisca Pérez Carreño (1961): el parecido o la semejanza. Con una línea de investigación dirigida hacia la teoría de la imagen y del arte contemporáneo, esta autora explica que “Entender la semejanza como factor decisivo en la interpretación de los iconos pictóricos no significa más que reconocer el hecho de que los intérpretes cuentan con ese factor”<sup>6</sup> pues, a pesar de que el problema no es ya la imagen sino el signo, en el espectador se manifiesta una necesidad de construir vínculos entre esos signos y sus referentes culturales. A partir de la postura de Charles Sanders Peirce -filósofo norteamericano fundador del pragmatismo y padre de la semiótica moderna-, quien define al signo como cualquier objeto interpretable, Pérez Carreño propone que un modelo semiótico de interpretación de los signos artísticos debe considerar que “algunos objetos significan y otros no y que algunos objetos tienen un significado motivado y otros, arbitrario”<sup>7</sup>, además de que no se toma en consideración al icono como la semejanza entre el *representamen* y el *representado*, sino como un predicado o una posibilidad:

*El objeto de un signo es una cosa, su significado es otra. Su objeto es la cosa u ocasión, por indefinida que sea a la que se aplica. Su significado es la idea que se atribuye a ese objeto, ya sea a título de mera suposición o como mandato o aserción.*<sup>8</sup>

Entonces el objeto se clasifica en *icono*, que es un signo cuyo referente es una posibilidad; como *índice*, cuando el signo representa a un objeto físico, o como *símbolo*, cuando se representa a una idea. En este sentido, los símbolos se decodifican, mientras que los índices e iconos son tanto decodificables como interpretables. De esta manera, durante el proceso de investigación del signo icónico se plantea el estudio del *Objeto inmediato*, que denota formas o grupos de formas, y del *Objeto dinámico*, que se encarga de la connotación de los contenidos. Pérez Carreño explica, sin embargo, que existen casos en los que las expresiones no forman sistemas y los denomina como *hipocodificaciones*. A primera vista se podría afirmar que existe relación con la teoría de acentricidad del *gusto neobarroco* de Omar Calabrese, no obstante, al revisar un poco más de cerca, podemos observar que en la *hipocodificación* de Pérez Carreño existe una anulación de los códigos, es decir, de los

<sup>6</sup> Francisca Pérez Carreño, *Los placeres del parecido*, p. 22.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>8</sup> *Ibid.* 44

sistemas; mientras que en la teoría del *gusto neobarroco* no se trata de una anulación, sino de una multiplicación de códigos dentro de un sistema, lo que hace que éste se expanda. Por esto, inferimos que los postulados de ambos autores no son totalmente relacionables, ya que el término que sería equivalente a *neobarroco* se presenta justamente como el antónimo del que utiliza Pérez Carreño: la hipercodificación.

Sin embargo, una de las propuestas de esta autora que más nos interesa consiste en su afán de que exista una clasificación de la recepción de la imagen pictórica. Tópico que resulta de mayor relevancia por el sentido y la importancia que adquiere la mirada dentro de la *teoría de la respuesta*, ya que enfatiza la manera en la que el signo actúa en el interpretante, así como de la forma en la que éste responde al estímulo visual. Así se proponen dos grupos que actúan en paralelo. En el primero, las categorías son la interpretación *inmediata, dinámica o final*. Mientras que en el segundo grupo los espectadores pueden ser *emocionales, enérgicos o lógicos*. La *interpretación inmediata* es la primera que genera un espectador al enfrentarse a la obra, por lo que puede ser *emocional*, que comprende a la sola recepción del signo, o *enérgica*, si implica algún tipo de acción física. La *interpretación dinámica* implica una acción, entendiendo a ésta como actos físicos y como producciones mentales, es decir, los esfuerzos por comprender. Esta interpretación también se subdividiría en *enérgica y emocional*, sólo que en este caso, el carácter emocional deriva en una acción y no en la mera recepción. Mientras que la *interpretación final*, en tanto corresponde a la producción de ideas a partir de un signo, pretende ser *lógica*.<sup>9</sup>

Ahora bien, Pérez Carreño explica que este esquema de estudio de la respuesta coincide con una propuesta de Calabrese, en la que este autor indica que existen cinco niveles de análisis de un texto pictórico. Estos niveles comprenden la producción material en tanto modo de expresión, las estrategias de referencias que el texto utiliza, las condiciones históricas determinantes, el texto como miembro de un género pictórico y la obra como texto narrativo. Una labor parecida a la de Calabrese y Pérez Carreño, es la propuesta de Simón Marchan Fiz, quien también propone un esquema de interpretación de la obra de arte, sólo que este último no se limita a la pintura y se relaciona exclusivamente con la obra de arte contemporánea.

Marchan Fiz expresa que el cuestionamiento del objeto artístico tradicional, casi sagrado, no se dirige hacia la superación del objeto, sino que se trata de una

---

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 57.

desmaterialización de lo estético, en la medida en la que la reflexión icónica se desplaza hacia las relaciones alegóricas entre el objeto y su contexto: “La apropiación de la realidad como elemento artístico se realiza con todas las cargas de significantes y significados del fragmento, declarado arte”<sup>10</sup>, punto en el que coincide con el postulado de la semejanza de Pérez Carreño. En este sentido, el objeto está visto como un catalizador que sugiere las creaciones y recreaciones de significados por parte del espectador, a través de los cuales la obra se re-elabora continuamente.

El mencionado esquema sugiere tres dimensiones de estudio: la *sintáctica*, que tiene que ver con los repertorios materiales que le dan soporte, forma y orden al signo y remite a las primeras dos categorías de Calabrese, además de que se podría asociar con el estudio del *objeto inmediato* del que habla Francisca Pérez Carreño. En este punto confluyen las disertaciones estéticas correspondientes a la obra como forma, color, estilo, pero también las estructurales, es decir, el contenido que denotan las formas: se detectan los temas y subtemas a los que atañe la disposición de los códigos de una manera específica dentro de la obra de arte. La dimensión *semántica* corresponde al estudio de los valores informativos y significaciones sociales del signo, lo que correspondería a los niveles tres y cuatro de la propuesta de Calabrese y al estudio del *objeto dinámico* de Pérez Carreño. En esta etapa, el interpretante construye un diálogo entre los códigos presentes dentro la obra y el contexto social que los influye. De esta manera se observa que, aunque no se analizan los motivos de la creación a través de la aplicación de estudios psicológicos del autor, sí se toman en cuenta los posibles temas a los que quiere apuntar más allá de los que están explícitos. Para esto se requiere del planteamiento de hipótesis con las que se logra, en mayor o menor medida, acceder a las connotaciones de la obra. La última de las dimensiones es la *pragmática*, que abarca el estudio de las influencias o consecuencias que propicia el signo en un contexto social determinado, en otras palabras, el proceso de la recepción y las acciones que se desprenden de él. Esta aproximación se acerca bastante al quinto nivel de la aproximación a la pintura que propone Calabrese, ya que en la medida en la que la obra es descrita con palabras, se genera una respuesta por parte del espectador; no obstante, esto no logra abarcar completamente a la *dimensión pragmática*. En esta última confluyen todos los vestigios de respuesta de los espectadores, de las cuales se tiene evidencia concreta, pero además se toma en cuenta todo el

---

<sup>10</sup> Marchan Fiz, *Op. Cit.*, p. 183.

conjunto de respuestas físicas, hostiles o no, hacia la obra y el papel de la crítica de arte especializada.

## II

*“Dos de los problemas más cruciales del análisis de la respuesta: saber en qué medida la respuesta depende de la identidad y del parecido y cuáles son los papeles del signo y del significado en su aparición”.*

*David Freedberg*

Ya se ha visto cómo la época contemporánea ha modificado los alcances de los elementos básicos del arte: la imagen ya no es lo más importante, así que el objeto pasa a ser concebido como signo en una obra plástica. Entretanto, el antiguo espectador se ha despojado de su condición de pasividad para convertirse en un usuario o interpretante del signo, mientras que el propio artista ha perdido su aura de genio creador de originalidades para convertirse en un autor que conjuga códigos, cuyas estructuras encausan la producción de metáforas visuales. Con respecto a esto, el historiador belga Antoine Compagnon (1950), en su libro *Las cinco paradojas de la modernidad* (1991), argumenta que luego de la postvanguardia se gesta un proceso de negación de las actitudes vanguardistas, para dar paso a un momento en el que se privilegia a la ambigüedad, la pluralidad y la coexistencia de estilos. Entonces, el afán iconoclasta no tiene como sustento a la superación del precedente se quebranta para proponer que todo valga, sino a la celebración de las citas históricas para que no se puedan rechazar las producciones culturales a partir de la excusa de la falta de novedad<sup>11</sup>.

Estas modificaciones, a su vez, sugieren una nueva manera de plantear el término iconoclasia y su influencia dentro de esta época. Existen autores como David Freedberg y el mismo Régis Debray que no tienen problema en utilizar la palabra iconoclasia para describir los casos de respuestas hostiles hacia las imágenes en la contemporaneidad, pues, toda imagen es susceptible de ser objeto de una acción iconoclasta debido a su carácter material. El problema radica en que, en el arte contemporáneo, la obra desborda al objeto artístico. Si la

---

<sup>11</sup> Antoine Compagnon, *Las cinco paradojas de la modernidad*, pp. 111-120.

obra de arte corresponde a la interacción que se establece entre el signo, el autor y el usuario, entonces podríamos preguntarnos si ¿sería posible realizar un acto iconoclasta a una metáfora visual? Y ¿no se podría concebir esto como una respuesta que, a su vez, re-crearía la obra insertándose en el espiral propuesto por el carácter inacabado de la misma?

El historiador del arte, Dario Gamboni<sup>12</sup>, explica que la semántica de la palabra iconoclasia se ha extendido, desde la destrucción de las imágenes religiosas y la negación del uso religioso de la imagen a, literalmente, la destrucción y negación de cualquier imagen u obra artística y se ha transformado en la tendencia a la destrucción de normas éticas, estéticas y morales del pasado.<sup>13</sup> Esta concepción de la iconoclasia guarda relación con la teoría del *gusto neobarroco* que, igualmente, propone que dentro de las valoraciones contemporáneas existe una manifiesta trasgresión de cánones clásicos. Sólo que a partir de los argumentos citados de Antoine Compagnon, se podría inferir que esta transgresión no tiene como matriz a la superación de la norma precedente para consolidar la autonomía del campo artístico, sino que se sustentaría en una especie de anulación del poder que ejercía el canon en los creadores de las obras de arte. El estilo de los artistas se relaciona históricamente al grado de apego o desapego que tengan sus producciones con respecto al canon tradicional. Pero ahora, como el canon no demanda una reacción en el artista, ni para seguirlo ni para superarlo, se elaboran nuevas posibilidades de transgresión que se fundamentan en celebrar de la tradición que se puede notar a partir del uso de la cita histórica, pero esta vez no como parangón sino como posible recurso creativo.

Además de esto, Gamboni está consciente de que sería bastante delicado utilizar la palabra iconoclasia dentro de una época en la que priva la tradición de la destrucción, incluso como medio de creación. Por este motivo prefiere utilizar la nomenclatura “destrucción del arte”. Sin embargo, propone que la iconoclasia se genera en tres sentidos: como *iconofobia*, que es el miedo a la imagen; como *iconomaquia*, que constituye la lucha en contra de una imagen, y como *aniconismo*, que corresponde a la abstención de percibir a la imagen.<sup>14</sup> Según este autor, tan heterogéneo como se presenta, el estudio de la acción iconoclasta supone la

---

<sup>12</sup> Dario Gamboni nace en 1954 y dentro de su línea de investigación destaca la diferencia entre la iconoclasia y el vandalismo en el arte contemporáneo, estudios que se sustentan sobre la base de la consciencia artística que posea el sujeto agresor.

<sup>13</sup> Dario Gamboni, “The abolition of art: labels, distinctions and history” en Alberto Dallal (editor), *La abolición del arte*, p. 22.

<sup>14</sup> Los términos en inglés son: *iconophobia*, *iconomachia* y *aniconism*.



concepción de siete aspectos. El primero de ellos son los modelos de intervención, es decir, la manera en la que se estructura la obra que es objeto de la acción iconoclasta; el segundo, a los *targets* a los que se dirigen los códigos connotados por el signo artístico; el tercero, al contexto espacial o institucional dentro del que se lleva a cabo la acción hostil; el cuarto, a los efectos que esta acción genera dentro del sistema cultural; el quinto, al actor o agente iconoclasta; el sexto es el motivo y el último, es la recepción. Estos factores guardan relación con los esquemas de estudio de la recepción que plantean Omar Calabrese, Francisca Pérez Carreño y Simón Marchan Fiz.

Si bien no realiza un esquema tan específico como el de los autores anteriores, en *El poder de las imágenes*, David Freedberg propone una metodología que denomina *teoría de la respuesta*. A partir de una especie de síntesis de algunas de las respuestas más agresivas hacia las representaciones, ya sean artísticas o no, utiliza el término iconoclasia en tres sentidos: el primero tiene que ver con la *destrucción* física del objeto, es decir, la respuesta a una medida simbólica con un acto de violencia material; en segundo lugar se presenta la *censura*, que consiste en despojar a una imagen de las cualidades que atraen a los sentidos de una manera demasiado profunda o íntima: “la convergencia entre el buen gusto y el temor al realismo”<sup>15</sup>, ya que la imagen –artística en nuestro caso- no se destruye sino que se modifica para que conserve cierto carácter moral. Y el tercer sentido es el de la *transgresión* de significados que se lleva a cabo a través del replanteamiento de un icono que conserva una tradición simbólica dentro de la sociedad.

Para Freedberg, todo acto iconoclasta proviene del miedo y de la atracción que la imagen promueve en el individuo, por esto, a diferencia de la propuesta de Gamboni, no se realiza un análisis motivacional del agente iconoclasta en sentido estricto. Examinar los motivos individuales que tienen los espectadores al destruir una imagen resulta una tarea muy complicada y se tendría que tomar parte de una gran gama de disciplinas con la que ninguno de los autores dice estar realmente familiarizado, además de que la investigación desembocaría en una revisión bastante subjetiva del problema. Por esto, lo que se toma en consideración al realizar estudios que tienen que ver con la mirada de un tercero son las pruebas fácticas del hecho, lo que se puede probar y analizar, es decir, los testimonios escritos de críticos y autores de los sucesos, para recrear una perspectiva general del acontecimiento.

---

<sup>15</sup>David Freedberg, *El poder de las imágenes*, p. 398.

El epígrafe inicial de esta parte del texto demuestra claramente el papel que juega el investigador de la teoría de la respuesta. “Ya tranquilicen o solivianten, maravillen o embrujen... es un hecho comprobado desde hace miles de millones de años que las imágenes generan acción y reacción”<sup>16</sup> Desde los avisos publicitarios hasta las propagandas electorales están llenas de imágenes que representan arquetipos cuya función es enganchar a determinado grupo social a los productos o ideales que se muestran. De hecho, la seducción es uno de los atributos que se le otorgan a las imágenes a consecuencia de su cualidad para producir diversas reacciones en el espectador, tanto morales como estéticas. Sin embargo, estos signos se activan o desactivan a lo largo de su historia y eso es lo que permite observar la relevancia que adquieren en determinadas épocas y sociedades. De esta manera, la teoría de la respuesta propone un juego, semejante al laberinto del gusto neobarroco, en el que el investigador debe conjugar una serie de perspectivas documentadas de un hecho iconoclasta, para observar el grado de importancia que adquiere la semejanza en la estructuración de los códigos que actúan como causantes de dicha reacción. Y allí se vuelve a plantear el estudio del motivo, pero entendiéndolo como el discurso que, a partir de los relatos documentados, se puede construir para constatar el grado de conciencia que tiene el iconoclasta acerca del objeto artístico: la acción iconoclasta es entendida como tal, sólo en la medida en la que el agresor tome en cuenta al icono como generador de discursos sociales. Y esto constituye la salida del laberinto, que como ya conocemos, no es única ni definitiva.

### III

En la teoría de la respuesta de Freedberg, como en las propuestas de todos los demás autores citados, se encuentra una tendencia a realizar síntesis a partir de ejemplos para proponer teorías generales acerca de una metodología para el problema de la recepción. Al contrario, lo que aquí se pretende tiene como objeto el análisis, no la síntesis, partiendo de los postulados generales de los autores a los que comparamos y aplicándolos a tres casos de respuestas hostiles hacia algunas obras de arte contemporáneo en la ciudad de Caracas:

---

<sup>16</sup> Debray, *Op. Cit.*, p.15

*Plataforma II* (1969), de Antonieta Sosa (1940), *Retrato espiritual de un tiempo* (1972), de Miguel von Dangel (1946), y la exposición *Homenaje a la necrofilia* (1962), de Carlos Contramaestre (1933-1996). A continuación se plantea un resumen del esquema que se pone en práctica para el estudio de estos casos.

1. El primer paso de la metodología tiene como fin la revisión de cada una de las obras a partir del esquema propuesto por Simón Marchan Fiz: la dimensión *sintáctica*, *semántica* y *pragmática* del signo artístico que forman parte de la dialéctica contemporánea de la obra abierta. Parece pertinente aclarar que en este caso no se analizarán por separado a las trece obras que Carlos Contramaestre elabora como parte de la muestra del *Homenaje a la necrofilia*, sino que se las revisará como un conjunto expositivo.
2. El segundo paso consistirá en el análisis del proceso de recepción de la imagen durante el acto iconoclasta. Y aquí se utilizará el esquema de la recepción que propone Francisca Pérez Carreño para calificar la respuesta del individuo o de los individuos iconoclastas en los niveles de interpretación *inmediata*, *dinámica* o *final* y a las respuestas de éstos como *emocionales*, *enérgicas* o *lógicas*. No obstante, como resulta evidente que la nomenclatura de esta clasificación responde a un esquema valorativo de la interpretación en aras de matizar este sistema, utilizamos como parangón para la aproximación a la capacidad de reconocimiento y problematización que realicen los usuarios de los códigos implícitos en las tres obras de arte, siempre y cuando se evidencien en los escritos recopilados. De esta manera, aunque se conserva la nomenclatura, pretendemos desprendernos un poco de cualquier intento por valorar a las interpretaciones de los espectadores, ya que las consideramos poco pertinentes.
3. En el tercer paso converge el análisis de los discursos recopilados de la crítica caraqueña, en diálogo con los de la perspectiva del artista hacia el acto iconoclasta y los de la polémica mediática que cada uno de estos sucesos desencadenó. Para lograr, de esta manera, clasificar a los actores de estos sucesos entre las variantes de *destrucción*, *censura* y *transgresión* -sin dejar de lado los matices que se puedan generar dentro de cada una de estas categorías.

4. Y por último, el cuarto paso consiste en la comparación de los sucesos iconoclastas anteriormente descritos, para así poder observar las variaciones de este término dentro del estudio de las respuestas violentas hacia las imágenes.

Cabe acotar que los discursos que se tomaron en consideración corresponden a las tres variables que condicionan el estudio de los procesos de respuesta hacia el arte: los testimonios de la crítica, los del espectador común -siempre que haya alguno documentado- y los del propio artista. El criterio de selección es la fecha de publicación en las dos primeras variables, que deberán enmarcarse dentro de la década de 1962 hasta 1972. No obstante, al referirnos a los discursos documentales de los propios artistas, la restricción temporal se desdibuja, pues uno de nuestros objetivos consiste señalar la importancia de la materialidad de la obra en cada uno de los artistas que forman parte de esta investigación, meta que se cumplirá sólo en la medida en la que podamos generar una comprensión general de sus producciones y trayectorias, en comparación con la obra que protagoniza cada uno de los casos analizados.

## Capítulo II

### Papel de los padres de la moral y de las buenas costumbres

#### *Contexto histórico del arte venezolano en 1960*

El 23 de enero de 1958 Venezuela pasa a ser un país democrático y como tal, los lineamientos de los partidos políticos que se disputan el control gubernamental se afirmaban en la llegada de cambios socioeconómicos a partir de argumentos supuestamente incluyentes, que derivaron en una tolerancia bastante discutible dentro de una democracia bipartidista<sup>17</sup>. El punto de quiebre del sistema dictatorial lo constituyó un plebiscito realizado un mes antes del levantamiento, en cuyos resultados se respaldaba la prolongación del mandato del general Marcos Pérez Jiménez (1952-1958). A partir de entonces, una parte de la milicia del país retiró su apoyo a este “gobierno militar”, a través de una insurrección que se materializó en las acciones del 1ero de enero de 1958; al igual que, un año antes, se hizo sentir el poder de los estudiantes de la Universidad Central de Venezuela, quienes protestaron en contra de la farsa electoral de la dictadura.

En su libro *Las crisis de la Venezuela contemporánea (1903-1992)*, Manuel Caballero explica que la oposición a este régimen germinó dentro de sus mismas bases y se apoyó en la oposición civil, bastante numerosa para el momento, lo que decantó, luego del 23 de enero, en una unidad dentro de los discursos de los partidos políticos que habían sido censurados durante el período dictatorial: Acción Democrática (AD), el Partido Comunista de Venezuela (PCV), Copei y el partido Unión Republicana Democrática (URD). Como resultado, éstos convienen en proponer una Junta Patriótica gubernamental, que cristalizó en el Pacto de Punto Fijo, a través del cual se asociaba al conjunto de propuestas de los ya mencionados partidos políticos –de lo que se excluyó al PCV- para garantizar la participación equitativa de cada uno de ellos dentro de las decisiones gubernamentales, además de que buscaba establecer un clima de estabilidad para el reciente sistema de gobierno.

En las elecciones resultó victorioso Rómulo Betancourt (1959-1964), pero no pasó mucho tiempo para que, desde las bases de su partido, Acción Democrática, se generara una oposición frontal y una escisión que generó la creación del Partido Revolucionario Nacional

---

<sup>17</sup> Yolanda Segnini, *Historia de la cultura en Venezuela*, pp. 68-75.

(PRN) y del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Estos nuevos partidos se unieron a las acciones de protestas que venía realizando el PCV y algunos de sus miembros conformaron un movimiento subversivo de guerrilla denominado Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN), que fue apoyado abiertamente por el gobierno cubano de Fidel Castro (1959-2008) y que, además, generó tres intentos fallidos de golpe de estado. A consecuencia de esto, y con el argumento de una estabilidad política que garantizara la democracia, el gobierno propicia entonces fuertes represiones civiles y militares que cristalizaron en la suspensión de las garantías constitucionales en varias oportunidades, en la ilegalización del PCV y en las acciones agresivas de la DIGEPOL<sup>18</sup>, de las que pueden dar cuenta algunos integrantes de la agrupación artística *El techo de la ballena*.

No obstante, la conjunción de los discursos de los partidos políticos con la pretensión de generar un clima de estabilidad plural da cuenta de que “la prudencia alcanzó a todos por igual: es el curioso caso de la revolución sin extremistas”<sup>19</sup>, y como explica Caballero, estos actos no se podrían comparar con sus influencias extranjeras como la Revolución Bolchevique o con la cubana, porque a pesar de generar una época tan movida en levantamientos armados de la extrema izquierda, para las nuevas elecciones resulta victorioso otro de los miembros de Acción Democrática, Raúl Leoni (1964-1969). En su período persiste el clima de agitación política y represión civil, con la diferencia de que Copei decidió romper su participación en el Pacto de Punto Fijo y ahora figuraba como opositor al gobierno de Leoni. En tanto, las elecciones de 1969 dieron como resultado la victoria de Rafael Caldera (1969-1974) quien, a pesar de que propicia nuevamente la legalización del PCV y una tregua con los movimientos paramilitares, realizó un allanamiento a la Universidad Central de Venezuela en 1969. Este hecho fue calificado por el gobierno nacional como una acción preventiva, aunque se nota que las ideas izquierdistas que germinaban dentro de la universidad para el momento, y que habían patrocinado la publicación de materiales impresos de oposición al gobierno, como las revistas *Tabla Redonda*, *Sardio*, *Rocinante* y *El techo de la Ballena*, eran uno de los objetivos en esta acción militar.

---

<sup>18</sup> La DIGEPOL (Dirección General de Policía), fue creada después de la caída de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez como un reemplazo de la Seguridad Nacional. Estuvo vigente hasta 1969, año en el que Rafael Caldera –en su primer período presidencial- ordena su disolución y la creación de la Dirección de los Servicios de Inteligencia y Prevención (DISIP).

<sup>19</sup> Manuel Caballero, *Las crisis de la Venezuela contemporánea*, p. 146.

Otro de los agentes a los que se hace referencia dentro del proceso de derrocamiento de la dictadura de Pérez Jiménez es a la importancia de la participación de la “élite” intelectual caraqueña. No obstante, la paradoja radica en que a pesar de dicha participación, el nuevo gobierno democrático que se instituye, con sus tres gerentes inmediatos, subestimó la pertinencia de las acciones de difusión cultural, como lo indica Rafael Arraiz Lucca en su ensayo *Venezuela en cuatro asaltos*: “No tienen claro el papel urgente que supone el arte para el desarrollo civilizatorio o, en el mejor de los casos, instituyen el papel fundamental del arte pero no logran ubicarlo en el sitio de urgencias.”<sup>20</sup> Este autor también indica que el problema de esta difusión no estuvo sólo en manos de las instituciones públicas, ya que las empresas privadas tampoco se abocaron demasiado a esta tarea –aunque las que sí lo hicieron, generaron aportes extraordinarios, sobre todo, en relación a las manifestaciones que producían espectáculos como las artes escénicas y la música.

“Feliz tiempo aquel en que casi tuvimos que resucitar el mecenazgo colonial (bajo la dictadura), lo que vino de seguido (con la democracia) fue una guerra de guerrillas”<sup>21</sup>. Expresa el historiador Roldán Esteva-Grillet en su texto *Para una crítica del gusto en Venezuela*, antes de comenzar a describir las acciones artísticas subversivas de la agrupación *El techo de la ballena*. Esta es la época del *boom* de la televisión, de la incorporación de las mujeres a la vida laboral a consecuencia de la rápida influencia de los movimientos feministas extranjeros. También es el momento en el que se comienza a fracturar la rigidez de la vestimenta, a partir de la utilización de prendas de confección masiva y de la producción en serie de enlatados y de productos comestibles no perecederos. Entre tanto, el panorama de las artes plásticas se debatía entre dos tendencias bastante marcadas: la primera respaldaba el carácter estético y la autonomía del arte, evidenciado por el cinetismo y la abstracción, que habían sido considerados como los estilos artísticos de una parte de la élite caraqueña que respaldaba al régimen dictatorial, y que no pudieron zafarse de la mala crítica luego del período democrático, pasando a ser considerados como símbolos de opresión de la burguesía que gobernaba. Mientras que la segunda tendencia dirigía la mirada del artista hacia los aspectos de orden social, a partir del expresionismo y del informalismo. Dentro de esta última tendencia se destaca la aparición de agrupaciones, con marcados ideales políticos y éticos, que

---

<sup>20</sup> Rafael Arraiz Lucca, *Venezuela en cuatro asaltos*, p. 12.

<sup>21</sup> Roldán Esteva-Grillet, *Para una crítica del gusto en Venezuela*, p. 71.

proponían a la actividad artística al servicio de la vida y fueron considerados como focos de subversión, entre los que se pueden nombrar el ya mencionado *Techo de la Ballena* (1961-1969), el *Círculo Pez Dorado* (1961-1967) y el *León de Oro* (1965).

Aunado a esto, el auge de la estética del deterioro a principios de 1960 permite que se reanuden y se intensifiquen las discusiones acerca de la pertinencia de la universalidad o de la autonomía del arte que se realizaba en Caracas. En este punto, los artistas y críticos partidarios de los nuevos medios de creación plástica comienzan a cuestionar la supuesta imparcialidad en la premiación de los salones de arte y de las instituciones de difusión cultural del país. Sin ánimo de realizar un recuento lineal de los aspectos que conforman el contexto de esta década, lo que se propone a continuación es la clasificación de las formas en las que se evidencia el problema de las reacciones hostiles hacia el arte caraqueño en tres grupos: *La censura gubernamental, la censura crítica y las acciones iconoclastas hacia obras específicas.*

#### *Censura gubernamental*

En primer lugar se encuentra el papel paternalista de los gobiernos de turno con respecto a las producciones culturales, a lo que se suman las discusiones acerca de la imparcialidad de los salones de arte de la ciudad. Tanto el gobierno de Betancourt (1959-1964), como el de Leoni (1964-1969), tuvo amplia participación en los aspectos culturales, pero esto no siempre generó beneficios para la actividad artística del país. En 1960 el gobierno nacional decreta la creación del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) gracias a que el excedente de ingresos del nuevo Estado petrolero permitía la creación de un organismo que se encargara de la planificación cultural.<sup>22</sup> La creación de este instituto ejemplifica uno dos de los problemas de las políticas de difusión cultural del gobierno democrático inmediato a la caída de la dictadura. El primero corresponde a que las manifestaciones culturales no eran un problema que se atacaba con urgencia, sino que se encontró siempre supeditado a la cantidad de excedentes económicos que generara el país, ya que el gobierno siempre se enfocó en subsanar los problemas de primera necesidad sin ni siquiera considerar que la educación mejorada pudiera promover investigaciones que

---

<sup>22</sup> Segnini, *Op. Cit.* p. 74.



decantaran en propuestas para la superación eficiente de dichos problemas de primera necesidad. Aunque el argumento anterior debe tomar en cuenta que el éxodo de la población rural hacia las ciudades a consecuencia del boom petrolero, deja a Caracas con un problema bastante grave de superpoblación y de saturación de los servicios públicos de primera necesidad.

Mientras que en segundo lugar se encuentra el centralismo de la acción cultural del Estado: nunca se previó que la dependencia del INCIBA con respecto a entes gubernamentales como el Ministerio de Educación y de Trabajo restringiría su capacidad de acción, lo que cristalizó en una política notablemente disonante con respecto a las demandas de cambios solicitados por los movimientos artísticos que se gestaban en el país para el momento. La crítica al paternalismo estatal en el arte de la Venezuela democrática se observa, por lo menos, desde 1961, cuando *El techo de la ballena* publica el artículo “Las instituciones de cultura nos roban el oxígeno” en el diario *La Esfera*. Asimismo, tres años más tarde se publicó en el mismo diario una crítica hacia la DIGEPOL por detener al pintor Daniel González, integrante del mencionado grupo artístico.



Lámina 1. “Otro atentado a la cultura. Detenido el pintor Daniel González de *El techo de la ballena* y ocupados Libros y Revistas”, nota de prensa, Diario La Esfera, 1964.

(Imagen recopilada en *El Techo de la Ballena. 1961 Antología 1969.*)

El II Salón Nacional de Hipódromos no corrió con mejor suerte, pues fue censurado y clausurado incluso antes de inaugurarse, en 1967, porque las piezas que habían enviado los artistas Carlos Hernández Guerra (1939) y Roberto Obregón (1946-2003) fueron consideradas por la junta directiva del Hipódromo como “un irrespeto al país”. Con respecto a esta medida, el director del Instituto Nacional de Hipódromos se excusó agregando que, a pesar de las reiteradas peticiones, los artistas mencionados no se dispusieron a retirar sus obras, hecho que suscitó la siguiente respuesta de Juan Calzadilla (1931) en la revista *Punto* de la UCV:

*Al cerrar el Salón la junta directiva del Hipódromo se ha puesto en evidencia las contradicciones de un sistema paternalista de patrocinio de la cultura. Quien patrocina, bajo este sistema, puede sentirse con el mismo derecho a censurar y erradicar lo que hiere o pone en jaque los intereses de los cuales se cree intermediario o responsable<sup>23</sup>.*

Este hecho constituye uno de los ejemplos del por qué los salones de arte realizados en Caracas habían perdido credibilidad. Ya desde la década pasada se venía suscitando una fuerte polémica en relación con supuestas parcialidades en los veredictos de los jurados del Salón oficial, tópico en el que se vuelve a notar la reacción de Juan Calzadilla. Esta vez, escribe la “Carta al informalismo” bajo el pseudónimo de Moisés Ottop, que fue publicada en el diario *El Nacional* en 1961. El texto se erige sobre la base de la afirmación de que el Salón oficial representaba a un ente castrador en el que se glorificaba al paisajismo y a la figuración, además de que contiene el siguiente comentario de Rodolfo Izaguirre -quien también era miembro de la agrupación *El techo de la ballena*:- “He visto el Salón varias semanas antes de inaugurarse. Las salas estaban vacías y las paredes a medio pintar. Ese hubiera sido el mejor momento para abrir el Salón”<sup>24</sup>. Esta polémica germinó durante el resto de la década y para 1969 el crítico y ceramista Miguel Arroyo (1920-2004) publica “30 años del Salón oficial”, texto en el que propone tres alternativas al problema de la credibilidad en los salones y se pregunta si esta crisis era causada por la selección del jurado, de las piezas o si correspondía una crisis de carácter esencial. Su propuesta corresponde a una manera de separar a las piezas seleccionadas que se muestran en los salones por categorías de premiación sobre la base de los

<sup>23</sup> Cita de Juan Calzadilla en *Reacción y polémica en el arte venezolano*, p. 94.

<sup>24</sup> Moisés Ottop, “Carta al informalismo” en Juan Calzadilla (comp.), *El Techo de la Ballena. 1961 Antología 1969*, p. 216.

estilos, que no llegan a resolver el problema de la amplitud del campo artístico que se presenta para la época; pero el punto verdaderamente interesante de este planteamiento es la pregunta acerca de la crisis del Salón oficial con respecto a la fractura en la convención del objeto artístico. Lo que corresponde al segundo problema que se plantea con la irrupción de la estética del deterioro que se revisará a continuación.

### *La censura de la crítica*

El segundo problema genera discusiones un tanto más complejas y se refiere a la pertinencia o no de obras que se adscriben al informalismo<sup>25</sup> y a la estética del deterioro en Caracas. Como se sugirió anteriormente, una parte de los artistas y críticos del momento observa las mismas limitaciones dentro de los estilos nuevos -a los que denominan transportados- que ya habían sido denunciadas por los informalistas con respecto a la abstracción. Mientras tanto, el grupo de los defensores y activistas del estilo informal dentro del país, a pesar de considerar que realizaban un arte de compromiso social, continúan persiguiendo delirios de unidad de creación nacional o de proyectos positivistas dentro de la actividad artística.

En el panorama internacional se nota que una de las personalidades que más se interesó en dejar en claro su opinión acerca del arte venezolano es la crítica argentina Marta Traba (1930-1983). Su postura reafirma la idea de que existe un colonialismo en el arte contemporáneo que se elabora, sobre todo, en países como Venezuela y Argentina, donde la tradición cultural es menor en comparación con países como México o Perú, ya que, en los últimos, el peso de las civilizaciones precolombinas se nota con mayor fuerza dentro del quehacer artístico contemporáneo. Lo que ocurre en esta década es que el calificativo de colonia, que para la década de 1950 implicaba a París como modelo imitativo, cambia ahora a Estados Unidos y, específicamente, a su culto por la obsolescencia. El punto focal de la crítica latinoamericanista consiste en la pertinencia de expresiones de anti-arte en una ciudad

---

<sup>25</sup> El informalismo es un término bastante ambiguo, acuñado por Michel Tapié, que se comienza a utilizar a mediados del siglo XX para designar a un conjunto de creaciones artísticas que niegan la utilización de las formas clásicas de manera unívoca, no para decretar su muerte, sino para concebirlas como un campo de posibilidades. Véase, Lourdes Cirlot , *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*, Barcelona, editorial Anthropos, 1983.

que no tiene las características de desarrollo tecnológico que se observan en Norteamérica para el momento.

“Porque el mensaje poético, que antes era decodificado de acuerdo a principios universales de verdad y belleza (...), ahora es decodificado de acuerdo a principios de particulares, donde las verdades y las bellezas son plurales; en determinado contexto carecen de sentido y en otro carecen de resonancia”<sup>26</sup> expresa Marta Traba para ejemplificar que este cambio de sentido de las artes contemporáneas sólo realiza una sustitución del ideal de imitación, que no deja de ser inerte porque sigue careciendo de autonomía. Lo que esta autora llama “verdades y bellezas” plurales se refiere a la postura semiótica desarrollada a partir de 1960, de acuerdo con la cual el objeto artístico pasa a considerarse como un signo abierto que posibilita infinitas lecturas por parte del espectador. Sin embargo, mientras que en posturas como la de Omar Calabrese se propone al espiral de la infinita recreación de la obra de arte a partir de las lecturas y valoraciones del espectador, Traba expresa que la aceptación de esta tendencia por parte de autores y críticos latinoamericanos responde a una reacción hedonista, que no se justifica por el hecho de que la obra se presente como un laberinto con múltiples posibilidades interpretativas, sino por la posibilidad de que el usuario se sienta parte de la creación de la misma. Esto conlleva a una pregunta fundamental, pues se cuestiona para quién se realiza la obra si la realidad demuestra que la mayoría de los espectadores caraqueños aún no son conscientes de estos planteamientos teóricos de la semiótica en el arte.

Una postura similar se comienza a gestar en Venezuela al mismo tiempo en el que irrumpe la novedad de la estética del deterioro y el informalismo va sumando seguidores:

*“¿Por qué vamos a destruir los colores? ¿Por qué el pintor ha de actuar de esa forma? En este momento cuando se pretende hacer la pintura con algo que no son los colores, se crea un clima de incertidumbre dentro del pueblo. ¿Y por qué el poeta y la literatura en general, también el pintor, acusan a la belleza para justificar su antiliteratura y antipintura?”<sup>27</sup>*

pregunta Carlos Díaz Sosa en 1963, indignado por la exposición *Homenaje a la necrofilia* (1962) de Carlos Contramaestre. Ya desde hace tres años Juan Calzadilla hablaba del informalismo en el país como un hecho concreto y además como un estilo descrito con rimbombancia como parte del desarrollo y evolución de la actividad artística, en el catálogo de

<sup>26</sup> Marta Traba, *Mirar en América*, p. 192.

<sup>27</sup> Carlos Díaz Sosa, “Contra los que están de regreso. Necrofilia. Coprofagia” en Roldán Esteva-Grillet (comp.), *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas*, p. 587. Tomo 2.

la exposición *Espacios vivientes* que fue realizada en Maracaibo.<sup>28</sup> Tal vez por la prontitud de sus argumentos observamos que no cabe dentro de la concepción de Díaz Sosa la acepción de la excentricidad<sup>29</sup> como una de las posibilidades materiales de expresión plástica. Motivo por el cual este autor coloca, por ejemplo, a las categorías de valores como la fealdad “al margen de” su noción del objeto artístico, muy diferente de la propuesta de Omar Calabrese, en la que los límites de las valoraciones son sometidos a constantes tensiones centrales que los van expandiendo.

Ahora bien, la postura de Calabrese deja en claro que la expansión de los límites es sólo posible en la medida en la que los tres factores que intervienen en la creación artística se manejen dentro de las excentricidades. Lo que no sería descabellado acerca de la postura de Traba y de Díaz Sosa es que si el espectador caraqueño no se encuentra empapado de estas teorías, entonces de qué manera se justifica tal expansión de las valoraciones artísticas dentro de una ciudad acostumbrada a las creaciones paisajistas y, más adelante, cinéticas, que son concebidas sobre el presupuesto de valores lógicos, que pretenden ser universales, de equilibrio y armonía de colores.

Esto nos lleva al problema de la pérdida de convenciones en el signo artístico. Si bien la asociación libre de códigos simbólicos puede llegar a generar una desorientación en el espectador que no consigue en la obra un elemento narrativo, también es cierto que de esa manera se posibilita una apertura semántica ilimitada que se conecta con la idea de libertad en la lectura del objeto artístico. Resulta que la obra abierta o ilimitada permite que el espectador la complete a través de la acción generadora de conexiones que dependen de su bagaje cultural. Lo que, en teoría, le permitiría a cualquier individuo, incluso al caraqueño de a pie, acercarse a una obra de arte que se precie de ser contemporánea, con la salvedad de que no tendrá que comprenderla, sino que podrá realizar una lectura desde sus posibilidades interpretativas y sensibles que será igual de pertinente y re-creadora que cualquier otra.

Por otra parte, ya se ha mencionado la manera en la que Calzadilla habla tempranamente del informalismo como tendencia que permite la evolución en el ámbito artístico del país. Durante esta década, las producciones de la crítica del arte venezolano

---

<sup>28</sup> Juan Calzadilla, “Espacios vivientes” en Roldán Esteva-Grillet (compilador) *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas*, p.

<sup>29</sup> A consecuencia de la ambigüedad de este término resulta preciso señalar que, en este caso, la palabra excentricidad, como lo describe la propuesta de Calabrese, se refiere a valoraciones que no se adscriben a un centro. Véase, capítulo I: Iconoclasia. Etimología e historia del término, p. 6.

tratan, repetidamente, de reafirmar sus posturas en relación con la pertinencia o no de las creaciones informalistas a partir de la palabra “evolución”. Una apreciación particular nos lleva a considerar bastante peligroso el uso de dicho término en el arte luego de observar el fracaso de las vanguardias con respecto a sus postulados positivistas. Evolución supone un desarrollo lineal, en el que se mejoran las condiciones y se desechan las características inútiles. Si se considera que el arte es un producto cultural de una sociedad, entonces cuáles son los productos culturales útiles, cuáles los inútiles y de qué depende esa clasificación, son problemas que inevitablemente se desprenden de este tipo de afirmaciones. En este momento se presenta bastante gastada la discusión entre el manejo tecnológico, los cánones de representación y las capacidades de los artistas, de lo que se puede observar una postura relativamente generalizada que respalda la teoría de que el arte de una época responde a las circunstancias y valoraciones estéticas de cada sociedad en determinado período. Sin embargo, hacemos énfasis en este punto para denotar que, a pesar de pregonar su apertura a los nacientes estilos artísticos, la mayoría de los críticos que apoyaban la utilización de los nuevos medios de creación, parecen continuar enfrascados en suposiciones utópicas de evolución en la producción cultural, como se observa en Juan Calzadilla.

La utopía, aunque no sólo de la evolución, sino también de la autonomía, se nota como constante en los dos polos del problema de la irrupción del informalismo y de la estética del deterioro en nuestro país. En 1965 Marta Traba, que se encontraba en Venezuela para el momento, publica en el periódico *El Nacional* su artículo “Arte latinoamericano: un falso apocalipsis” que conmociona a la opinión pública. Dentro del texto se puede observar que se refieren juicios bastante despectivos hacia el arte que se realiza en Latinoamérica desde hacía cinco años atrás, por considerar que se dirigía a dos extremos igualmente inertes: los nacionalismos o la copia de modelos impuestos. Por esto, la crítico propone una vía de rescate en la creación artística que consiste en “la conversión de una geografía real en mito”<sup>30</sup>, y con descripciones similares, bastante poéticas y subjetivas que no llegan a expresar de manera concreta las características que, a su juicio, garantizarían el logro de la expresión latinoamericana en el arte, cita a algunos artistas que han llegado a producir obras dentro de este estándar.

---

<sup>30</sup> Marta Traba, “Arte latinoamericano: un falso apocalipsis” en *Reacción y polémica en el arte venezolano*, p. 89.

Uno de los artistas a los que se alude en dicho texto es a Alejandro Otero (1921-1990), quien le responde por escrito a Traba, cuatro meses después en el mismo periódico. Asombrado por la actitud de esta autora durante las conversaciones realizadas en el Museo de Bellas Artes de Caracas, Otero expresa que los argumentos acerca del discurso pictórico que utiliza Traba para rescatar la creación de algunos pintores latinoamericanos se presentan confusos, pues indica que la búsqueda de posibilidades temáticas a partir de las investigaciones de los pueblos ancestrales de un país resultan en una postura tan nacionalista como la que ella misma critica: “Yo no sé a qué pintores ha visto ella trabajar, que se propongan ser originales, personales o de alguna parte.”<sup>31</sup>

Acaso más interesante en sus planteamientos, a consecuencia de su precisión discursiva, la postura de Alejandro Otero llega al punto al que se dirige nuestra disonancia con respecto a los planteamientos de Marta Traba: ¿quién puede proponerse ser de alguna parte a través del arte? ¿La nacionalidad, sentimiento de patria del que tanto hacemos uso los latinoamericanos, se atenúa por residir en un país diferente al del origen? Y, si las distribuciones territoriales son sistemas de organizaciones modernos y arbitrarios sobre el territorio que no dan cuenta de homogeneidad total dentro de un mismo Estado, y, si por oposición a la palabra copia, el planteamiento de Traba alude a una originalidad o, en el caso menos extremista, a una autonomía diferenciadora por ser nacional ¿entonces de qué manera un producto artístico puede dar cuenta de todo un país? Somos conscientes de que existen infinitudes de argumentos que pueden refutar la última pregunta, e incluso diremos que, por ejemplo, una obra como el *Abaporu* (1928) de la pintora brasileña Tarsila do Amaral (1886-1973) constituye un registro bastante referencial de Hispanoamérica sin que esta pintura sea descriptiva en ningún sentido. Sin embargo, aunque nuestra investigación no se dirige a resolver problemas estéticos de qué es y qué no es este continente, lo que se pretende dejar en claro es que la actividad de la crítica del arte en nuestro país demanda sistemas de valores más específicos que la “conversión en mito” para avalar la genialidad o autonomía de una obra plástica. Si bien Calabrese, en los planteamientos convenidos en el primer capítulo acerca de la turbación de los sistemas de valores en el arte contemporáneo, expresa que nuevas valoraciones se incluyen dentro del panorama de excentricidades artísticas a partir de la década de 1960, también propone toda una teoría para explicar cada una de las valoraciones

---

<sup>31</sup> Alejandro Otero, “Mi respuesta a Marta Traba” en *Reacción y polémica en el arte venezolano*, p. 90.

que inserta como parte del *gusto neobarroco*. En este sentido, se anula la ambigüedad y se concretan contenidos teóricos que no se logran dentro de las críticas de Traba.

No obstante, muchas personalidades de la esfera artística nacional manifestaron su agrado con respecto a la visita de la crítica argentina. Tanto Sofía Imber (1924) como Péran Erminy (1929), son algunos de los críticos que consideraron sus ponencias como catalizadores de un gran debate público al que se unieron Roberto Guevara (1932-1998), Alirio Rodríguez (1934) e Inocente Palacios, con posturas similares a las que se han expresado a partir de Alejandro Otero. Pero además, Alirio Rodríguez hace énfasis en un punto que, si bien es tácito, muchas veces se pasa por alto. Aunque con una perspectiva que persigue la universalidad de la obra, este artista del informalismo venezolano expresa que “...siempre hablamos de la pintura latinoamericana como algo que se espera, como de algo inexistente.”<sup>32</sup>, lo que nos lleva a expresar que la latinoamericanidad del arte se convierte en un sistema de valor a partir del período moderno y contemporáneo en las zonas media y sur del continente. No obstante, nuestro enfoque, con riesgo a que pueda parecer reduccionista, guarda relación con el de Alirio Rodríguez pues se limita a tomar como parte del arte caraqueño a la totalidad de la producción artística que se desarrolla dentro de esta ciudad.

#### *Las acciones iconoclastas hacia obras específicas*

Los casos de hostilidad hacia algunos objetos artísticos en específico constituyen el tercer y último grupo de problemas que se generaron a partir de la hostilidad hacia algunas representaciones plásticas que se presentan en esta década. Entre estos se encuentran los casos de iconoclasia aparente que se desarrollan con más detalle en el siguiente capítulo. En 1962 la exposición *Homenaje a la necrofilia* de Carlos Contramaestre fue fuertemente criticada por “profanar el tema de la muerte”; en 1969 Antonieta Sosa expresa abiertamente en prensa nacional que destruirá su obra *Plataforma II* en la plaza Morelos de Caracas, mientras que en 1972 el padre Laboren arremete contra la obra *Retrato espiritual de un tiempo* de Miguel von Dangel.

---

<sup>32</sup> Alirio Rodríguez, “El camino abierto” en Roldán Esteva-Grillet (comp.), *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas*, p. 635. Tomo 2.



## CAPÍTULO III

### Perspectiva lúdica de la iconoclasia: reacción como vestigio

*Reivindica este creador el sagrado oficio del arte...*

El epígrafe inicial corresponde a una frase del crítico venezolano Francisco Márquez, que se encuentra en una reseña de la Fundación Polar, acerca de la obra de Miguel von Dangel titulada *La batalla de San Romano*. Aunque ésta no coincide con los actos que se analizarán en las siguientes páginas, parece pertinente anunciar lo que no pretendemos, y esta frase lo ejemplifica a plenitud. Si bien dentro de la metodología propuesta se encuentran los análisis del signo artístico y de las interpretaciones colectivas como una construcción netamente hipotética, la elaboración de un ensayo acerca de las valoraciones estéticas de las obras no es nuestra meta, ni mucho menos lo son los méritos que, estamos seguros, se han ganado los autores de las mismas.

#### 3.1. Homenaje a la necrofilia

##### 3.1.1. Olores artísticos

##### *Aproximación sintáctica*

El 2 de noviembre de 1962 se llevó a cabo la inauguración de la exposición *Homenaje a la Necrofilia*, primera muestra de la carrera artística del médico cirujano Carlos Contraмаestre<sup>33</sup>, que fue presentada en un pequeño garaje alquilado en la calle Villaflor Núm. 16 de Sabana Grande, en la ciudad de Caracas. Este artista emergente formaba parte de *El*

---

<sup>33</sup> El pintor Carlos Contraмаestre nace en Mérida el 24 de julio de 1933 y fallece en Caracas el 29 de diciembre de 1996. Inicia su carrera de medicina en la Universidad de los Andes, pero la culmina en España, donde se encarga de estudiar la pintura de Goya y Valdés Leal. Fue miembro activo de la agrupación *El techo de la ballena*, y dentro de las programaciones artísticas subversivas de este grupo es donde realiza su primera exposición individual titulada *Homenaje a la necrofilia* en 1962. Médico, escritor y artista plástico informalista, fue el director del Centro Experimental de las Artes de la ULA y ha sido merecedor del Premio Emil Friedman del XXVII Salón Oficial, en 1966, y del Premio municipal de las Artes Plásticas del Concejo Municipal del Distrito Libertador, Mérida en 1981.

*techo de la ballena*, grupo cuyas producciones escritas habían creado cierto escándalo dentro de las esferas tanto artística como gubernamental de la ciudad, a consecuencia de su frontal crítica la política de Rómulo Betancourt (1959-1964), y esta exposición formaba parte de dicho programa.

La muestra constaba de doce cuadros de gran tamaño, cuyo mayor ejemplar era de 3x4 metros, entre los que resaltaban títulos tan controversiales como *Beso negro*, *El vampiro Dusseldorf posa ante una de sus víctimas llamada Inge*, *Erección ante un entierro*, *Canto de fe y alegría (succio mame)*, *Ventajas e inconvenientes del condón*, *Gabinete de masaje servido por sobadoras diplomáticas*, *Ensamblaje óseo*, *Ensamblaje mortal*, *Estudio para verdugo y perro* y *Flora cadavérica*; además de *Prolaxo necrófilo*, que correspondía a la única escultura de la muestra. La utilización de materiales orgánicos privó en un discurso artístico que pretendía la putrefacción de las piezas después de un corto período de exhibidas, con todas las cualidades aromáticas que es posible suponer. El propio Contraamaestre comenta que:

*El secamiento de las vísceras, los huesos y la carne se realizó mediante la sal, el kerosene y la trementina y otros líquidos químicos, parcial y superficialmente, para que en algunas semanas o meses, las pinturas sanguinolentas se mantuvieran artificialmente y luego se empezaran a descomponer.*<sup>34</sup>

En este caso, el análisis formal de las piezas expuestas presenta una gran limitación, ya que la mayoría de las imágenes conservadas de dicha exposición son de muy poca calidad y se encuentran en blanco y negro, por lo que para las distinciones formales no podemos más que asirnos de los comentarios de algunas personas que presenciaron la muestra. Entre asbestina y madera, las carnes, tripas y los huesos de animales configuraban propuestas en las que “el color imita unas veces sangre y otras hace recordar que estamos frente a un cuadro, o mejor dicho a una pintura.”<sup>35</sup>, según indica el arquitecto y caricaturista español Eduardo Robles Piquer (1910-1993).

La configuración de elementos pictóricos tradicionales con materia orgánica en descomposición no tardó en atraer, para tal evento, a seres no tan deseados como gatos y perros. Pero todo estaba calculado, hasta la aparición de estos animales a consecuencia del

<sup>34</sup> Carlos Contraamaestre, “La autopsia como experiencia límite en el informalismo venezolano” en Juan Calzadilla (com.) *El techo de la ballena. 1961 Antología 1969*, p. 270.

<sup>35</sup> RAS [Eduardo Robles Piquer], “Huesos, vísceras, pieles y sangre como elementos pictóricos en [Carlos] Contraamaestre” en Roldán Esteva-Grillet (comp.), *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas*, p. 536. Tomo 2.

fétido olor, por lo que uno de los puntos más resaltantes de tensión dentro del montaje consistía en un “letrero en el cual se lee esta muy oportuna advertencia: no se admiten perros”<sup>36</sup>. Así como también figuraba como elemento de tensión la incorporación del símbolo de la cruz al lado de cada una de las fichas técnicas de las obras; mientras que en la entrada principal del garaje estaba escrito, con una tipografía bastante desprolija, “El techo de la Ballena” y un cartel ubicado en una de las paredes laterales era el que indicaba el título de la exposición.

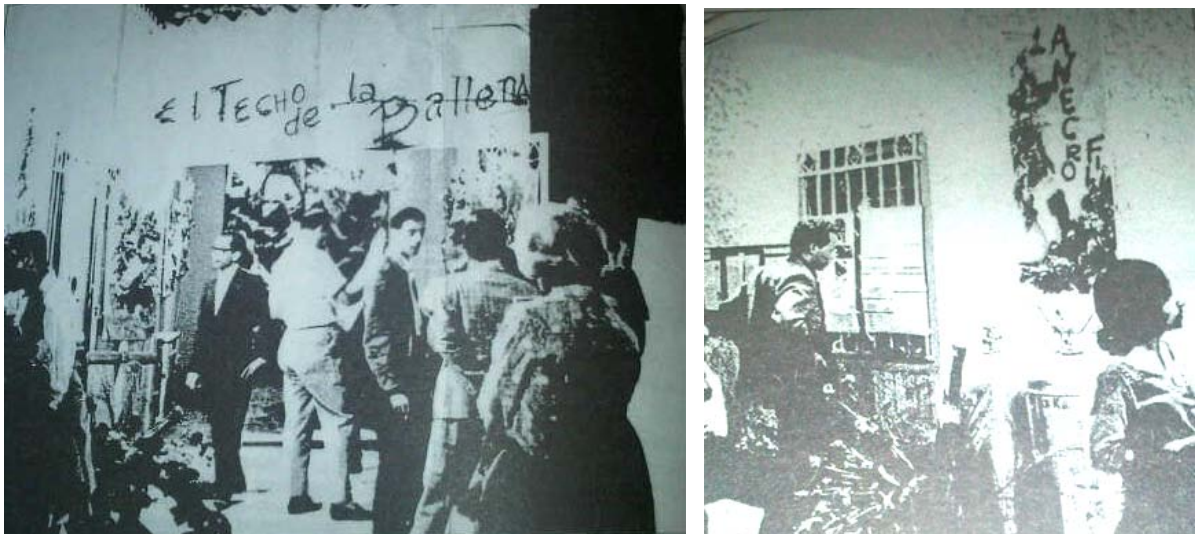


Lámina 2 y 3. Inauguración de la exposición *Homenaje a la necrofilia*, noviembre de 1962. (Fotografías compiladas en *El techo de la ballena. 1961 Antología 1969*).

La ironía como base para la configuración de un humor negro bastante chocante se acentúa con el hecho de que el montaje de la exposición respondía a una disposición bastante tradicional –sólo que en conjunto, parecía una compilación de obituarios-: las piezas se apoyaban sobre la pared y guardaban una distancia considerable entre sí (lám.4).

*...si alguien es capaz de olvidarse de los “materiales” descritos y [d]el olor poco perfumado que algunos [cuadros] expiden aún, no será difícil encontrar valor artístico a las composiciones, verdaderas pinturas en relieve, que sólo pueden ser realizadas por quien posee verdadera sensibilidad plástica.<sup>37</sup>*

Se trata de cuadros en relieve a consecuencia de la acumulación de materia orgánica en los que no está ausente el color, como se puede notar en las imágenes de las dos piezas que

<sup>36</sup> *Ídem.*

<sup>37</sup> *Ídem.*

superaron su pretendido carácter efímero (lám. 5 y 6). Si bien lo que nos proponemos es el análisis de la muestra en conjunto y no de cada obra por separado, estas imágenes son de gran ayuda para acercarnos un poco más a la manera en la que Contramaestre plasmó los elementos pictóricos en las obras de dicha exposición. Gran cantidad de color es aplicado a través de manchas de forma rápida, con lo que se manifiestan gestos violentos dentro de la *Erección ante un entierro*, en el que privan las coloraciones naranjas en tonos cálidos que se oponen a grises y negros que parecen conformar el elemento de fondo.



Lámina 4. Inauguración de la exposición *Homenaje a la necrofilia*, noviembre de 1962. En esta imagen se puede notar la manera en la que se encontraban dispuestas las obras, con un montaje bastante tradicional. (Fotografías compiladas en *Reacción y polémica en el arte venezolano*).



Lámina 5. *Erección ante un entierro*. 1962. Materiales diversos sobre cartón piedra. 100x112cm. Colección José Moreno Colmenares.

(Imagen compilada en *Reacción y polémica en el arte venezolano*.)



Lámina 6. Carlos Contramaestre. *Estudio para verdugo y perro*. 1962. Colección Oberto.

(Imagen compilada en *Analítica* [en línea])

No es posible determinar si el material no convencional que se presenta hacia el centro del cuadro es materia orgánica o piedras, pero sí se nota como una constante dentro de las imágenes compiladas que la presencia de este material que hemos denominado no convencional, aparece dispuesta hacia el centro de la composición, al igual que en esta pieza; cualidad que da cuenta de un esquema compositivo que se repite y al que podemos asociar con la característica del *gusto neobarroco* que tiene que ver con un *ritmo a partir de la repetición de una estructura de contenido* plástico. Como constante se obtiene entonces una *irregularidad* que, paradójicamente, se encuentra *regulada* por esta fórmula que conjuga a la materia orgánica con las propiedades signo-gestualistas del color como materia, que se generan a partir de la aparición de la nueva figuración y, en específico, dentro de la tendencia del informalismo matérico.<sup>38</sup>

Se puede afirmar que esta exposición carecía de centro a consecuencia de que ninguna pieza sobresalía en una importancia tal que las demás sirvieran para exaltarla. El protagonista real era el humor negro de Contraamaestre que propició la desmitificación del carácter immaculado de las exposiciones de artes plásticas tradicionales a partir de la conjunción de códigos tan distantes como el placer estético y los elementos de desechos orgánicos. Este pintor se apropia de los modelos prestigiosos de difusión artística para otorgarle a las piezas una connotación diferente mediante la introducción de un código tan efímero como la descomposición misma: la burla con respecto al museo como institución sagrada de mercadeo de la obra plástica. Elemento risible que propicia una *inestabilidad* de contenidos simbólicos tradicionales del coleccionismo, generando así una crisis que pretende dar cuenta de la *metamorfosis* a la que está confinada la institución museo en la ciudad caraqueña, que había estado adecuada a las obras de las vanguardias heroicas en las que privaban los contenidos plásticos como la abstracción y el cinetismo, generalmente.

---

<sup>38</sup> El informalismo matérico corresponde a una de las clasificaciones de la corriente informal propuesta Lourdes Cirlot, que consiste en la acumulación de elementos diversos sobre un soporte a manera de collage, lo que sugiere la *emergencia de la materia*. Véase, Lourdes Cirlot, *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*.



Lámina 7. Carlos Contramaestre. *Ensamblaje mortal*. 1962. (Imagen compilada en *El techo de la ballena*. 1961 Antología 1969)

### ***3.1.2. Perfume mortuorio***

#### *Aproximación semántica*

Lo primero que habría que tener en cuenta para analizar esta muestra como conjunto expositivo es la asociación de los que figuran como los códigos más resaltantes: el primero corresponde a la manera en la que fue utilizada materia orgánica en descomposición como medio pictórico para la desmitificación del acto mortuorio y, el segundo, a la pretensión de realizar una exposición que correspondiera con los estándares tradicionales a partir de unas piezas poco convencionales, que permitieron la desacralización de las instituciones de difusión de los productos culturales. Desde el período más lejano que nos otorga una distinción clara acerca de las funciones diferentes del artista y el artesano, el Renacimiento, se puede observar que existe una búsqueda por exaltar las características estéticas de todas las situaciones que se representaban; es decir, no es que no se pintara, por ejemplo, a la fealdad, pero sí se puede afirmar que este tipo de representaciones se proponía la exaltación de todo lo bello que puede

llegar a ser lo feo, a través de su conjunción con valores morales o como lección de comportamiento, con lo que se pretendía generar un goce estético sin necesidad de truncar los sistemas de valores tradicionales. La hegemonía de la pintura y del caballete no es abandonada ni siquiera luego de la destrucción del espacio plástico que implicó la irrupción de las vanguardias históricas y no es sino hasta la aparición del Dadaísmo cuando se comienzan a incorporar formas que rompen con los esquemas de creación plástica tradicionales. La valoración de las expresiones plásticas consideradas feas corresponde a una tendencia que permitió la utilización y exaltación de los materiales de desecho y que se denomina *estética del desperdicio*, consiguiendo un lugar dentro del campo de referencia histórica de la producción artística occidental sólo después de la década de 1960. Y es dentro de esta tendencia donde se inserta la propuesta estética de la incorporación de materia orgánica del *Homenaje a la Necrofilia*, como parte del movimiento de la nueva figuración.

Comenzaremos por aclarar que el significado de necrofilia corresponde a una perversión de las personas que gustan de tener relaciones sexuales con los muertos o se excitan con la idea de la muerte. Un homenaje a esta condición o trastorno humano se referiría a encontrar en los cuerpos putrefactos cualidades amables o, al menos excitantes; contenido que se traduce de manera bastante tácita dentro de esta muestra expositiva, gracias a la pretensión de Contraamaestre de generar un goce estético a partir de la observación de la materia putrefacta. Lo que ocurre en esta muestra es que el color no está dispuesto para garantizar una mejoría en la apariencia de los materiales no convencionales, su función radica en todo lo contrario: exaltar las características de destrucción de la propia materia y concederle a este postulado el carácter protagónico. En tal sentido, sería válido preguntarnos si, como expresa Eduardo Robles Piquer en una de las citas anteriores, el *Homenaje a la necrofilia* se podría apreciar dejando de lado a sus cualidades aromáticas. Parece que en una muestra dentro de la que se previó la exaltación de la materia orgánica en descomposición, la desvinculación de los olores en aras de apreciar cualidades de virtuosismo plástico dejaría de lado el componente esencial de la propuesta estética.

“No pinto así porque sea médico, por lo menos no lo hago conscientemente”<sup>39</sup>. Más que como método de documentación, existe una tendencia entre la crítica del momento a celebrar que Contraamaestre fuese cirujano y a colocar este hecho como causante de su manera

---

<sup>39</sup> RAS, *Op. Cit.*, p. 538.



de construir sus pinturas en el *Homenaje a la necrofilia*. Tendencia tal que los opositores a su trabajo lo llegaron a tildar de “terrorista pictórico” y a alegar al desconocimiento de la historia del campo de producción artística como motivo de la violencia de dicho trabajo. Contra maestre ha desmentido entonces a la medicina como la motivación de su obra y destacó como su influencia fundamental al expresionismo temprano que se encuentra en *El buey desollado* (1643) de Rembrandt (1606-1669) y, más adelante, en el lenguaje torturado del informalismo en el *Homúnculos* (1960) del pintor español Manuel Millares (1926-1972), obra de la que se puede destacar la forma y disposición de los elementos plásticos no convencionales en conjunción con el color (lám. 8); además de la obra del bielorruso Chaim Soutine (1893-1943), quien manejaba a “las posibilidades pictóricas como fuente de lo escatológico, que utilizaba animales corruptos que exhalaban el olor intenso de la podredumbre.”<sup>40</sup> En el estilo pictórico de este último destaca la presencia del óleo y del lienzo que se recrean en la suposición de las cualidades perfumadas, por ejemplo, de los *Cerdos* (1940) de la composición de la obra que lleva el mismo nombre (lám. 9), mientras que el *Homenaje a la necrofilia* lleva al límite la capacidad de reacción del espectador a partir de la exaltación del olor de la materia putrefacta de manera explícita.

El elemento lúdico por excelencia se presenta como perfume, con el que las personas tendrían que contar para apreciar la totalidad de los aspectos que las piezas señalaban; de lo contrario, los organizadores no habrían elegido un espacio cerrado en donde se concentrarían mucho más estos olores, o, simplemente, Contra maestre hubiese optado por tratar las carnes de una manera más apropiada para evitar su corrupción. La propuesta multisensorial asienta un precedente para los *ambientes* dentro del país, llevando al límite las cualidades estéticas de un cuadro al incurrir en el exceso de utilizar desechos orgánicos como material de creación: la materia fecal, fea, resulta susceptible de valoración estética, no a través de su transformación, sino por sus características físicas en sí, estableciendo una fusión entre elementos tan distantes para la época como el arte, producción social de carácter público, y desechos orgánicos, producción de carácter privado, casi inadvertido por la moral y las buenas costumbres. Por este motivo la materia orgánica gana en contenido semántico dentro de la exposición como crítica social.

---

<sup>40</sup> Contra maestre, *Op. Cit.*, p. 264.

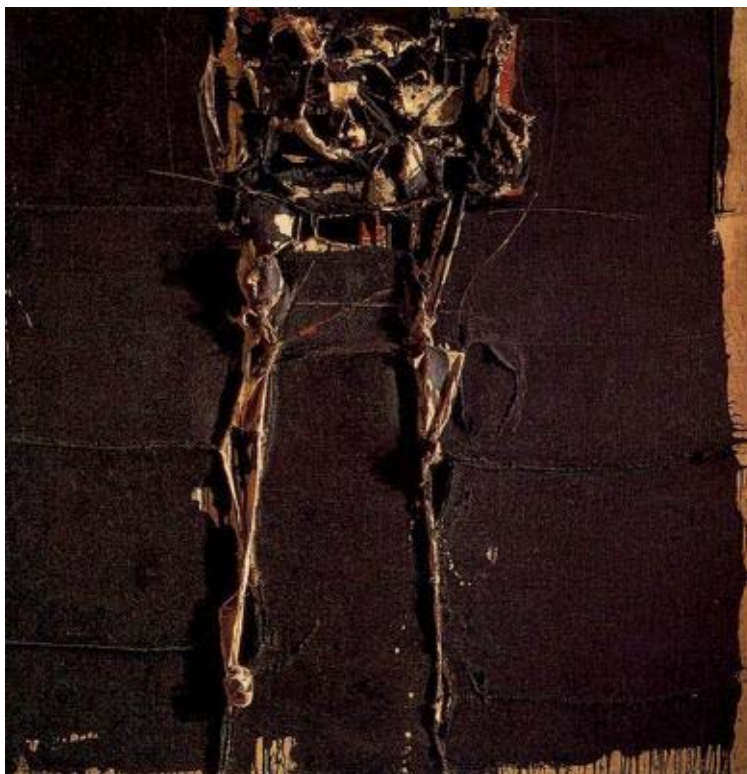


Lámina 8. Manuel Millares, *Homúnculos*, 1960. 200 x 200 cm. Colección del Banco Hispano-Americano. Madrid. España. (Imagen compilada por *Ciudad de la pintura* [en línea])



Lámina 9. Chaime Soutine, *Cerdos*, 1940. Óleo sobre lienzo. 45.1x56cm. Museo de Arte Moderno de la villa de París. (Imagen compilada por *Ciudad de la pintura* [en línea]).

El segundo de los códigos indicados en un principio fue la pretensión de mofarse de las instituciones museísticas a partir de la realización de una exposición que sigue los parámetros tradicionales de curaduría en conjunción con obras de carácter efímero. La ironía se presenta como el elemento que distorsiona a un esquema de difusión de productos culturales que contaba con más de dos siglos de institución, situación que invita a cuestionar a qué clase de objetos estaba dispuesta a difundir una galería, un museo o la opinión de la crítica. La idea y función de la galería fue transgredida por el hecho de que no era posible mercadear estas obras, distorsión que se acredita el 2 de noviembre de 1962 al garaje de *El techo de la ballena*. La búsqueda del escándalo a partir de la desmitificación de la corrupción de la carne para convertirla en humor negro es a lo que Carlos Contramaestre se refiere al expresar que “Homenaje a la necrofilia lo asumí, desde una posición radical, como gesto plástico destructivo, consciente de que era un acto insurgente e irreverente”<sup>41</sup>, a partir del cual se permite el cuestionamiento del museo, la galería y el mercado del arte, como entidades inmaculadamente sacralizadas como contenedora de los más importantes productos culturales del país.

### **3.1.3. Aroma de campo santo**

#### *Aproximación pragmática*

*El humor negro de Homenaje a la necrofilia no sólo trataba de impugnar lo estético convencional, sino también planteó una reacción política contra la invasión de los norteamericanos a la Bahía de Cochinos, y contra la gran violencia y su secuela de muerte en el gobierno de Rómulo Betancourt y su ministro, Carlos Andrés Pérez.*<sup>42</sup>

Como todas las producciones culturales realizadas bajo el patrocinio de *El techo de la ballena*, el *Homenaje a la necrofilia* corresponde a una propuesta íntimamente ligada a la crítica de un gobierno que había adoptado a las tendencias formalistas como su bandera artística y como la de las instituciones de difusión cultural dentro del país. Pero existe otro

---

<sup>41</sup> Contramaestre, *Op. Cit.*, p. 268.

<sup>42</sup> Contramaestre, *Op. Cit.*, p. 271.

aspecto en el que esta muestra incidió decisivamente: se asentó como precedente de la utilización de nuevos medios expresivos de las obras plásticas.

En el primero de los casos, se nota que como el escándalo fue el objetivo principal de esta muestra, estaba prevista la reacción de los medios gubernamentales, quienes la clausuraron sin ningún motivo aparente a pocas horas después de inaugurada la exposición, según indica Juan Calzadilla<sup>43</sup>. Una actividad que prevé su final forzoso sólo puede tener en cuenta dejar en evidencia a la política castradora de un gobierno que pretende ejecutar una función paternalista en el cultivo de las producciones artísticas: se propuso, pues, “...un intento por ganarle la partida a tanta finura acobardada, a tanta buena realización que andan de brazo con el asesinato, sea producido por ametralladora o con aparatos de tortura”<sup>44</sup>. Aunque no resulta tan evidente su vinculación con respecto a la invasión norteamericana de la que habla el propio Contraamaestre (llevada a cabo en territorio cubano, la Invasión de Bahía de Cochinos, fue una operación militar estadounidense que intentó invadir Cuba en 1961), a partir de la violencia plástica se evidenció la violencia social, que se recreaba en la conjunción de la materia en descomposición como cualidad inherente a la putrefacción que, según los integrantes de esta agrupación de artistas subversivos de izquierda, se manifestaba dentro de los ápices principales del gobierno. Lo que le costó a Contraamaestre la destitución de su cargo en el Ministerio de Sanidad.

Pero esta violencia plástica no se detiene en el momento de protesta gubernamental. La denuncia acerca de la exclusión de los nuevos medios de creación en los salones de arte del país estaba presente dentro del carácter efímero de estas piezas tan difíciles de coleccionar como de mercadear, debido a la polémica tanto de la obra de materia descompuesta como del título que la contextualizaba.

*Realmente considero que Homenaje a la necrofilia, constituyó un verdadero performance, en el que el gran magma, en su condición de artero ballenero, ejecutó ese ritual macabro capaz de sacudir todo el estamento político y cultural de aquella Venezuela tan tradicional.*<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Juan Calzadilla (comp.), *El Techo de la ballena. 1961 Antología 1969*, p. 224.

<sup>44</sup> Adriano González León, “Catálogo de la exposición *Homenaje a la necrofilia*” en Juan Calzadilla (comp.), *El techo de la ballena. 1961 Antología 1969*, p. 223.

<sup>45</sup> Ignacio Enrique Oberto, “Carlos Contraamaestre: viviendo la muerte, muriendo la vida” en la revista *Casa de la Fragua*, p. 19.

Esta frase consiste en una reseña Ignacio Enrique Oberto, de la que se puede rescatar el elemento ritual del *Homenaje a la necrofilia*, pero que, a su vez, parece forzar la designación de este acto de inauguración como un performance<sup>46</sup>, por el hecho de que, aunque se previó y se trabajó sobre la base del escándalo como meta, no existe vestigio alguno de que la exhibición de la muestra se desarrollara a partir de un guión o esquema diferente al de cualquier otra inauguración en una galería. Parece más adecuada vincular esta propuesta a la acepción actual del *ambiente*<sup>47</sup>, debido a la necesidad de resaltar a la olorosa cualidad de la que debió gozar esta muestra y que se encargó de acompañar a la experiencia visual del espectador, envolviéndolo.

#### **3.1.4. Cómplices vs. Rechazadores**

##### *Aproximación al proceso de recepción*

Una exposición que pretende generar escándalo, prevé, desde su inicio, que la opinión pública se dividirá en dos direcciones: la del apoyo y la del rechazo. En el *Homenaje a la necrofilia*, Contramaestre no sólo se da cuenta de esto, sino que lo utiliza como parte de la meta principal, que Ignacio Enrique Oberto clasificó como ritual. Esta exhibición ritual resulta inherente al proceso de conversión de la materia putrefacta en obra de arte a partir de una comicidad chocante y desequilibradora como elemento lúdico en todo sentido. Ahora bien, considerando la gran producción escrita que suscitó dicho acontecimiento, se ha decidido estructurar el proceso de recepción a partir de los que creemos que son los textos más controversiales del vasto grupo de autores que se dieron a la tarea de apoyar o no a esta propuesta informalista.

---

<sup>46</sup> El performance art consiste en el arte de acción, que es un término que se comienza a incluir dentro de las artes plásticas a partir de la década de 1960 como heredero de las acciones de la vanguardia futurista, y luego del arte conceptual y del constructivismo.

<sup>47</sup> El *ambiente* es una propuesta de los *medios mixtos* que consiste en la intervención de un espacio de manera que el usuario se encuentre rodeado por el mismo, con el objeto de acentuar las relaciones multisensoriales del espectador con la obra.

Desde su inauguración, el catálogo *Homenaje a la necrofilia* contiene una reflexión del escritor y poeta Adriano González León (1931-2008) en la que se evidencia el juego con la controversia e, incluso, se nota una aproximación a la supuesta opinión pública que ésta generaría:

*Y más aún: toda la alienación de pestilencias informes, donde una belleza nueva asoma en cada repliegue del cuerpo y las vísceras de los carneros sacrificados, que no pasará inadvertida porque al menos provoca la repugnancia de las personas decentes o la sonrisa desdeñosa del que se piensa ya corrido en arte, con tal ceguera y tristeza mentales, que impiden pronunciar otras palabras de defensa que no sean “dadaísmo” o “infantilismo”.*<sup>48</sup>

El fracaso consistiría entonces en que este homenaje pasara desapercibido. Por ende, al existir una innegable reacción de la crítica y de los entes gubernamentales caraqueños, la exposición cumplió su meta. Como indica el mencionado autor, el pequeño taller alquilado por *El techo de la ballena* “...reunió [...] a más de mil personas extraviadas o admiradas, cómplices o rechazadoras. Y durante un mes ciertos periódicos abriendo páginas y a siete columnas, despotricaron contra el horror y la inmoralidad.”<sup>49</sup>

Incluso desde el mismo día de inauguración de la muestra, Eduardo Robles Piquer (RAS) realiza una entrevista a Carlos Contramaestre que contrasta, veinte días después, con otra realizada a dos artistas venezolanos que rechazaban este tipo de manifestación. Aunque pretendiendo cierta objetividad cautelosa, se puede notar que Robles Piquer celebra el carácter formal de las piezas presentadas, denominándolas como el producto de una persona con sensibilidad artística. Pero, además, agrega que se podía llegar a la contemplación de dicha sensibilidad plástica sólo si se tenía la capacidad de olvidarse de los olores que expedían algunos materiales.

Ya hemos indicado la manera en la que esta última afirmación le resta a la pieza parte de su contenido semántico, pues la presencia y exaltación del olor de la materia putrefacta parece un recurso fundamental de incitación que utiliza Contramaestre, sobre todo, para recrear una paradoja con respecto a la inmaculada cualidad de la que gozan, generalmente, las

<sup>48</sup> Adriano González León, *Op. Cit.*, p. 223.

<sup>49</sup> Adriano González León, “Señas de identidad” en catálogo de la exposición *Infantas y nieblas de Carlos Contramaestre*, p. 9.

exposiciones tradicionales. Entonces el problema no radica en que la lectura de Rojas Piquer parece revestirse de todos los escrúpulos que una muestra de este tipo generaría, pero sí en que intente percibir un sentido plástico que busca desligarse del olor para lograr una aproximación estética, confiriéndole un carácter adicional a este signo de burla, mediante el cual se nutre el código de la conversión artística de la carne putrefacta. El manejo de los escrúpulos dentro de esta afirmación es lo que permite clasificar a Robles Piquer como un espectador *enérgico*, mientras que la lectura que realiza pretende ser *dinámica*, pues se observa un esfuerzo por entender el contenido estético de estas obras tan controversiales para la época, elaborando, a su vez, planteamientos teóricos a partir de las mismas.

#### *Los rechazadores*

Al contrario del carácter de sensibilidad artística que rescata Robles Piquer de la muestra plástica de Contramaestre, las declaraciones que realizan los pintores Pedro Centeno Vallenilla (1904-1988) y Marcos Castillo (1897-1966) guardan en común un tono bastante despectivo. Para el primero de estos artistas el problema del *Homenaje a la necrofilia* parece ser el carácter de protesta sin incorporación de tratamiento estético consciente: “es una vuelta a las capas más inferiores de la psiquis, hacia el niño o el salvaje que juega con sus propios excrementos o comen inmundicias.”<sup>50</sup>

Mientras que Marcos Castillo, además de estar de acuerdo en desacreditar el grado de violencia de la muestra denominándola como “terrorismo pictórico”, realiza un énfasis bastante irónico al cuestionamiento del grado de conocimiento de Carlos Contramaestre con respecto a la producción artística occidental: “Cuando uno conoce la herencia de los grandes genios del arte, no se puede creer en estos puentecitos de hormigas”<sup>51</sup>. Se puede notar que el comentario de Marcos Castillo, quien fue pintor académico de la escuela paisajista, aún guarda vestigios de una prevalencia de la genialidad romántica, en la que no se admite la creación que se abstenga de perseguir la trascendencia material; carácter efímero que los nuevos medios de creación plástica ponen en boga para el momento. Este punto es de suma importancia para considerar que la interpretación que el pintor académico realiza del *Homenaje a la necrofilia* reconoce los dos códigos principales de la muestra: la pretensión de realizar una exposición

---

<sup>50</sup> RAS, *Op. Cit.*, p. 540.

<sup>51</sup> Ídem.

que le confiere cualidades estéticas a la materia putrefacta es lo que Marcos Castillo critica como terrorismo pictórico; mientras que la pretendida burla a las exposiciones plásticas tradicionales se podría asociar a su comentario de “puente de hormigas”. Este comentario parece refugiarse en la ortodoxia del bagaje histórico y cultural del autor y, aunque con una postura bastante opuesta a la incorporación de los nuevos medios de creación plástica, al reconocer y problematizar los códigos principales del *Homenaje a la necrofilia*, este artista corresponde a un espectador *final*, pues realiza una interpretación *lógica* que decanta en una producción crítica a partir de dicha muestra.

Una postura semejante con respecto al privilegio de los medios y materiales tradicionales de creación plástica se puede observar también en “Contra los que están de regreso. Necrofilia, coprofagia”, que escribe el periodista Carlos Díaz Sosa en 1963, un año después de la inauguración de la muestra de *El techo de la ballena*. Este texto compila, al menos, tres problemas fundamentales que se evidencian en la siguiente frase:

*Todos los materiales noblemente utilizados por los más grandes artistas, para ellos no sirven, y se manifiesta una preocupación por hacer arte contemporáneo, su sentido de independencia, consiste en trasladar con un descaro incalificable, toda la porquería que algunos faltos de fe y esperanzas, hicieron hace algunas décadas en Europa. Su ignorancia respecto a la vitalidad de América, les pone el obligado camino de lo decadente, lo feo y lo asqueroso.*<sup>52</sup>

El primero, consiste en que este autor le confiere a la muestra un carácter de copia de las técnicas de producción plástica contemporánea, sólo por el afán de estar a la par de estos movimientos en otros países. El segundo corresponde a que, lo que Díaz Sosa denomina afán de contemporaneidad, le resta a las producciones culturales su capacidad de comunicar de una manera eficiente. El planteamiento se pliega en sí mismo y se vuelve incomprensible. Mientras que el tercer problema se refiere al pretendido agotamiento de los medios tradicionales de creación plástica que manifiesta Carlos Contramaestre al utilizar la carne putrefacta como elemento de creación en América, territorio en el que según Díaz Sosa no calan este tipo de propuestas desesperanzadoras.

En esta opinión de rechazo a los planeamientos y medios de expresión del *Homenaje a la necrofilia* se puede notar la identificación de los códigos principales de esta muestra: en primer lugar, la burla dirigida a las exposiciones tradicionales parece ser criticado por el

---

<sup>52</sup> Carlos Díaz Sosa, “Contra los que están de regreso. Necrofilia. Coprofagia” en Roldán Esteva-Grillet (comp.), *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas*, p. 582. Tomo 2.



argumento que indica que no se podría originar en la “vitalidad de América”, y por esto lo considera como una mera copia de motivos alienados. Y con respecto a la incorporación de una estética de los nuevos medios, de lo feo en Caracas, advierte que es un intento forzado e ignorante por celebrar el agotamiento de las posibilidades plásticas de la belleza. Vale la pena acotar que estas opiniones acerca de la pertinencia de determinado estilo artístico dentro del territorio latinoamericano parece forzar la idea de un deber ser del arte de este continente. Pero además, parece que Díaz Sosa deja de lado el hecho de que la *estética del deterioro* y de lo feo no responde a la superación de las posibilidades plásticas de la belleza, sino a una necesidad de cuestionar el papel tradicional del arte que pretende conferirle al objeto una trascendencia que disimule su papel histórico como un ensamblaje estético de la muerte, en palabras del propio Contraamaestre. No obstante, a pesar de presentar opiniones tan encontradas con respecto a la intención artística del *Homenaje a la necrofilia*, se podría clasificar a Carlos Díaz Sosa, al igual que a Marcos Castillo, como un espectador *final* que realiza una producción *lógica* de crítica a partir de este gesto artístico.

Contrario a los dos rechazadores previos, se presenta a continuación un hecho concreto de acción física. Félix Suazo indica que un espectador, al que describe como profesor universitario, arremetió en contra del “abominable folleto” (lám. 10) que acompañaba al *Homenaje a la necrofilia* porque la muestra “plantea[ba] la abyecta teoría de destruir el concepto cristiano de la muerte piadosa para sustituirlo por prácticas perversas.”<sup>53</sup> Como no es posible conocer la relación de dicha persona con respecto a la producción artística caraqueña, a consecuencia de que prefirió quedar en el anonimato, sólo nos enfocaremos en su excusa.

Si bien dentro del montaje de la exposición aparecía la cruz como un acompañante de las reseñas de cada obra, este elemento no parece tener una intención más sacrílega que el de enfatizar la desmitificación del carácter sacro de los museos, son los títulos de las obras los que enfatizan el tabú de la idea de la muerte, para transformarla en elemento visceral que posibilita la creación plástica a partir del elemento lúdico de la comicidad. Pero el elemento que efectivamente hace alusión a una perspectiva poco convencional con respecto al acto mortuario corresponde a un folleto que se repartía a los espectadores durante la inauguración del *Homenaje a la necrofilia*. Por el momento, lo que se puede señalar es que la respuesta del profesor puede considerarse como producto de una interpretación *dinámica*, a consecuencia

---

<sup>53</sup> Félix Suazo, *Reacción y polémica en el arte venezolano*, p. 89.

de que existe una producción crítica –aunque ésta sólo problematiza uno de los elementos de la exposición: la aproximación sacrílega al tema de la muerte-, y *enérgica* por el acto de agresión del folleto.



Lámina 10. Afiche-catálogo de la exposición *Homenaje a la necrofilia* de Carlos Contramaestre. Galería de *El techo de la ballena*, Caracas, 1962. Biblioteca del Museo de Bellas Artes.

### 3.1.5. *Para lavar la hediondez...*

#### *Aproximación al proceso de iconoclasia*

Resulta fundamental destacar que la *estética del deterioro* y de lo feo no remite, necesariamente, a un desprecio de la obra de arte como materia. Tal vez sea todo lo contrario, ya que a partir de la valoración del carácter efímero del objeto no convencional que se designa como artístico, se celebran tanto las características que lo conforman como el deterioro de

éstas con el paso del tiempo. La utilización de la materia orgánica en estado de putrefacción que realiza Carlos Contramaestre en su *Homenaje a la necrofilia* pretende cuestionar la trascendencia del objeto a partir de la valoración de su desaparición. Como él mismo indica: “Mi experiencia nace y muere en sí misma”<sup>54</sup> porque la materia que hiede es lo que priva en la obra como elemento repulsivo.

Cuando un pintor elige como modelo de representación a la basura o a los desechos orgánicos, éste les confiere un estatuto de nobleza y un carácter estético, sólo por el hecho de que son inmortalizados por el ejercicio pictórico. Contrario a esto, Contramaestre no elige representar, sino construir cuadros con materia orgánica en descomposición utilizando así sus características corruptas sin ennoblecerlas. Por este motivo no creemos que el carácter material de los cuadros y de la escultura presentados en *Homenaje a la necrofilia* careciera de importancia. Si bien el planteamiento estético parte de la valoración de lo efímero, la obra se descompuso a sí misma sólo después de que cumplió su cometido: generar controversia y es allí donde radica la trascendencia de esta exposición. La manera en la que Contramaestre incurre en un acto iconoclasta es a partir de la *trasgresión* del óleo y el lienzo como medios históricamente privilegiados para la creación plástica, pero no en cuanto a la utilización de materiales que acabarían con el objeto mismo. No representa, presenta a la muerte como acto de disfrute de una sociedad que gusta de las muestras artísticas de la alta cultura caraqueña, por lo que también *transgrede* el hecho mortuario y la sacralidad de las instituciones culturales.

Existen dos hechos que llaman la atención y que ocurren justo el mismo día en el que se inaugura el *Homenaje a la necrofilia*. El primero ya se ha comentado y corresponde al acto de agresión física que realiza un profesor universitario al folleto que acompañaba a la exposición, mientras que el segundo corresponde al cierre forzoso de dicha muestra, que realiza la fuerza policial del estado a pocas horas de la inauguración.

Resulta interesante que el mencionado profesor no arremetiera en contra de ninguna de las obras, sino de su folleto o catálogo. Sin embargo, no es necesario especular demasiado con respecto a los motivos, posiblemente escrupulosos, de esta inesperada selección del folleto como víctima, cuando surge la pregunta acerca de qué tan importante puede ser la agresión

---

<sup>54</sup> Carlos Contramaestre en Roldán Esteva-Grillet (comp.), *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas*, p. 538. Tomo 2.

física a una de estas piezas que estaban pensadas para que se destruyeran por sí mismas. Esto sólo traería como resultado la aceleración del momento final de la obra; mientras que al agredir al folleto, este individuo actúa sobre aquél único objeto que no había sido pensado para que se destruyera. Asimismo, sería injusto dejar de lado al tono provocador de esta producción escrita como uno de los elementos que motivan al profesor a cometer este acto de *destrucción*: los textos colectivos consistían en narraciones compiladas de escenas en las que se evidenciaban comportamientos controversiales como los *Celos necrófilos* o *la necrofilia funcional*, además de una curiosa *Entrevista con el enterrador de Chacao*.<sup>55</sup> A consecuencia de la escasez de datos acerca del mencionado profesor, lo que se puede inferir es que éste agrede al folleto en un acto de iconoclasia por *destrucción material* evidente, porque pretende acabar con la desacralización del hecho mortuorio que dicho folleto acentúa.

Por el contrario, la acción de clausura que realiza la policía, más que una labor de censura, parece acercarse a un acto de vandalismo. Dario Gamboni, en su texto “The abolition of art: labels, distinctions and history”, expresa que el vandalismo se puede considerar como un derivado de la iconoclasia, pero que, a diferencia de ésta, no prevé la construcción de nuevos significados a partir de la destrucción de una imagen, porque no contempla al significado del signo como su móvil principal. La palabra vandalismo proviene de una tribu bárbara llamada Vándalos, que saqueó Roma hacia el siglo V d.C., pero fue utilizada en su acepción peyorativa actual a partir de la revolución Francesa, como adjetivo para los procesos destructivos que no respetaban ni lo sagrado ni lo profano, civilizatorio o ilustrado. Sin embargo, Gamboni expresa una distinción importante dentro de las acepciones de este término, argumentando como una categoría al *vandalism from above* (vandalismo desde arriba), que comprende a aquellos actores que tienen poder económico, social o incluso político, pero que realizan actos en contra de las normas civilizatorias. Muy distinto al *blind vandalism* (vandalismo ciego), en el que la destrucción se genera por el hecho destructivo en sí mismo.<sup>56</sup> En tal sentido, al no presentar un contenido político explícito, se podría leer al cierre de la muestra como una consecuencia de las provocaciones previas que había producido *El techo de la ballena* con su frontal crítica al gobierno de Rómulo Betancourt, dentro de las que

---

<sup>55</sup> “Catálogo de la exposición Homenaje a la necrofilia” en Juan Calzadilla (comp.), *El Techo de la ballena. 1961 Antología 1969*, pp. 225-228.

<sup>56</sup> Dario Gamboni, “the abolition of art: labels, distinctions and history” en Alberto Dallal (editor), *La abolición del arte*, pp. 29-32.

se cuenta, por ejemplo, la publicación *¿Duerme usted, señor presidente?* de Caupolicán Ovalles.

*El sacudimiento provocado por Homenaje a la necrofilia enconca las mataduras que había dejado cinco meses atrás el panfleto de Caupolicán Ovalles. Esta vez Adriano (González León) perdió también sus cátedras universitarias y la Ballena fue reconocida como enemigo público por todos los sectores políticos y sociales...<sup>57</sup>*

Parece que el precedente subversivo es lo que marca la clausura del *Homenaje a la necrofilia* como uno de los programas de *El techo de la ballena* y, de haber sido así, no se podría decir que la policía realiza esta intervención como un intento de invalidar los contenidos que se presentaban en la muestra, sino que lo realiza como un acto de simple represión a un grupo subversivo. Lo que resulta totalmente diferente de la *censura* que pretende la crítica caraqueña de esferas menos abiertas a las nuevas posibilidades de expresión plástica, pues ésta parte de su opinión contraria hacia las propuestas desmitificadoras de la exposición de Contra maestre para realizar producciones críticas que tienen como objeto a la producción de controversias y no a la represión como pretendida anuladora de la experiencia.

---

<sup>57</sup> Juan Antonio Vasco, citado por Roldán Esteva-Grillet en *Para una crítica del gusto en Venezuela*, p. 72.

## 3.2. Plataforma II

### 3.2.1. Desequilibrio como transporte

#### *Aproximación sintáctica*

*Con su trabajo, Sosa cuestiona el canon estético de la abstracción e introduce la huella corporal como intento de reconstruir la experiencia del individuo convertido en signo para devolverle al cuerpo su estatuto original.<sup>58</sup>*

Clasificar el conjunto de la producción artística de Antonieta Sosa<sup>59</sup> dentro de algún estilo o movimiento plástico resulta casi imposible, ya que las búsquedas expresivas de esta artista la han llevado a experimentar con medios y materiales diversos que van desde el lienzo y la fotografía hasta actividades performáticas, *happenings*, *videoarte* e *instalaciones*<sup>60</sup>, entre otras. La característica principal de su obra reside en la fluctuación entre los soportes de expresión a partir de los cuales se permite investigaciones estéticas de tipo conceptual, en las que la relación entre el cuerpo y el objeto artístico constituye el fundamento principal; como lo expresa Carmen Hernández en la cita inicial: la integración de la materia y de la experiencia corporal como búsquedas de identidad individual.

Aunque nace en Nueva York, Antonieta se muda desde muy temprana edad a Venezuela, país en el que transcurre su infancia y adolescencia y donde emprende sus primeros estudios universitarios en la Escuela de Psicología de la Universidad Central de Venezuela, carrera que abandonará tres años después, para estudiar artes plásticas en la UCLA. Retorna a Caracas ya graduada en 1967 y comienza a realizar investigaciones acerca

<sup>58</sup> Comentario de Carmen Hernández en *Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela*, p. 244.

<sup>59</sup> Antonieta Sosa nace en Nueva York el primero de enero de 1940 y su familia se radica en Venezuela a sus seis años. En 1960 estudia Psicología en la Universidad Central de Venezuela, pero abandona la carrera dos años después para estudiar artes plásticas en UCLA. Ya graduada regresa al país en 1967, año en el que realiza su primera exposición en el *V Salón Anual de Arte* en la Casa de la Cultura de Maracay, así como su primera exposición individual en la galería Goog, en Curazao. A partir de allí tiene una gran actividad expositiva dentro del país y en el año 2000 fue merecedora del Premio Nacional de Artes Plásticas.

<sup>60</sup> El *happening* o acontecimiento corresponde a una ampliación de los *ambientes*, en el que el objeto artístico se convierte en catalizador de acciones. Por su parte, el *videoarte* consiste en una propuesta no convencional en la que se experimenta con la inclusión de los estilos artísticos en los medios audiovisuales, sin que ésta se encuentre limitada por las premisas de los géneros televisivos o cinematográficos. Mientras que, la *instalación* se comienza a observar alrededor de la década de 1970 y consiste en la disposición de objetos en un espacio determinado que tienen su razón de ser en la acción anterior que determinó el lugar que éstos ocupan.

del arte abstracto que luego de poco tiempo se transforman en experimentaciones con objetos tridimensionales en relación con el cuerpo como sillas, escaleras y toboganes. Este es el concepto de su primera muestra individual, realizada en el Ateneo de Caracas y titulada *Siete objetos blancos*. En ella se encuentra la pieza *Plataforma II*, que destruirá posteriormente en la Plaza Morelos de la ciudad (lám. 11).



Lámina 11. Antonieta Sosa, *Plataforma II*, exposición *Siete objetos blancos*, agosto de 1969. Fotografía archivo documental de la artista, compilada en el catálogo de exposición *CasAnto*.

La *Plataforma II* consistía en un paralelepípedo cuya base superior contenía una serie de tres rectángulos huecos en los que se encontraba una especie de superficie acolchada sobre las que las personas podían caminar. Esta pieza se inserta dentro de las tendencias minimalistas<sup>61</sup> –que desde este punto trazan el estilo artístico de esta artista- debido a dos razones fundamentales: en primer lugar, no se puede dejar de lado el hecho de que esta pieza pertenece a una serie de objetos con formas bastantes simples, en los que se reitera la presencia del blanco como elemento que permite centrar la atención en la obra como un todo, es decir, no desvía la propuesta conceptual del objeto. En segundo lugar, específicamente en el caso de la *Plataforma II*, el carácter minimalista se manifiesta a partir de las grandes

<sup>61</sup> El *minimalismo* es un término acuñado por R. Wollheim en 1965 que consiste en una tendencia artística en la que los objetos se reducen a estados mínimos de orden y complejidad formal.

dimensiones de este objeto y en el hecho de que la artista sólo se recrea en la posibilidad formal del contraste serial entre la textura de la caja, de madera lisa, y la textura blanda y rugosa de los tres sistemas modulares acolchados que contiene el paralelepípedo. La escultura, que se apoya sobre el suelo, tiene carácter autónomo y se constituye por elementos ensamblados, sólo que, en este caso, los módulos acolchados no tienen pertinencia por sí mismos, característica que suma importancia a la totalidad del conjunto escultórico.

Los mencionados rectángulos acolchados proponen un *ritmo* compositivo a partir de la *reproducción serial* de estos elementos de igual color, tamaño y textura dentro del objeto. Éstos son ejemplo de una propuesta de *inestabilidad* y de *metamorfosis* material del objeto plástico, pues en la medida en la que es transitada, la *Plataforma II* se deforma, por lo menos en sus tres módulos blandos, generando así un desequilibrio evidente en el usuario por la alternancia de los materiales: "...fue una invitación para que la gente caminara por encima y sintiera cierta pérdida de equilibrio en sus cuerpos."<sup>62</sup>, expresa la propia Sosa.

Este tipo de interacciones lúdicas tienen, según Simón Marchan Fiz, dos acepciones generales: la primera postura tiene que ver con el hecho de que el juego es uno de los aspectos que constituyen la experiencia estética, mientras que la segunda propone al arte como un momento lúdico para el hombre en general. En este caso particular, en el que los objetos son elaborados para que el espectador tenga un contacto sensorial en el que se supera la contemplación pasiva, la relación lúdica del arte parece relacionarse más a la segunda postura planteada por Marchan Fiz, pues sin el agregado de la interacción, la obra pierde en expresividad y significación. Y, aunque arriesgada la afirmación, nos atreveríamos a decir que la propia artista se relaciona más con esta segunda acepción del juego dentro de la creación plástica, pues ella misma expresa que más que artista le gusta denominarse investigadora del arte, ya que no está de acuerdo con la acepción del genio kantiano, porque para ella el proceso de creación consiste en una propuesta lúdica en la que el artista decide cuáles serán las reglas.

El gusto y la celebración que las propiedades mínimas del objeto tienen con respecto al espectador, propician la invasión de su espacio personal a consecuencia de las grandes dimensiones y la primacía del blanco en la *Plataforma II*, constituyendo lo que Marchan Fiz denomina como una *economía de las formas* que provoca efectos de presencia y de evidencia.

---

<sup>62</sup> Antonieta Sosa, "El arte y lo terapéutico en la obra de Lygia Clark y Antonieta Sosa" en *Arte y locura. Espacios de creación*, p. 131.



Primacía del carácter *fragmentario* del objeto, descrito en el gusto neobarroco, que incita al espectador a generar lecturas a partir del elemento simple, a realizar una tarea de detectives en términos de Calabrese, que se concreta a partir de la experiencia lúdica-sensorial de la plataforma como vestigio de un acontecimiento anterior.

### 3.2.2. *Blanco mínimo/blanco máximo*

#### *Aproximación semántica*

Durante sus años universitarios, Antonieta Sosa afirma haber investigado las posibilidades expresivas del cuerpo a partir de cursos de ballet y danza moderna. Esta influencia la lleva a cuestionar el manejo sensorial del objeto plástico cuando se supera la contemplación pasiva y, por este motivo, para 1969 comienza una nueva etapa dentro de su creación a la que la propia artista define de la siguiente manera: "...lo que hice fue sacar ese plano hacia afuera, hacia el mundo real, y de pronto lo tiré al piso (conservando alguna de mis cualidades, el formato cuadrado por ejemplo), le dupliqué las dimensiones, puse a las formas resortes por debajo..."<sup>63</sup> La frase se refiere a la creación de la *Plataforma II* y de la importancia de la misma para la transformación de su tendencia artística en la que cuestiona el objeto como elemento determinante y propone a la obra como un proceso fenomenológico. El fenómeno arte, dentro de la obra de Antonieta Sosa, está manifestado en la característica lúdica que le imprime a sus creaciones, a partir de las cuales, el objeto no llega a ser una creación artística sino hasta que es intervenido por las posibles acciones que incite en el espectador; característica que puede tener como influencia a los tres años de formación en psicología de esta artista.

El *fragmento* paralelepípedo, colocado allí a mitad de la sala de exposición estimula al espectador a cuestionarse la pertinencia de la sencillez formal de la obra dentro de la institución museo-galería, pero además invita a la confrontación entre el título y el planteamiento de la obra. En sentido estricto, dentro de las múltiples acepciones de la palabra plataforma, que no viene al caso citar, se puede notar que este concepto va ligado a una

---

<sup>63</sup> Sosa, *Loc. Cit.*

superficie, generalmente plana, que permite el tránsito o, en todo caso, a un soporte en concreto. Pero en la pieza de Sosa, esta acepción se encuentra modificada por elementos que dificultan la eficacia práctica del objeto en su acepción tradicional: los módulos acolchados. Ya se ha hablado de la inestabilidad formal de la pieza, pero ésta es acentuada por el choque entre el concepto “plataforma” y la forma que ésta adopta, lo que desemboca en una *inestabilidad y metamorfosis* más parecida a la acepción de Omar Calabrese, en la que son celebradas las modificaciones de las concepciones tradicionales de objetos o conceptos. Esta inestabilidad entre la forma y el contenido es el elemento que se maneja de forma lúdica a partir de la interacción con el objeto plástico.



Lámina 12. Antonieta Sosa, *Escalera real e irreal*, 1969. Colección de la artista.  
(Fotografía compilada en *Iconos del arte en Venezuela* [en línea])

Precisamente en esta alteración de los contenidos es en donde se presenta el *exceso* que, paradójicamente, es posible dentro de una obra minimalista. Los límites tradicionales del objeto plástico de contemplación se alteran y resaltan el manejo de la obra de parte de un espectador que se convierte ahora en usuario, para proponer lecturas interactivas de la pieza. Así como la *Escalera real e irreal*, una de las piezas de *Siete objetos blancos*, remite a una especie de desasosiego por el hecho de que se van achicando las dimensiones de los escalones

superiores por lo que “el cuerpo tendría que desmaterializarse si intentara subir por ella”<sup>64</sup> (lám. 12), la *Plataforma II* pretende dar cuenta de un espacio de desequilibrio con el que tiene que contar el usuario que pretenda transitarla. Allí radica el conflicto, que Omar Calabrese denominaría *nudo o laberinto*, pues es el individuo que interactúa el que deberá superar la dicotomía entre transitarla con la posibilidad de caer o abstenerse y evitar participar del fenómeno plástico. Esta es la regla fundamental de Antonieta Sosa para esta serie de objetos comunes que, según ella, guardan tanta relación con el usuario en un código tan común que el objeto se vuelve polisémico tanto al transformarlo como al colocarlo dentro de un museo.

La experimentación de esta artista con objetos tridimensionales en sus acepciones más simples está relacionada con una especie de huella que deja el cuerpo después de una experiencia tan simple como sentarse en una silla. Es el cuerpo que subió la escalera, el mismo que transitó la *Plataforma II* para deformarla de manera que se re-creara la experiencia a partir de las interacciones del espectador. Es el *fragmento* dejado en un museo a partir del cual se reconstruyen lecturas de individualidad de la artista, pero que al mismo tiempo se vuelven huellas de la experiencia del usuario en la medida en la que la *Plataforma II* es modificada, momentáneamente, por el hundimiento de sus módulos acolchados, con cada pisada. Es ese paso lúdico que contiene la idea de que “...primero estuvo el cuerpo y ese cuerpo dejó su huella en los objetos, el cuerpo está ausente pero sigue siendo el cuerpo el que nos llevó a esos objetos.”<sup>65</sup>

### 3.2.3. Huella etérea

#### *Aproximación pragmática*

*Creo que el arte, este último refugio de la libertad [...] nos da la licencia para construir esos paraísos que nos permiten ir al submundo y venir de regreso. Es ese maravilloso espacio metafórico que nos da licencia para asumir la locura.*<sup>66</sup>

<sup>64</sup> Franklin Fernández, “Siento que con la pintura no logro expresar todo lo que soy”, entrevista en *La imagen doble* [en línea].

<sup>65</sup> *Ídem*.

<sup>66</sup> Antonieta Sosa, “El arte y lo terapéutico en la obra de Lygia Clark y Antonieta Sosa” en *Arte y locura. Espacios de creación*, p. 138.

Se pretende que la *Plataforma II* sea entendida en dos etapas: la primera consistiría en las propuestas minimalistas que enfatizan las búsquedas de identidad de Antonieta Sosa, mientras que en la segunda, la pieza adopta una connotación de fuerte denuncia social a partir de la propuesta de su destrucción en ocasión de un *happening* organizado por la propia artista. Sin embargo, además del tono de protesta más evidente reflejado en el acto de agresión hacia el objeto -que se revisará luego con mayor detenimiento-, dentro de la primera etapa de esta obra se puede notar un tipo de denuncia más asociada a la autonomía del campo artístico: la superación del objeto plástico tradicional, pero no como medio irónico de exposición de las limitaciones de las expresiones sintácticas formales, sino como metáfora acerca de las posibilidades de interacción entre el cuerpo y el objeto museable.

La manera más sencilla de acceder a este planteamiento es a partir de la revisión de una obra precedente: no se podría comparar el proceso de denuncia del *Homenaje a la necrofilia* respecto a las tendencias más formalistas de la expresión plástica con la propuesta de denuncia de la *Plataforma II*, por el simple hecho de que Antonieta Sosa, en vez de realizar una oposición evidente, se recrea en las propiedades formales mínimas de la materia para realizar un “cuestionamiento estético del canon de la abstracción”, como expresa Carmen Hernández. La celebración de las posibilidades expresivas del objeto minimalista como forma susceptible de una valoración estética de corte formalista, imprime un carácter de sutileza a partir del cual se niega esta misma cualidad formal de la obra plástica, que no tiene ninguna pertinencia sino como vestigio de una acción corporal anterior. Este es, entonces, el espacio metafórico en el que se refugia la libertad para esta artista. Sosa desplaza el acento, que generalmente recaía en el cuestionamiento del objeto artístico, hacia la re-creación de la obra a través de las lecturas del espacio lúdico de interacción que se gestan gracias a la posibilidad de transitar una plataforma, que por su inestabilidad, transgrede la forma de representación tradicional.

“Todos son parte [los objetos], consciente o inconscientemente, de ese deseo de construir una identidad o un encuentro con el sí mismo”<sup>67</sup>, identidad que se genera a partir del ritual que le da forma al objeto que será posible exponer, y que tiene razón de ser sólo en la medida en la que connote a la acción anterior que propició su materialización. En este sentido, los *Siete objetos blancos* son los primeros intentos de esta artista de partir de un ritual deformador o, mejor dicho, transformador de objetos cotidianos a través de su experiencia,

---

<sup>67</sup> Sosa, *Op. Cit.*, p.132.

para proponer lecturas que igualmente parten de la interacción con ese vestigio que ella dispuso al escrutinio público. Y, si se nos permite la inferencia, la *Plataforma II*, en específico, invita a realizar una asociación entre dos caminos: el que fue utilizado previamente por Antonieta Sosa para la producción del objeto y el camino deformador de la experiencia crítica del espectador sobre este vestigio del gesto creador.

Entonces valdría la pena preguntarnos la razón que tuvo esta artista para destruir esa pieza en específico, tomando en cuenta que tenía otras seis para escoger dentro de la misma muestra. Imposible responder certeramente a esta interrogante, pero vale la pena agregar que en la única imagen de la *Plataforma II* a la que tuvimos acceso, la persona que interactúa con el objeto es una niña pequeña. Al revisar las declaraciones posteriores se nota a Sosa expresando que la plataforma debía destruirse, pues de otro modo se convertiría en un objeto intocable, que casi inspira miedo<sup>68</sup>. ¿Podría considerarse que la institución “museo” pudo llegar a reprimir el hecho plástico, al generar una especie de temor en el espectador de interactuar con la obra de la manera en la que esta lo exigía?

*... parte de mi obra es la observación y reflexión sobre mi propia persona, pero conscientes de que somos algo construido por la interacción con los otros, los otros son nuestro espejo.*<sup>69</sup>

Sin el agregado de la interacción que propone esta artista como regla para el usuario, la *Plataforma II* deja de percibirse como un elemento que asocia las experiencias que tanto el espectador como la artista han tenido en un espacio de tránsito común, a partir de los pocos detalles conferidos al objeto plástico. Y es allí donde radica la valoración del carácter minimalista del objeto. En un texto denominado *Pintura y vida cotidiana del renacimiento*, Michael Baxandall explica la manera en la que se elaboraban los cuadros religiosos de aquella época, argumentando que el artista proponía nociones bastante generales e idealizadas del momento bíblico que le tocaba representar por el hecho de que esta ausencia de detalles le permitía al espectador un proceso de asociación de la historia bíblica con el ambiente y contexto en el que éste se desenvolvía. Esta estrategia generaba un mayor apego del espectador de aquella época hacia la pintura porque podía incluir paisajes y rostros familiares

---

<sup>68</sup> Paráfrasis de una cita de Antonieta Sosa, “Antonieta Sosa destruirá su Plataforma II” en *El Nacional*, 7.9.1969.

<sup>69</sup> Fernández, *Op. Cit.* [en línea]

dentro de los esquemas de representación que el artista plasmaba.<sup>70</sup> Pareciera que, cinco siglos después, Antonieta Sosa se permite utilizar este argumento de sencillez, llevándolo al límite de sus capacidades mínimas expresivas, para que el usuario tuviese la libertad de incluir su bagaje cultural dentro de las múltiples lecturas que le sean posible realizar de la obra: “Al ser un objeto familiar para todos se logra una comunicación muy fluida con el espectador. Es un objeto polisémico en muchos niveles de significación.”<sup>71</sup>

### 3.2.4. *Locura mínima/locura máxima*

#### *Aproximación al proceso de recepción*

*Siete objetos blancos* fue el título de la primera exposición individual realizada por Antonieta Sosa en el Ateneo de Caracas para 1969, muestra dentro de la que se encuentra la obra *Plataforma II*, cuya destrucción fue anunciada por la propia autora en el diario *El Nacional* y pauta para el 7 de septiembre del mismo año, a las doce del día. El anuncio contaba, a su vez, con una invitación abierta para que la población caraqueña la acompañara y participara de esta propuesta que se desarrolló a manera de un *happening* en la plaza Morelos de la ciudad. (lám. 13).

No se puede pasar por alto el hecho de que el proceso de destrucción de la *Plataforma II* fue previsto desde la inauguración de *Siete objetos blancos*, como el acto de culminación y cierre de dicha exposición. Es por esto que llama la atención la petición que realiza el crítico Rafael Pineda (1926-2004), para entonces coordinador del comité pro-museos de Ciudad Bolívar, a Antonieta Sosa para que reconsiderara su decisión de destruir su “bellísima plataforma”<sup>72</sup>, apoyándose en los siguientes argumentos:

- “Usted es una artista, y por lo mismo su obra está hecha también del coraje que se requiere para aniquilar el producto de la propia creación, si así conviene a la desacralización del tema...”

<sup>70</sup> Véase, Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana del renacimiento*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

<sup>71</sup> Fernández, *Op. Cit.*, [en línea]

<sup>72</sup> Rafael Pineda, “Rafael Pineda solicita de Antonieta Sosa reconsidere su decisión” en *El Nacional*, 5.9.1969.

- “...creemos que en un país como Venezuela, tan escaso de bienes artísticos, semejante ceremonia adquiere un carácter de derroche...”



Lámina 13. Nota de prensa, “Antonieta Sosa destruirá hoy su *Plataforma II*” en *El Nacional*.  
(Fotografía compilada en *Reacción y Polémica en el arte venezolano*)

En primer lugar resalta la cualidad de belleza que Pineda le adjudica a la pieza. Anteriormente se expresó que esta obra estaba fundamentada en el carácter procesual de la huella, dejada por la artista, que será reinterpretada por el espectador; es decir, mientras estuvo expuesta en el museo, la pieza invitaba a la reflexión acerca de dos caminos con respecto a un mismo objeto: el de la artista y el del usuario. Entonces se observa que aparece un tercer momento reflexivo: la destrucción del objeto que sólo es posible después de que los usuarios hubieran modificado a la plataforma con su tránsito, de manera similar la experiencia deformadora de Antonieta Sosa que propició la creación de ese objeto museable. Entonces valdría la pena preguntarnos acerca de la pertinencia de una valoración como la belleza dentro de una obra que, a pesar de poseer características formales bastante agradables, no había sido concebida para ser apreciada por sus cualidades estéticas. Y, en segundo lugar, en caso de aceptar la primacía de lo que Pineda describe como “belleza”, ¿no se perdería la intención y la pertinencia de un objeto que había sido pensado sólo como parte de un proceso, al momento de frustrar su desenlace como lo propone la petición de la coordinación pro museos de Ciudad

Bolívar? Ante esto, Antonieta Sosa le responde a Rafael Pineda, también en el diario *El Nacional*, argumentando que “Lo que es realmente bellísimo no son las características que lo conducen a usted a emplear dicho término refiriéndose a ella. Es bellísima porque es una obra que tiene su historia...”<sup>73</sup>.

De la misma manera llama la atención el tono condescendiente en el que se refugia Pineda para expresar el argumento del coraje que necesita la artista para la destrucción de su obra. Este argumento parece mucho menos pertinente que el adjetivo de belleza, si se toma en cuenta que el objeto plataforma fue concebido desde su exposición como un material efímero que sería destruido en un lugar y fecha determinado. Entonces, Pineda da por sentado que Antonieta Sosa posee un apego mayor al objeto del que profesa la autora realmente, lo que no quiere decir que el carácter material de la obra carezca de importancia para la artista, sólo que, en este caso, priva el objeto como huella material y no como objeto trascendente por su materialidad. El “coraje” que Pineda atribuye a la acción, al *happening*, no es mayor al que tuvo la artista al momento de realizar la plataforma, por el hecho de que esta pieza no se destruye para eliminarla, sino para que siga un proceso de protesta con respecto a la hostilidad manifiesta en el modo de selección de las obras de la Bienal de Sao Paulo de ese año, en el que se destruía las piezas que enviaban los artistas consideradas como signos de protesta. Por este motivo, Sosa expresa en un tono bastante irónico: “No se trata de un acto heroico. Esperamos que la policía respete nuestra actividad pacífica y no vernos en el caso de terminar como “héroes caídos”<sup>74</sup>.

Finalmente la paz que perseguía dicha protesta no fue completa y, en el catálogo de la exposición *CasaAnto*, está reseñada la manera en la que se tuvo que modificar el guión del *happening*, aunque sí se logró completar las acciones principales que habían sido propuestas. En este mismo catálogo se reseña que el Presidente de la República, para entonces Rafael Caldera (1916-2009) en su primer período (1969-1964), asistió al evento pero no se expresa bajo qué motivos lo hizo. Conviene recordar que es durante este gobierno que se realiza un allanamiento a la Universidad Central de Venezuela, por lo que se puede inferir que las medidas de protesta suscitaban un grado de represión bastante alto, como lo que comenta la propia artista. Ahora bien, no estamos en posición de especular acerca de si el papel de

---

<sup>73</sup> Antonieta Sosa, “Antonieta Sosa destruirá su Plataforma II” en *El Nacional*, 7.9.1969.

<sup>74</sup> Sosa, *Op. Cit.* [nota de prensa]



Caldera en este *happening* fue como generador de represión o como apoyo a la protesta con respecto a las políticas extranjeras, pero lo que sí nos señala este hecho es el grado de importancia que generó este acto dentro de la sociedad caraqueña para que ameritara la presencia del gerente principal del Estado.

Con respecto al tercer argumento de Pineda se observa que la manera en la que este personaje insistió en que la plataforma no se destruyera, confiriéndole más valor a la materialidad de la obra a pesar de que conocía la primacía del carácter procesual del objeto que sirvió de pretexto para la *Plataforma II*, resalta la cualidad emocional de su petición pues inferimos que, al ser una persona reconocida dentro del campo de producción artística nacional, debía poseer conocimientos acerca de los nuevos medios y lenguajes dentro del arte contemporáneo que le permitiesen manifestar un mayor grado de desapego con respecto al carácter objetual, más allá de que estuviese de acuerdo o no con ello. Su argumento de que en Venezuela no existían gran cantidad de bienes artísticos raya en un afán rebuscado por la conservación de la materia que castraría el proceso artístico en el caso de que se le hubiese privado de su cualidad efímera. Es la primacía de la conservación de una pieza, muy a pesar de lo que la obra demanda, lo que parece indicar que la lectura de Rafael Pineda fue *dinámica* y *enérgica*, pues a pesar de que éste problematiza a la destrucción del objeto plástico, lo hace desde un lugar que deja de lado el componente lúdico principal de la obra: el objeto como huella y proceso.

No obstante, esto mereció también una respuesta de Antonieta Sosa:

*Ya todos estamos cansados del valor mercantilista que se le da a las ideas de los artistas [...] Para mí el derroche material en este caso no cuenta. Más me preocupa el derroche de energía humana que se pierde día a día en este país debido a la deficiente formación de los jóvenes artistas y la falta de estímulos causada por la indiferencia de la clase dominante.*<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Sosa, *Op. Cit.* [nota de prensa]

### 3.2.5. *Locura como antídoto de la locura*

#### *Aproximación al proceso iconoclasta*

La segunda etapa de la obra *Plataforma II* corresponde al proceso de destrucción del objeto que lleva el mismo nombre. Ya se ha hablado de las motivaciones que manifestó Antonieta Sosa para destruir su plataforma, pues así impediría que se consolidara como un objeto sagrado dentro del museo. Sin embargo, existe un motivo más por el que la artista lleva a cabo esta acción en la plaza Morelos de la ciudad e invita a la población a participar: las acciones del régimen dictatorial que se desarrollaban en Brasil interferían con el proceso de selección de las obras que participarían en la Bienal de Sao Paulo de este año. Para la fecha, el gobierno brasilero se encontraba en manos de una junta militar que, a partir del golpe del 31 de marzo de 1964, derrocó al régimen democrático anterior de João Goulart (1918-1976). Se “les quemaba la obra a los artistas” participantes de la Bienal, explica la propia Antonieta Sosa y, ante estos hechos, un grupo de creadores de izquierda, entre ellos Régulo Pérez (1929), Santiago Pol (1946), Jesús Mujica, Octavio Russo (1949), Manuel Espinoza (1937) y Víctor Hugo Irazábal (1945), llevaron a cabo manifestaciones para que artistas venezolanos como Mateo Manaure (1926) y Alirio Rodríguez desistieran de participar.<sup>76</sup>

Entre estas manifestaciones de protesta en contra del control gubernamental que se llevaba a cabo dentro de las políticas del campo de producción artística brasilero se encontraba la propuesta de destrucción de la *Plataforma II*, que estuvo acompañada por un grupo de bailarines y músicos, además de artistas plásticos que realizaron y exhibieron carteles. Dicho proceso de destrucción estuvo constituido por cuatro pasos: el primero consistió en el traslado de la pieza a la plaza Morelos por el conjunto de bailarines que acompañaron la manifestación, quienes, además, realizaban una danza en la medida en la que llevaban a la plataforma al lugar en el que se destruiría. Luego, se quemarían las tres alfombras, para continuar la destrucción del paralelepípedo con hachas y, finalmente, el cuarto paso consistió en colocar los trozos en

---

<sup>76</sup> Antonieta Sosa, “El arte de lo terapéutico en la obra de Lygia Clark y Antonieta Sosa” en *Arte y locura. Espacios de creación*, p. 131.

bolsas plásticas<sup>77</sup>; trozos que, según Antonieta Sosa, seguían en la plaza dos días después sin que nadie se atreviera a recogerlos.<sup>78</sup> (lám. 14)

De esta manera, la destrucción de *Plataforma II* se convierte en un hecho artístico de protesta en contra de la dictadura brasileña que, extrañamente, consiste en la destrucción del objeto artístico como reacción al proceso de iconoclastia que llevaba a cabo aquél régimen dictatorial. Ahora bien, ya se ha afirmado que la acción del gobierno brasileño es de tipo iconoclasta, sin embargo, conviene revisar que, según la acepción de David Freedberg y de Dario Gamboni, entre otros, el proceso de iconoclasia consiste en una acción de agresión a una imagen que ejerce un poder en el actor iconoclasta. Entonces vale la pena preguntarse si, la acción del régimen dictatorial brasilero fue un acto iconoclasta o un acto de vandalismo. En su ensayo “The abolition of art: labels, distinctions and history”, Gamboni propone al vandalismo como una de las acepciones de la iconoclasia, sólo que a esta clase de acciones las clasifica como *iconoclasm from below* (iconoclasia desde abajo), que consisten en las agresiones que no se pueden considerar como productoras de nuevos símbolos y a las cuales denomina “vandalismo ciego”<sup>79</sup>. En este sentido, el gobierno brasilero no está tratando de atentar en contra del poder que ejerce un símbolo, o icono, sobre él, sino que se permite la destrucción de cuanta obra le parecía contraria a sus ideales sólo por el hecho de reprimir a la producción artística de contenido crítico, por lo que más que iconoclasia, se podría considerar como una acción vandálica de un grupo, paradójicamente, instituido en el poder gubernamental.

Lo que sí aparece como una acción de *censura* es la posición que adopta Rafael Pineda con respecto a la destrucción de la plataforma. Sale a relucir un tono de reproche en sus argumentos, sobre todo por el hecho de considerar como un derroche a la acción de la artista frente a la falta de bienes artísticos del país, a través de los cuales, la institución museo se vuelve un ente sancionador más que protector y difusor de los bienes culturales.

Por su parte, la posición de Antonieta Sosa es bastante tácita, ella desarrolla una acción iconoclasta de destrucción física de una pieza que ella misma había elaborado. Sin embargo, esta artista está consciente de la posibilidad de reelaboración del arte contemporáneo, que le permite crear una nueva obra a partir de la destrucción de la primera, pues no se niega la

---

<sup>77</sup> Antonieta Sosa, Op. Cit., [nota de prensa]

<sup>78</sup> Antonieta Sosa citada por Pedro López, “Del cuerpo al vacío. El alma es la esencia” en Reacción y polémica en el arte venezolano, p. 95.

<sup>79</sup> Dario Gamboni, “The abolition of art: labels, distinctions and history” en Alberto Dallal (editor) *La abolición del arte*, p. 29.

destrucción en tanto transformación. Como ella misma lo indica, las funciones de las obras caducan, lo que posibilitan la intención de reelaborarlas para que, a partir de una obra plástica, resulte un *happening* ritual.

*A veces es necesario romper para poder seguir adelante. Romper con los prejuicios, romper con los hábitos, romper con las limitaciones que nosotros mismos nos ponemos o que el medio nos impone, romper con los límites, etc. Al romper se genera una energía...*<sup>80</sup>



Lámina 14. Destrucción de la *Plataforma II*, plaza Morelos, actual Plaza de los Museos, 1969. Colección Galería de Arte Nacional. (Imagen compilada en *Reacción y polémica en el arte venezolano*)

Se ha observado que el carácter material de los objetos que Antonieta Sosa elabora no es valorado sólo como una excusa para la propuesta plástica, sino como una huella. El objeto se nutre de cualidades semánticas a partir de la experiencia, por este motivo, la materialidad de la plataforma es de suma importancia para la artista, como ella misma lo indica, no gracias a sus cualidades estéticas sino porque “es un objeto que tiene una historia”. Es por esto que el acto de romper, al que se refiere con anterioridad, no indica una destrucción por el goce de

---

<sup>80</sup> Fernández, *Op. Cit.* [en línea]

anular ese aspecto material, sino que consiste en un ritual que generaría la energía necesaria para *transgredir* las normas o parámetros de las instituciones artísticas del país. No sería justo atribuirle a este acto sólo la categoría de *destrucción material* del objeto plástico; según la clasificación de Dario Gamboni, esta artista realizó también un proceso de “iconoclasm from above” (iconoclasia desde arriba), ya que se celebra a la plataforma destruida para llevarla al máximo de sus capacidades expresivas como una acción artística, es decir, como un *happening*.

La legitimación de lo que en un principio Rafael Pineda designó como acto de derroche se celebra como acto creador de impacto social decisivo para la comprensión del camino de la producción artística del país, algún tiempo después. Gamboni indicó que la reinterpretación de los iconos superados durante la acción artística generalmente son celebrados por la historia del arte, ahora habría que decir que serían celebrados pero sólo luego de un tiempo, cuando haya sido posible su digestión y se haya apuntado la influencia social que estos procesos de *iconoclasia desde arriba* generan. La legitimización de la locura es lo que constituye el concepto de creación artística, como expresa Antonieta Sosa:

*Alí González, el joven artista venezolano, planteaba en una de sus obras la idea de un sello que pone el museo a la locura, legitimándola de esta manera.  
Será por eso que nos encontramos hoy aquí en este museo, discutiendo la locura y de nuevo buscando la legitimación de nuestras experiencias.<sup>81</sup>*

La destrucción de la *Plataforma II*, además de una protesta en contra de la participación de artistas venezolanos en la Bienal de Sao Paulo de 1969, se convierte también en un acto de protesta acerca del control gubernamental que existía en Venezuela con respecto a las posibilidades plásticas de expresión crítica que ya han sido comentadas en el capítulo II: “Luego de la Plataforma destruida [...] vino una etapa en que me alejé. No pisé ni museos, ni galerías. Sentía un gran rechazo por todo lo que olierá a institución...”<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Sosa, *Op. Cit.*, p. 138

<sup>82</sup> Sosa, *Op. Cit.*, p. 132.

### 3.3. Retrato espiritual de un tiempo

#### 3.3.1. Pisapapeles y algo más...

##### *Aproximación Sintáctica*

Es posible señalar que algunos críticos y teóricos del arte venezolano han coincidido en que las búsquedas plásticas del artista Miguel von Dangel<sup>83</sup> se relacionan con disertaciones religiosas a partir de las cuales éste persigue el conocimiento de sí mismo, así como la manifestación de una identidad latinoamericana que se evidencia a través de la utilización de la fauna venezolana. Estas búsquedas individuales lo llevan a alejarse de las interminables disertaciones académicas acerca de la pertinencia de algunas expresiones artísticas y es así como se resigna a aceptar el hecho de que tendría que hacer objetos para entrar al circuito artístico pero también, objetos que le permitieran su sustento económico. Ahora bien, la anécdota que se presenta como excusa en esta oportunidad responde a una obra que expone este artista de Petare en 1972, cuando ya se había formado un nombre dentro del campo de producción artística nacional. Época en la que había dejado ya de hacer y vender pisapapeles con insectos extraños de la fauna amazónica, con lo que empieza a materializar su interés por el oficio de su padre: la taxidermia.

Dejando de lado la finalidad artesanal, von Dangel comienza a experimentar desde la década de 1960 con esculturas en las que priva la utilización de animales disecados y objetos diversos, dando como resultado una serie de obras que sugieren al símbolo de la cruz. Este conjunto se agrupa dentro del título *Sacrifixiones* y el *Retrato espiritual de un tiempo*, pieza que conforma el punto culminante de esta serie, se expone en el Palacio de las Academias a

---

<sup>83</sup> Miguel von Dangel nace en Alemania el 26 de septiembre de 1946 y a sus cuatro años llega a Venezuela, a consecuencia de que el Museo de Ciencias de Caracas había contratado a su padre, el zoólogo polaco Félix von Dangel. Se dice que desde muy pequeño tuvo bastante inquietud por la taxidermia, por lo que abandonó el bachillerato para estudiar esta disciplina. En 1963 se inscribe en la Escuela Cristóbal Rojas y cinco años más tarde abandona la enseñanza académica para dedicarse a trabajar por su cuenta. Ya había realizado su primera exposición individual en 1965 en la Sociedad Maraury de Petare y su obra siempre ha sido considerada polémica. Con un sin número de exposiciones, en 1991 fue merecedor del Premio Nacional de Artes Plásticas, así como también del Premio Eco Art en 1992 y del Premio Anual de Artes Plásticas Pedro Ángel González en el 2001.

consecuencia de una convocatoria organizada por el *IX Congreso Latinoamericano de Psicoanálisis*. (lám.15)

La taxidermia, que es un método que se utiliza para disecar animales y conservar su apariencia física, se convierte en la técnica principal de este ensamblaje en el que resalta un perro embalsamado, además de objetos como trozos de metales, madera y partes de animales como plumas esqueletos y una serpiente. El estilo informalista en el que priva la celebración de las propiedades matéricas de los objetos se ve intensificado por las cualidades expresivas de la nueva figuración que se encargan de resaltar la materialidad del cuero del perro embalsamado. Así como el acabado del ensamblaje fue logrado a través del uso de la resina que recubre todo el objeto, lo que produce un choque visual al observar un perro descuerado y embalsamado a la manera en la que se consiguen las cabezas de venados y animales exóticos sobre las chimeneas de las casa de los cazadores. ¡Listo para colgar!



Lámina 15. Miguel von Dangel, *Retrato espiritual de un tiempo*, 1968-1970. Colección del artista.  
(Imagen compilada por Victoria de Stéfano en el catálogo de la exposición *Miguel von Dangel*)

El tratamiento del cuerpo del animal atrae la total atención, mientras que su disposición en forma crucificada se presenta como el elemento de tensión. Aunque se nota la primacía del objeto principal, dentro de la pieza existe un *ritmo* compositivo que se evidencia en la utilización recurrente de elementos circulares de colores rojos, verdes, azules y negros en la parte superior de la composición, así como también en la ubicación del resto de los elementos metálicos que liberan tensión. Tampoco se puede dejar de lado el hecho de que esta obra se enmarca dentro del conjunto de objetos denominados *Sacrificciones*, en el que se puede notar objetos diversos dispuestos de maneras similares –en forma de cruz- que dan cuenta de una *repetición* entendida no como la producción en masa de un mismo objeto, sino como una *reproducción de mecanismos estructurales* que se asemejan entre sí a través de las búsquedas expresivas dentro de la simbología de la crucifixión. (lám. 16, 17 y 18)



Lámina 16. Miguel von Dangel, S/T , 1968-1970, 60x45 cm, colección del artista. (Imagen compilada en el catálogo de la *Exposición Antológica*)



Lámina 17. Miguel von Dangel, S/T , 1968-1970, 60x45 cm, colección del artista. (Imagen compilada en el catálogo *Miguel von Dangel y La batalla de San Romano*)

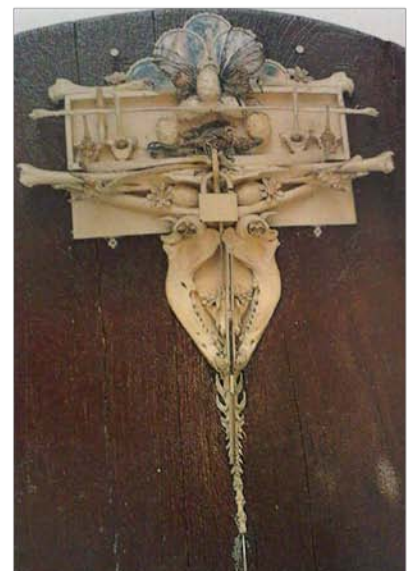


Lámina 18. Miguel von Dangel, *Homenaje a Mathías Grünewald*, 1968-1970, 60x45 cm, colección del artista. (Imagen compilada en el catálogo de la exposición *Miguel von Dangel*)

La armonía compositiva de este objeto no se evidencia en la acepción más común del término que se refiere al equilibrio formal. Sin embargo, una mirada rápida de esta pieza nos



llevaría a asociarla, como ya se ha dicho, a un objeto de colección como los que se colocan en las casa de cazadores a manera de un trofeo. Es sólo cuando se presta atención a los elementos conjugados, que se cae en cuenta de que la imagen crea aversión. Por esto resulta lógico inferir que existe una armonía compositiva producto de los nuevos medios expresivos en los que la *estética de lo feo y del deterioro* se ha encargado de modificar las valoraciones para que no sea descabellado expresar que un trabajo artístico como este, en el que se relaciona a un perro descuerado con la simbología de la cruz, resulta técnicamente bien logrado a consecuencia de la exaltación de las posibilidades expresivas de los materiales. La materia de la carne animal es celebrada, por lo que la importancia que se le adjudica a la figura del perro dentro de la pieza nos remite a la primacía del *detalle* que, en este caso, se le adjudica al cuero del perro, convirtiendo en *monstruo* al animal que se ha hecho merecedor del título de mejor amigo del hombre. Es esta *metamorfosis* de iconos comunes de la civilización occidental en figuras desagradables lo que le confiere una *inestabilidad* de los contenidos tanto formales como estructurales al *Retrato espiritual de un tiempo*.

### 3.3.2. *La corona ¿espinas o metal?*

#### *Aproximación semántica*

Si bien resulta evidente que la taxidermia en los trabajos de von Dangel constituye un ejemplo de la premisa del arte contemporáneo de despegarse de los medios de creación tradicionales, también parece necesario resaltar el hecho de que la primacía de esta técnica dentro del *Retrato espiritual de un tiempo* no resulta accidental: más que uno de los elementos agregados, el cuero del animal embalsamado se vuelve aquí el protagonista. Ya se ha hecho mención a que el oficio del papá de von Dangel había influenciado en gran medida su obra, pero lo que no se ha comentado aún es que, en sus diarios, el propio artista expresa que quería ser taxidermista y que la producción de objetos artísticos fue la excusa para iniciar sus búsquedas dentro de esta actividad.

Las normas de los análisis simbólicos nos llevarían a tomar como punto de partida al perro y su significación dentro de las representaciones occidentales. En el *Diccionario de Simbología* de Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) se manifiestan tres acepciones para el significado de los perros dentro de las representaciones artísticas: la primera se refiere a la simbología cristiana, dentro de la cual el perro es el guardián y guía del rebaño, por lo que tiende a asociarse con la figura del sacerdote; la segunda, consiste en la figura de los acompañantes de los muertos; la tercera, corresponde al símbolo de maternidad y, la cuarta, concibe a este animal como símbolo de la resurrección.<sup>84</sup> En el caso de esta obra, se puede observar cierta relación con la primera y la última de estas acepciones. No obstante, coincidiremos en afirmar que uno de los dos códigos reconocibles en el *Retrato espiritual de un tiempo* no es precisamente un perro, sino el cuero de este animal embalsamado: es el animal convertido en monstruo -lo que queda de ese, alguna vez, perro- lo que nutre a la pieza de significados. Mientras que, el segundo es una corona de metal dispuesta sobre la cabeza del animal. (lám. 19) Para nuestra sorpresa, y a pesar del título de la serie de la que forma parte esta escultura, la cruz no está presente de manera explícita dentro de la composición, aunque sí se sugiere por la manera de disponer al animal, las patas delanteras extendidas hacia los lados mientras que las patas traseras se extienden hacia abajo y se cruzan entre sí.

Tal parece que el *no sé qué* del que habla Omar Calabrese se puede ver reflejado, en este caso, por la sutileza en la conjunción de los iconos sugeridos, pero jamás mostrados. Interesante juego de estructuras compositivas en los que, como diría el crítico Víctor Guédez, el espectador es guiado por el autor, pero nunca limitado por éste. Pero entonces ¿qué validez tendrían los mencionados significados que le da al perro el *Diccionario de Simbología* de Cirlot, más que para promover lecturas individuales dentro de los conocedores de estas simbologías de las representaciones tradicionales? No se pretende negar el hecho de que lo que von Dangel dispone en posición de crucifixión sea un perro, pero sí debemos hacer énfasis en el hecho de que llama la atención la primacía de la materia del pellejo del animal. Al fin y al cabo no es la apariencia del perro, y con esto nos referimos la capa externa de su piel, el pelaje, lo que se exhibe y sugiere lecturas y significaciones.

---

<sup>84</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, pp. 364-365.



Lámina 19. Detalle de la corona del perro en el *Retrato espiritual de un tiempo*.

Entonces se nota que la sutileza de la disposición de los elementos es lo que hace que el espectador introduzca un símbolo que realmente no está presente: la cruz, debido a la asociación de la crucifixión con el hecho de que el animal esté coronado. Estos *excesos* formales llevan a los límites los significados de los códigos involucrados, como lo son el perro y la corona, hasta conducir al espectador hacia un *laberinto* en el que deberá establecer una lectura en la que se conecten estos códigos.

Pero al momento en el que el espectador persigue las pistas para estructurar una lectura más objetiva de la pieza -si es que esta frase sirve de alguna manera para expresar apreciaciones menos subjetivas- se consigue con otro juego de signos tan distantes en sus conexiones simbólicas como la imagen misma. *Retrato espiritual de un tiempo* supone, en primer lugar, algo a lo que se le retrató y, por ende, la lógica nos demuestra que debe ser algo tangible el objeto o sujeto del retrato. Por ejemplo, no se realizan retratos de la verdad, la justicia o la paz, lo que se realizan son alegorías de estas ideas o imágenes a las que se les han conferido atributos para tratar de describirlas de una manera visual. Entonces, la paradoja a la que nos enfrentamos como lectores y espectadores es que este retrato, además de poseer como característica la espiritualidad, cualidad igualmente intangible, tiene como protagonista a un

tiempo, sujeto que se presenta bastante ambiguo. Von Dangel no expresa a qué tiempo se refiere y, por supuesto, no es precisamente el dios Cronos al que nos enfrentamos en la pieza.

La obra consiste tanto en el objeto como en la variedad de lecturas que se realicen de ella. ¿Qué significa la asociación de un perro despellejado con la disposición de crucifixión que adopta dentro de la obra? es una pregunta a la que no se responde de manera feliz dentro de la investigación del arte contemporáneo. Lo que sí merece mención es el rastreo de estos iconos dentro de la sociedad en la que se presenta la obra para lograr obtener algunas posibles lecturas, nunca objetivas, de la obra en conjunto, por lo que observaremos las posibilidades del *Retrato espiritual de un tiempo* dentro de una aproximación pragmática.

### 3.3.3. *Todos los perros van al cielo...*

#### *Aproximación pragmática*

“¿Quién va a ser iconoclasta sino el artista para que se generen nuevos iconos, quién, sino el artista, va a poner a prueba a los nuevos dioses?”<sup>85</sup>

Existe una tendencia en Miguel von Dangel, como claro exponente de los nuevos medios de creación plástica, de clasificarse a sí mismo como un *transgresor* y de atribuirle esta función a la actividad artística dentro de la sociedad. Un primer acercamiento a este tipo de afirmación conllevaría a considerarla como el motivo fundamental de la creación del *Retrato espiritual de un tiempo*, infiriendo así, que von Dangel persigue quebrantar la representación tradicional de la crucifixión a partir de la utilización de elementos de humillación y sátira que resultan en la comparación de Cristo con un perro descuerado. Sin embargo, cuando este artista plantea que su papel consiste en poner a prueba a los nuevos dioses, lo hace más bien en un tono de oposición al carácter sacro que adquiere el objeto artístico dentro de las instituciones museísticas, y no como una revolución con miras a derrocar iconos religiosos.

---

<sup>85</sup> Luis Panier, Entrevista a Miguel von Dangel en *Catálogo de exposición Coincidentes*, p. 6.

Como toda institución dentro de Venezuela para 1970, el papel de la Iglesia católica, que para entonces era considerada la religión oficial del país, fue duramente cuestionado por los seguidores de las ideas de izquierda después de la caída de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Un ejemplo claro de esto se nota en la publicación de una antología que realiza la agrupación *El techo de la ballena* en el diario *Clarín* de Caracas para 1964, que consistía en una serie de aforismos de pensadores que guardaban una visión negativa del papel de la religión dentro de la sociedad. La polémica publicación suscitó la pronta respuesta de la Iglesia católica venezolana, que expresó, indignada, que a este grupo no le bastaba con realizar sátiras acerca de los gobernadores e instituciones, sino que ahora, además, satirizaban lo “más sagrado de una nación: sus convicciones religiosas centradas en Dios”<sup>86</sup>. Este episodio da cuenta de que dentro de la Caracas que perseguía la apertura tecnológica, aún se guardaba un notable apego a las tradiciones religiosas.

No obstante, parece improbable que antecedentes de este tipo hubieran influido directamente en la motivación de von Dangel para realizar esta obra, por el hecho de que, como se ha expresado anteriormente, sus búsquedas artísticas se relacionan mucho más con planteamientos bastante tradicionales que persiguen la expresión individual o reconstrucciones de la identidad barroca latinoamericana, que con la crítica de problemas políticos, económicos o sociales. De hecho, este artista expresa que la importancia que se le concedía al compromiso político dentro de la escuela Cristóbal Rojas fue una de las causas de su retiro: “No pienso políticamente, pero trato de hacerlo en términos de profunda religiosidad”<sup>87</sup> Además, en una entrevista afirma que el *Retrato espiritual de un tiempo* se trataba más de “... un autorretrato y negación de mí mismo que de una afirmación de mi carácter profano y pagano”<sup>88</sup>, lo que guarda concordancia con sus trabajos precedentes, sobre todo, de la serie *Sacrifixiones*, en la que presenta al agotamiento experimental del símbolo de la cruz latina como una constante en el conjunto de collages escultóricos en los que también se introducen partes de animales, pero nunca con la primacía que tiene el perro en la escultura de 1972. (lám. 16,17 y 18)

Estas razones biográficas prefiguran una lectura tradicional del *Retrato espiritual de un tiempo*, en la que priva la exaltación de la angustia del autor. Sin embargo, continúa siendo intrigante el carácter persuasivo que adquiere la estructura compositiva de esta pieza a partir

---

<sup>86</sup> “Manifiesto de la iglesia” en Juan Calzadilla (com.), *El techo de la ballena. 1961 Antología 1969*, p. 302.

<sup>87</sup> Francisco Márquez, “Cronología” en Miguel von Dangel y *La Batalla de San Romano*, p. 16.

<sup>88</sup> *Reacción y polémica en el arte venezolano*, p. 95.

de las similitudes con el icono de Cristo crucificado, tan manejado por la cultura occidental. Con respecto a esta ambigüedad en la intensión de la crucifixión de un perro descuerado, resulta conveniente destacar los planteamientos de Román Gubern (1934), teórico de la comunicación audiovisual, en su texto *Patologías de la imagen* (2004) acerca de dos imágenes anteriores a ésta:

La primera de ellas corresponde a una pintura de Alberto Durero (1471-1528), titulada *Autorretrato con pelliza* (1500), en el que este artista se muestra tan hieráticamente frontal que resulta bastante tácita la asociación con el icono bizantino del Pantocrátor, con los dedos índice y medio de la mano derecha semi-levantados y los ojos abiertos fijos en el espectador. Pero lo que llama la atención es la idea de Gubern acerca de esta pieza, pues plantea que más que hacer énfasis en las características megalómanas, narcisistas o transgresoras de esta imagen, se debe tomar en cuenta la importancia que adquiere la íntima relación con la divinidad, sin necesidad de intermediario, dentro del protestantismo que es la religión que profesaba Durero, por lo que esta pintura es considerada como una autoafirmación de fe. (lám. 20).



Lámina 20. Alberto Durero, *Autorretrato con Pelliza*, 1500, Óleo sobre tabla, 67,1 x 48,7 cm. Alte Pinakothek. Alemania. (Imagen compilada por *Ciudad de la pintura* [en línea])

Mientras que, la segunda imagen es más reciente y consiste en una pintura de la escena de la crucifixión en una perspectiva en picada, a la inversa del *Cristo muerto* de Andrea Mantegna (ca. 1431-1506), que realiza Salvador Dalí (1904-1989). Se titula *Cristo del San Juan de la Cruz* (1951) y llama la atención porque además de que equipara la perspectiva del espectador a la de Dios, por encima del cuerpo del Cristo, resalta la cualidad de humillación del personaje representado. (lám. 21)

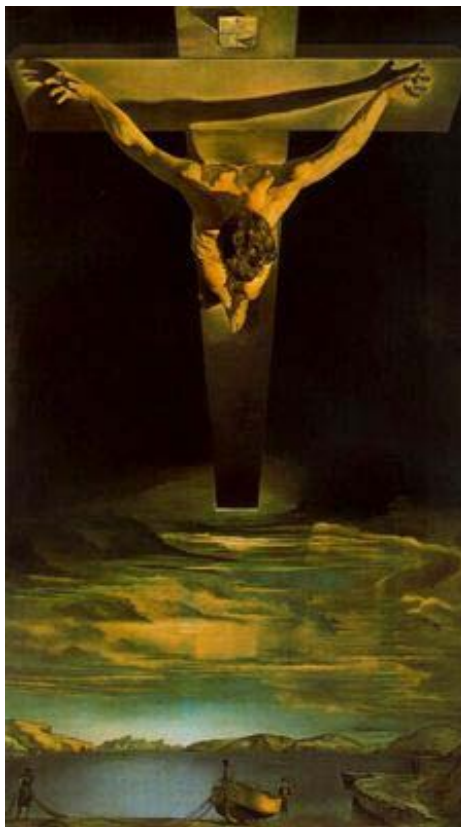


Lámina 21. Salvador Dalí, *Cristo de San Juan de la Cruz*, 1951, Óleo sobre lienzo. 205 x 116 cm, The Glasgow Art Gallery. Escocia. (Imagen compilada por *Ciudad de la pintura* [en línea])

La afirmación de von Dangel de que el *Retrato espiritual de un tiempo* consiste en una autorrepresentación parece similar al caso de Durero, y se podría leer como punto cumbre de materialización de los momentos de angustia y desesperación que vivió este artista a consecuencia de una crisis religiosa que él mismo comenta haber vivido, por lo que se representa a sí mismo con un perro crucificado -de manera similar a los planteamientos de

Gubern acerca del *Autorretrato con pellizca*:- “Estas fracciones del universo natural que me fueron revelados, este personal camino a Dios, sufren el prejuicio de ser considerados excentricidades, sino símiles del más burdo bestiario político, desde George Groz”<sup>89</sup>. Sin embargo, esta pieza parece celebrar demasiado la condición del animal llevándolo al máximo de su capacidad expresiva a través del despojo de la capa externa de su piel. Intensión expresionista que, aunque se refugie en disertaciones individuales, propone una deformación ya no sólo del símbolo cristiano de la cruz, sino una sustitución de Cristo como principal actor de esta escena en las representaciones tradicionales, lo que persuade con demasía al espectador. Entonces, ¿precisamente el escándalo del espectador no es lo que persigue Dalí en su extraordinaria perspectiva de la crucifixión?

Dentro de la serie *Sacrifxiones* existe una escultura que se titula *Homenaje a Mathías Grünewald*, elaborada dos años antes del *Retrato espiritual de un tiempo* (lám. 18). Lo que llama la atención es que este artista alemán del siglo XVI, catalogado como uno de los antecedentes más lejanos de la vanguardia expresionista, realizó una obra titulada *Crucifixión* (1512-1515) que corresponde a una trágica representación en la que las manos del Cristo crucificado se disponen con tal patetismo y la torsión de los dedos es tan extrema que llegan a parecer garras de animales (lám. 22). Lo particular de la influencia de la *Crucifixión* de Mathías Grünewald (siglo XVI) en la obra de von Dangel es que dentro de las lecturas que se pueden realizar de la obra del primero, según Gubern, no es posible descartar que el motivo de “la plasmación del dolor del crucificado con un hiperrealismo que no excluye la tentación sádica, [que] puede producir cierta repulsión en el observador”<sup>90</sup>. Si esta manera expresionista influye en la escultura de 1970, que consiste en un conjunto de huesos de animales dispuestos en forma de cruz, ¿sería descabellado considerar que esta “tentación sádica” de generar repulsión de la que habla Gubern haya influenciado también la manera de representar la crucifixión en el *Retrato espiritual de un tiempo*? Por lo menos uno de los espectadores de la crucifixión del perro disecado reaccionó agresivamente, por lo que para poder considerar la incidencia de esta obra dentro de la sociedad caraqueña resulta pertinente la revisión del acto de violencia directa que realiza el sacerdote Augusto Laboren en contra de esta escultura.

---

<sup>89</sup> Márquez, *Op. Cit.*, p. 21.

<sup>90</sup> Román Gubern, *Patologías de la imagen*, p. 134.



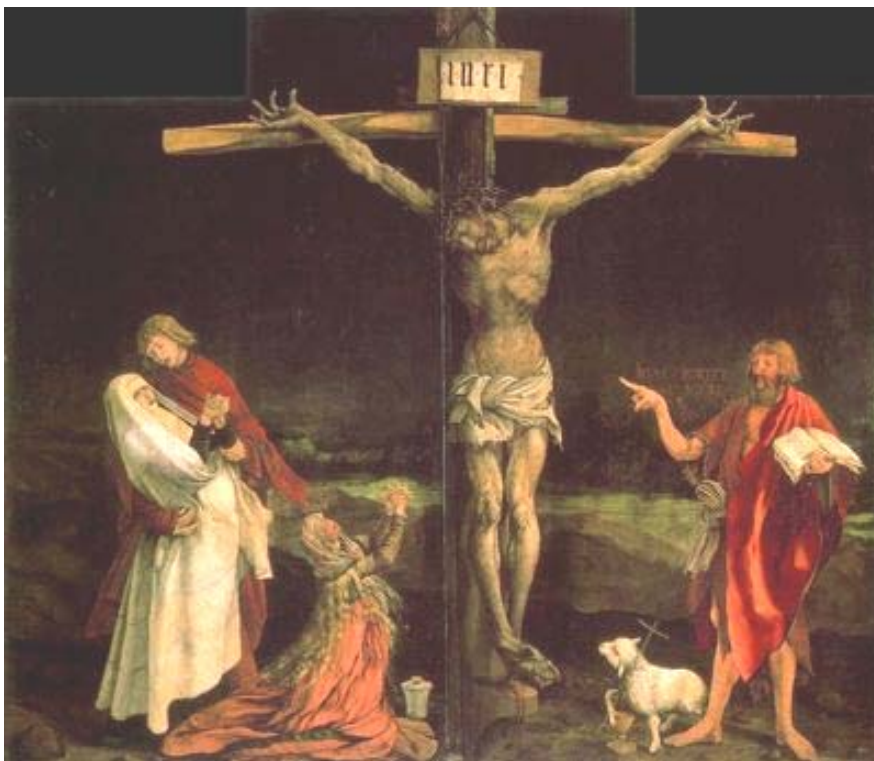


Lámina 22. Mathías Grüneawald, *Crucifixión*, siglo XVI, Panel from the Isenheim altarpiece. Óleo sobre tabla. 269 x 307 cm. Musee d'Unterlinden. Colmar. (Imagen compilada por *Ciudad de la pintura* [en línea])

### ***3.3.4. El perro en cueros***

#### *Aproximación al proceso de recepción*

En el mes de julio de 1972 se inauguró una exposición organizada por el *IX Congreso Latinoamericano de Psicoanálisis* en el Palacio de las Academias de la ciudad de Caracas. Esta muestra contó con la participación del artista de 25 años Miguel von Dangel, quien expuso su escultura *Retrato espiritual de un tiempo*, obra que generó tal controversia que un sacerdote que presenciaba la exposición, Monseñor Augusto Laboren, para entonces párroco

de la Catedral Metropolitana, arremetió físicamente en contra de ésta y, además, agregó: “Lamento no haber ido con una mandarina para acabar con toda la exposición”.<sup>91</sup>

Resulta tal vez muy obvia la idea de que la escultura de un perro crucificado alarmaría a las autoridades eclesiásticas, como en su tiempo lo hicieron el *Cristo del San Juan de la Cruz* de Dalí o la representación de la *Última cena* (1909) a modo de una taberna que realiza el pintor alemán Emile Nolde (1867-1956). Sin embargo, las dos pinturas anteriores tienen en común una referencia irrefutable que guía a la lectura y comprensión de estas obras, aminorando así la cantidad de equívocos –si es que se pueden denominar de esta manera- que pudieron cometer los espectadores al enfrentarse a ellas: el título de ambas remite a la representación de una escena de la vida de Cristo. Mientras que, como se ha observado, el título de la pieza de von Dangel no remite a ninguna escena bíblica; en cambio, sugiere una crucifixión.

El sacerdote se refugió en el hecho de que “en ninguna parte tolera la profanación porque de hacerlo perdería el cielo”<sup>92</sup>. En esta frase se evidencia el hecho de que monseñor asoció la imagen del perro crucificado a una reinterpretación satírica o, por lo menos, deshonrosa de la historia de la crucifixión de Cristo, interpretado como un animal. Y es entonces donde se presenta la incongruencia entre el mensaje –aunque abierto- y la recepción del mismo por parte del espectador, ejemplificando uno de los fracasos que le atribuye el historiador marxista, Erick Hobsbawm (1917), a las vanguardias plásticas. Esta incongruencia se acentúa al observar que la agresión realizada al *Retrato espiritual de un tiempo* generó una herida profunda y malestar psicológico en su creador. Pero, si el signo que se presenta es abierto y está sujeto a las múltiples reinterpretaciones que son generadas gracias al bagaje cultural del espectador ¿cuál es el motivo para que von Dangel, en vez de celebrar que su obra propició una acción, aunque violenta, se sintiera completamente indignado y agredido?

Francisca Pérez Carreño, a partir de la teoría de la recepción de Charles Sanders Peirce, manifiesta la importancia que juega el papel de la semejanza en la recepción de los signos, más aún si se trata de signos abiertos a múltiples interpretaciones. Parece improbable que von Dangel, como agente social, no considerara que la asociación de su obra con el icono cristiano,

---

<sup>91</sup> *Reacción y polémica en el arte venezolano*, p. 95.

<sup>92</sup> Francisco Márquez, *Op. Cit.*, p. 14.

a pesar de sus búsquedas individuales, generaría algún tipo de controversia dentro de la sociedad caraqueña practicante de religión católica.

Según la clasificación de la recepción que presenta Pérez Carreño, la lectura del sacerdote Laboren podría considerarse como *inmediata y emocional*, ya que se queda en el primer paso de la recepción de la propuesta plástica, asociando la disposición formal del perro como profanación de la posición adoptada por Cristo al ser crucificado, y desde allí reacciona golpeando al objeto y lanzándolo desde el primer piso del edificio. Ahora bien, los límites de esta categoría se desdibujan al observar que como no se presenta la figura de Cristo crucificado concretamente, sino que ésta se sugiere a partir de un perro descuerado y coronado, la lectura que realiza el párroco precisó de una aproximación más consciente hacia la estructura que adoptan los signos plásticos, lo que le permitió hacer mano de la semejanza con icono y modelo a seguir más importante de la vida sacerdotal. Por este motivo, podría inferirse, entonces, que el sacerdote realiza una lectura más bien *dinámica y enérgica*, que se evidencia en la frase en la que manifiesta su temor de perder el cielo si pasaba por alto este tipo de agresiones.

El repudio de esta acción por parte de la crítica fue contundente, tanto que el coordinador del comité pro museo de Ciudad Bolívar, Rafael Pineda, la compara con la agresión de la que fue víctima *La Piedad* de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564). En este sentido, la publicación más eufórica la realiza el ensayista Luis Beltrán Guerrero (1914-1997), bajo el pseudónimo de *Cándido*, en el diario *El Universal*, titulada “A campo traviesa. El arte y la violencia”, en la que compara la acción del sacerdote con la de la inquisición medieval:

*...pensé que aquél joven artista, acaso el único artista místico de su generación, había querido expresar con un can crucificado, cómo, en esta época desarticulada y atea [...] no sólo se ponía en expiación al Hombre-Dios, sino hasta al más humilde y útil de los animales...*<sup>93</sup>

Esta es una lectura bastante diferente de la que realizó el sacerdote, lo que invita a pensar que este crítico de arte realiza una interpretación *lógica o final* del *Retrato espiritual de un tiempo*, ya que evoca la producción de ideas de corte social a partir de la interpretación del signo, cuya estructura le sirve de guía tan eficientemente que plantea un reconocimiento de los códigos principales de la obra que es parecida a la intensidad que admite el propio creador.

---

<sup>93</sup> Márquez, *Op. Cit.*, p. 14.

Resulta innecesario adjudicar un sistema de valores a esta clasificación del proceso de recepción más allá del que sugieren los nombres de sus categorías. Es decir, no se pretende jerarquizar las lecturas en mejores o peores, simplemente porque en ellas confluyen varios factores como, por ejemplo, el grado de apego y sensibilidad que ambos espectadores tienen con respecto al icono de la crucifixión. Luego está el hecho de que, apartándonos del plano emocional anteriormente citado, es evidente que Cristo se presenta como modelo de vida de los sacerdotes católicos y, a través del proceso de asociación de signos, el padre Laboren percibe connotaciones negativas en esta representación de su modelo ideal de la vida en sacrificio; mientras que el crítico de arte, al conocer las preferencias religiosas de von Dangel –por lo que inferimos que también conocía sus obras anteriores–, se permite una lectura que se desvía un tanto de las connotaciones negativas que asume el sacerdote, para explorar las posibles interpretaciones orientadas hacia las búsquedas subjetivas y del inconsciente de este artista, mucho más apegadas a la propuestas del autor.

Y, como último factor, se encuentra el grado de capital simbólico que cada uno de estos espectadores posea acerca del *campo de producción artística*<sup>94</sup> de la contemporaneidad. En el caso del sacerdote no se tiene certeza de su conocimiento de la historia de la creación artística y del manejo de las estrategias que realiza un agente emergente dentro de dicho campo, pero lo que sí se puede afirmar es que, por su condición de crítico de arte, Luis Beltrán Guerrero debía conocer las paradojas dentro de las modalidades de creación plástica contemporánea, pues, de lo contrario, no podría participar de este campo de producción cultural. Por este motivo, el crítico se encuentra más presto a ser guiado por la estructura –nunca determinante ni determinada– del *Retrato espiritual de un tiempo*, así como a discernir en relación al delgado límite que existe entre la denotación y la connotación del signo abierto del arte contemporáneo; es decir, opone menos resistencia a la asociación de un perro descuerado con el acto de la crucifixión, hecho por el cual la lectura de éste se le adjudica una categoría más *lógica* que *emocional*.

El problema ahora radicaría en cuestionar que si Luis Beltrán Guerrero celebra la asociación que realiza von Dangel de códigos que no se relacionan generalmente, ¿por qué sólo se limita a repudiar el acto del sacerdote si se supone que las lecturas múltiples del espectador son las que se encargan de re-crear a la obra abierta? En las sociedades en las que

---

<sup>94</sup> Pierre Bourdieu, “Para una ciencia de las obras” en *Razones prácticas*, pp. 53-73.

está clara la función del arte, un artista puede ser genio sin comportarse como tal, señala Erick Hobsbawm al referirse a la ambigüedad generada por el genio romántico. Lo que invita a pensar, entonces, que dentro de una sociedad desarticulada en su afán de generalizar la idea de pluralidad, el signo artístico pierde su capacidad de comunicar de manera efectiva a consecuencia de la conjugación de iconos distantes en significación.

“En el mismo mes de agosto, cuando aún el escándalo suscitado no apaga su polémica, el artista muestra sus Cristos (dibujos en tinta china) en la galería El Ave que Llovía”<sup>95</sup>. Lo que sí se podría inferir es que von Dangel se da cuenta de que la publicidad de la acción agresora del sacerdote le proporciona una estrategia que explora dentro del campo de producción artística de la ciudad, consolidándose así dentro del *microcosmos*<sup>96</sup> de las artes plásticas caraqueño a la corta edad de 25 años.

### 3.3.5. *Contra los SuperArtistas*

#### *Aproximación al proceso iconoclasta*

En un texto denominado *Arrebato de las musas*, Miguel von Dangel plantea una teoría acerca de la diferencia que existe entre el *genio* y el *super-artista* contemporáneos, considerando al segundo como un agente que supedita su estrategia de consagración únicamente a las demandas del mercado. Por este motivo, señala que las limitaciones formales de estos *super-artistas* los llevan a la utilización de la tecnología como norte de un proceso de negación de las manifestaciones más tradicionales de la expresión plástica, convirtiéndose de esta manera en productores de una creatividad “acrítica y amoral”<sup>97</sup>. El artista *genio* responde más bien a un proceso de locura que se genera a consecuencia del carácter *transgresor* de imágenes canonizadas en el siguiente sentido: “...Velásquez, asesinado a manos del ruin y loco Pablo Picasso, que de entonces en adelante habría usurpado su lugar”<sup>98</sup>. A partir de esta frase se nota que la transgresión para von Dangel tiene más que ver con las reinterpretaciones

---

<sup>95</sup> Márquez, *Op. Cit.*, p. 14.

<sup>96</sup> Bourdieu, *Op. Cit.*, pp. 53-73.

<sup>97</sup> Miguel von Dangel, “Arrebato de las musas” en *Arte y locura: espacios de creación*, p. 107.

<sup>98</sup> *ÍBIDEM*, p. 115.

de las propuestas plásticas de los artistas precedentes, a lo que sólo se llega a través de la instrucción y de las búsquedas individuales que conllevan a manifestaciones del inconsciente, y no únicamente con la revolución del medio de expresión artística. Entonces el *super-artista*, al que además denomina *iconoclasta conceptual* porque sucumbe a la actividad científica en aras del progreso técnico, no participa de la genialidad *transgresora*, que es lo que distingue a las obras de arte que son válidas para este artista.

La importancia que von Dangel le concede las posibilidades expresivas de los signos plásticos es tal que lo coloca por encima de las valoraciones estéticas tradicionales de una obra. Hecho que no indica que el carácter material de la obra no sea importante para él. Al contrario. Sólo que las concibe dentro de un sistema de valoración que no se encuentra determinado por la capacidad expresiva de los adelantos de la tecnología. En este sentido, la importancia de la materialidad en la obra de von Dangel se puede observar de tres maneras: la primera corresponde al estilo artístico dentro del que se maneja su obra, es decir, la celebración de las propiedades expresivas de la materia que son características de las propuestas del arte informalista, pero sobre todo, de la importancia del gesto en la nueva figuración. La segunda, responde a la inquietud que lleva a von Dangel hacia la experimentación artística: la taxidermia como actividad constante dentro de su obra. Y la tercera, corresponde a la dirección que toman sus investigaciones plásticas a partir de referencias simbólicas que persiguen expresar una especie de identidad barroca latinoamericana, que sólo se logra a través de la celebración de la acumulación de materiales: “...desde mi punto de vista nosotros somos un universo barroco y es de mucha materialidad”<sup>99</sup>. Miguel von Dangel se sabe iconoclasta porque *transgrede* iconos tradicionales de manera consciente, no con la finalidad de negarlos, sino para celebrarlos a través de las reinterpretaciones.

Durante la aproximación pragmática y la aproximación al proceso de recepción que se realizaron del *Retrato espiritual de un tiempo* se evidenció el problema del por qué no se puede considerar la agresión del Augusto Laboren como un acto iconoclasta semejante al de Antonieta Sosa, pues la acción del sacerdote no persigue la creación de una nueva obra a partir de la destrucción, como sí lo hace la agresión de Sosa: la diferencia entre éstas respuestas parece estar ligada al grado de conciencia artística que tienen los actores durante el momento

---

<sup>99</sup>Luis Pannier, Entrevista a Miguel von Dangel en *Catálogo de exposición Coincidentes.*, p. 4.

iconoclasta. En este caso, se maneja la hipótesis de que la delgada y fluctuante línea entre iconoclasia por *destrucción* e iconoclasia como generadora de nuevas posibilidades semánticas a partir de la transformación del objeto artístico está determinada por dos factores: el manejo del suficiente capital simbólico de parte del actor iconoclasta y la consciencia de que utiliza una estrategia que plantea a un hecho destructivo como creación, a su vez, de una nueva experiencia plástica.

En el acto de iconoclasia cometido en contra del *Retrato espiritual de un tiempo*, el sacerdote Augusto Laboren sólo pretende liberarse del poder que la profanación del acto de la crucifixión ejerce sobre él, sin la consciencia estratégica de que a partir de su lectura, y de la acción que esta propicia, se generaría una nueva experiencia artística. Mientras que en el caso del acto iconoclasta que realiza von Dangel, al crucificar a un perro descuerado, la *transgresión* es concebida conscientemente como un método, supuestamente exento de motivaciones profanadoras, para ingresar a la esfera de producción de arte contemporáneo caraqueño. Esto explica también la indignación de este artista luego de la agresión del sacerdote, si se toma en cuenta el papel que ocupa la materialidad del objeto artístico dentro de su obra.

Pero aún sigue pareciendo indiscutible la incongruencia entre las aspiraciones de pretender dar cuenta de una identidad del universo barroco latinoamericano a través de expresiones del inconsciente individual del artista se convierte en una paradoja que compromete la comunicación de sus planteamientos a las personas.

... debemos interiorizar las búsquedas al entorno próximo de nuestra geografía y modos religiosos, análisis étnicos, naturaleza e historia, hoy y aquí sin perder de vista claro está, la vinculación con nuestras fuentes culturales, porque nos pertenecen sin que por ello debemos nosotros pertenecerles<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> Márquez, *Op. Cit.*, p. 31.

## CAPÍTULO IV

### Comparación de los actos iconoclastas

Ya se ha recalcado el énfasis que coloca el arte contemporáneo sobre la presencia del espectador, a tal punto que es la obra misma la que demanda la manera en la que el usuario debe aproximársele, a través de una especie de guía que elabora el artista dentro de su proceso creativo. Por este motivo, cuando se planteó una investigación a partir de la metodología de la *teoría de la respuesta*, se tuvo en consideración que serían las obras y los actos de agresión los que guiarían el estudio. No obstante, de la misma manera en la que la estructura de las piezas artísticas se convierte en una guía no determinante, el planteamiento metodológico que se utilizó en los casos revisados nos pareció pertinente para comenzar a esbozar una serie de clasificaciones que promovieron cierto orden dentro de la disertación.

Como las obras que han sido objeto de estudio no se asemejan demasiado en sus características formales, a pesar de que los tres creadores son partidarios de los nuevos medios de creación plástica, el único motivo que las ha vinculado lo constituye el acto de agresión del que fueron víctimas. Por este motivo, para intentar comparar las respuestas hostiles más representativas que se realizaron al *Homenaje a la necrofilia*, a la *Plataforma II* y al *Retrato espiritual de un tiempo* resulta indispensable sintetizar las disertaciones anteriores, de la siguiente manera:

#### *HOMENAJE A LA NECROFILIA.* (1962)

1. Carlos Contramaestre.
  - Con dicha exposición pretendía:
    - ✓ Utilizar la materia orgánica como desmitificación del acto mortuorio.
    - ✓ Desacralizar a las instituciones museísticas del país.
  - Esto lo convierte en un *transgresor* de significados tradicionales.
  
2. Eduardo Robles Piquer. RAS
  - Problematiza los dos códigos presentes dentro de la obra, pero su respuesta no llega a ser *lógica* porque pretende desligar el aroma de la materia orgánica en descomposición del momento en el que se realice una aproximación a sus cualidades estéticas.
  - Es un espectador *dinámico* y tuvo una respuesta *enérgica*.



3. Marcos Castillo y Carlos Díaz Sosa
  - Aunque se oponen al carácter efímero de los materiales de los nuevos medios de creación plástica, su argumento problematiza los dos códigos más resaltantes de la muestra.
  - Su respuesta es *lógica* y son espectadores  *finales*.
  - Realizaron un acto de *censura*.
  
4. Profesor universitario (anónimo)
  - Le adjudica tanta importancia a la muestra como al folleto que la acompaña, pero su respuesta no llega a ser *lógica* porque sólo problematiza la desmitificación del hecho mortuorio.
  - Es un espectador *dinámico* y tuvo una respuesta *enérgica*.
  - Realiza un acto de *destrucción*, pero en este caso, del folleto de la muestra.
  
5. Fuerza policial del Estado
  - No pretende problematizar el hecho artístico, sino que pretende la anulación de la exposición a través de su clausura.
  - Espectadores *inmediatos* y respuesta *emocional*.
  - Realiza un acto de *vandalismo*.

#### PLATAFORMA II. (1969)

1. Antonieta Sosa
  - Con la plataforma pretendía:
    - ✓ Evidenciar el carácter procesual del objeto como huella.
    - ✓ Impedir la consolidación del objeto museable en objeto sacro.
    - ✓ Denunciar el proceso de selección de la Bienal de Sao Paulo 1969.
  - Esto la convierte en una *transgresora* y además *destructora* de su propia obra.
  
2. Rafael Pineda
  - Aunque problematiza los tres códigos más representativos de la obra, sus argumentos buscan detener el desenlace de la obra para garantizar la conservación del objeto.
  - Es un espectador *dinámico* que tuvo una respuesta *enérgica*.
  - Realizó un acto de *censura* acerca del carácter procesual y efímero de la *Plataforma II*.

#### RETRATO ESPIRITUAL DE UN TIEMPO. (1972)

1. Miguel von Dangel
  - En la obra se evidencia:
    - ✓ Un perro descuerado, embalsamado y crucificado.

- ✓ Una corona de espinas como elemento de tensión.
  - Esto lo convierte en un *transgresor* de significados tradicionales.
2. Monseñor Augusto Laboren
- Problematiza al perro crucificado desde el punto de vista de una sátira humillante de la figura de Cristo.
  - Es un espectador *dinámico* que tuvo una respuesta *enérgica*.
  - Realizó un acto de *destrucción*.
3. Luis Beltrán Guerrero. “Cándido”.
- Problematiza los dos códigos presentes dentro de la obra de una manera tan lúcida que sus argumentos se asemejan a los que manifestó el propio von Dangel.
  - Tuvo una respuesta *lógica* y es un espectador *final*.

Lo primero que se puede observar en el esquema comparativo es que el *Homenaje a la necrofilia* suscitó una respuesta masiva de la crítica caraqueña en comparación con los otros dos procesos de agresión, situación que había sido prevista desde el momento en el que Carlos Contramaestre comenzó a trabajar las piezas que conformarían la muestra. Por otro lado, dentro de los actos de agresión a las obras de arte que hemos estudiado se pueden diferenciar los tres tipos de acciones iconoclastas propuestos por David Freedberg, como la *censura*, la *transgresión* y la *destrucción* física. No obstante, se hizo menester incluir al *vandalismo*, noción compilada por Dario Gamboni, como otra acepción de estas acciones hostiles hacia las imágenes que se diferencia de la destrucción física por el grado de importancia que adquiere el icono o símbolo representado para el momento de la agresión.

Los discursos de *censura* publicados por los autores caraqueños que se hicieron partícipes de los actos de agresión tanto del *Homenaje a la necrofilia*, como de la *Plataforma II* y del *Retrato espiritual de un tiempo*, manifiestan cierta unidad de contenido en los que se evidencian tres problemas específicos: el primero tiene que ver con el arraigo respecto a los planteamientos latinoamericanistas que expresan una rotunda oposición a la utilización de medios efímeros de creación plástica, considerando así a la apropiación de materiales no tradicionales como estrategias transportadas que no llegan a dar cuenta de una identidad venezolana y/o latinoamericana. El segundo problema radica en el apego a una definición de lo artístico que persigue el ideal de belleza del objeto plástico, y el tercero, a la primacía de la trascendencia material.

Ahora bien, la aproximación a los actos de *transgresión* resulta un poco más delicada. En el primer capítulo se expresó que la transgresión de los cánones clásicos es una de las constantes dentro de la producción artística contemporánea, por lo que convendría cuestionarse ¿de qué sirve el uso de dicha clasificación si es evidente que se presenta en todos los casos revisados? No obstante, también se planteó que la transgresión de las normas clásicas podrían ser concebidas como una anulación del poder que la tradición de la expresión plástica tiene como parangón de la creación artística en general, por lo que en nuestro estudio no se cuestiona la presencia o no de esta clase de iconoclasia, sino que se hace énfasis en distinguir las diversas maneras en la que la *transgresión* se manifiesta como elemento persuasivo y generador de respuestas. De esta manera es posible considerar que existen algunas características *neobarrocas* que privan sobre otras dentro de las estructuras de contenido utilizadas por Carlos Contramaestre, Antonieta Sosa y por Miguel von Dangel, que dan cuenta de diversos propósitos *transgresores* de los tres artistas ya mencionados.

En el primer caso se presenta a la *transgresión de las valoraciones* artísticas, a través del protagonismo que les confiere Carlos Contramaestre a las características de la *distorsión* y *perversión* dentro de su muestra expositiva, conjugando códigos como la materia orgánica en descomposición y los formatos tradicionales de la expresión pictórica para convertir a los productos de desecho en cuadros: se distorsiona el objeto artístico tradicional para proponer la caducidad de las políticas de las instituciones de mercado del arte como generador del buen gusto. Aunque con una motivación similar, la segunda acepción recalca un poco más la *transgresión de los formatos* de representación que se nota en la propuesta de Antonieta Sosa, pues ésta se recrea más en la característica de la *inestabilidad* y *de la metamorfosis* que decanta en la destrucción del objeto como parte de un proceso creativo que mutó de una *instalación* a un *happenig*. La tercera acepción se refiere a las *transgresiones de las imágenes convencionales* que se advierten en la escultura de von Dangel, en la que no es posible realizar distinciones sobre la primacía de una u otra de estas características pues ambas adquieren gran relevancia dentro de la pieza. Tanto la *distorsión* y *la perversión* se pueden observar en la importancia que tiene el perro descuerado dentro de la composición, como *la inestabilidad* y *metamorfosis* se pueden sugerir dentro del segundo de los códigos más representativos de la pieza: la corona de espinas y la disposición de crucifixión del animal, que demuestran un

cambio importante dentro de las acepciones del tema de la crucifixión representadas históricamente por la cultura occidental.

Los procesos de *destrucción* física también presentan variaciones significativas. En el *Homenaje a la necrofilia* se nota que el agente agresor es un profesor que prefiere permanecer en el anonimato, además de que atenta en contra del folleto de la exposición y no en contra de las obras de la muestra expositiva. Parece que este individuo tuvo en cuenta la poca trascendencia material del objeto plástico, por lo que se presenta mucho más sensato el ataque al folleto, que era el objeto concebido para que perdurara y diera cuenta de dicha muestra. Esta acción se puede comparar con el ataque que realiza monseñor Augusto Laboren al *Retrato espiritual de un tiempo* de Miguel von Dangel, sólo que en este último caso, la agresión es realizada a la propia escultura. El sacerdote persigue revertir los contenidos simbólicos de una figura tan provocadora como un perro descuerado, embalsamado y crucificado, para liberarse del poder que ésta ejerce sobre él.

El caso de agresión que realiza Antonieta Sosa es muy distinto al que realiza Carlos Contramaestre en el *Homenaje a la necrofilia*, pues esta artista no elige materiales efímeros sino que construye su plataforma con agradables cualidades estéticas. La paradoja radica en que el objeto *Plataforma II* sólo fue pertinente como huella de un proceso cuyo desenlace generó una propuesta artística distinta a la original a partir de su destrucción. Aunque la agresión de la plataforma tiene como uno de sus motivos a un postulado que se resalta también en la muestra de Contramaestre, que tiene que ver con una acción de protesta al carácter sacro que adquieren las obras dentro de los museos y galerías, la protesta de Antonieta Sosa presenta una sutileza adicional: esta artista inserta a la pieza dentro de un importante centro de difusión cultural como lo es el Ateneo de Caracas, para luego proponer y realizar el acto de agresión a su objeto artístico desde las propias bases institucionales; al contrario de lo que realiza Contramaestre, con una protesta tan frontal que equipara a la materia putrefacta con productos de gran valor para la alta cultura como lo son las obras de las bellas artes.

Los actos que hemos clasificado como *vandálicos* también son muy distintos a las respuestas hostiles anteriores, ya que en éstos parece privar la anulación de los objetos artísticos como motivo principal de agresión, lo que se evidencia en las acciones de clausura que realiza la fuerza policial del Estado a la exposición de Contramaestre o en el proceso de selección que se llevó a cabo para la Bienal de Brasil de 1969. En el primer caso, tanto la

*censura* de la crítica como el acto de agresión física al folleto de la exposición *Homenaje a la necrofilia* tienen como motivo al imaginario que se maneja dentro de la muestra y a sus significados transgredidos ya por Contramaestre, mientras que en la acción de la policía no se maneja el significado de la exposición como móvil principal, sino a la alteración del orden público. Lo que se perseguía con esta clausura no era más que la anulación de la exposición y no precisamente por el contenido de crítica que planteaba el hecho plástico. Pero no fue previsto por este agente *vandálico* que el final forzoso del *Homenaje a la necrofilia* determinó la mayor trascendencia histórica de la muestra como ejemplo del problema de paternalismo artístico que vivía Venezuela para la época. Parece que el punto en el que se diferencian las acepciones de agresión iconoclastas de los hechos que hemos denominado como *vandálicos* tienen que ver con el manejo que se realiza de los contenidos de las imágenes implicadas. También es allí donde reside la diferencia de este acto con respecto a la clausura de la exposición del II Salón Nacional de Hipódromos que se llevaría a cabo algunos años más tarde, pues en este último, aunque sigue pesando la castración artística del estado, ésta se realizó con consciencia de que el elemento perturbador de los entes censuradores son las obras y su contenido simbólico, por lo que es posible clasificarlo como *censura* y no como *vandalismo*.

De la misma manera en la que hemos denominado como *vandálica* a la clausura del *Homenaje a la necrofilia*, las acciones del Gobierno de Brasil, que para la fecha se encargaba de realizar el proceso de selección de las obras que participarían en la bienal de 1969, causan la misma impresión. En este punto, aunque se toma en consideración a la imagen para realizar el acto, que a primera vista podría parecer como censura, también está relatado que se quemaban las obras que parecían convenientes desaparecer. A pesar de que tenían en cuenta las características simbólicas de la imagen, esto se convierte en un hecho vandálico porque esa destrucción no llega a generar nuevas significaciones plásticas, lo único que persigue es la anulación del objeto. Muy diferente del acto de Antonieta Sosa al *destruir* su plataforma, pues ella expresa que al romper el objeto, la obra generaría nuevos significados y decantaría en un método distinto de expresión plástica: el *happening*. Pero la diferencia persiste aún en los casos de agresión del profesor universitario y del sacerdote Laboren, ya que ellos se proponen generar discursos y nuevas significaciones, aunque éstas sean de oposición a la muestra plástica. La transformación de la estructura de una obra en otra para generar nuevos

significados es lo que Dario Gamboni considera como *iconoclasia desde arriba*, que es también lo que se observa a través de la *transgresión* de las exposiciones artísticas tradicionales que realiza Carlos Contramaestre en el *Homenaje a la necrofilia* y Miguel von Dangel con su *Retrato espiritual de un tiempo*.

De lo anterior se derivan tres acepciones del proceso de *destrucción* física del objeto plástico que se diferencian entre sí tomando en cuenta el grado de conciencia acerca del carácter simbólico de la obra que tiene cada uno de los actores iconoclastas. La primera problematiza *la pertinencia simbólica de la trascendencia material de la obra*: es el caso de Antonieta Sosa, cuya pretensión fue llevar al límite las capacidades expresivas del objeto artístico hasta llegar a destruirlo, para generar así una nueva propuesta signíca. Acción que evidencia, a pesar del esquema de clasificación del proceso de recepción de Francisca Pérez Carreño, que una respuesta *lógica* también puede derivar en acciones *emocionales* o físicas, si se toma en cuenta que dentro de los postulados del arte contemporáneo, una vez que el artista finaliza el objeto, éste se convierte en espectador y re-creador de su propia obra a partir de las lecturas que realice de ella. En la segunda acepción, los actores no cuestionan el carácter material, sino que tratan de *refutar o revertir el poder que el objeto tiene sobre ellos* a través de la desaparición de los objetos, y es aquí en donde se encuentran las acciones del profesor universitario y del sacerdote Augusto Laboren. Mientras que en la tercera acepción no parece importar el cuestionamiento simbólico ni material del objeto artístico ya que la motivación parece ser *la anulación*, en la que carecen de importancia los contenidos simbólicos de manera tal que no parece menester su descrédito sino únicamente su destrucción física a consecuencia de motivaciones externas, y es allí donde parecen coincidir las acciones del gobierno de Sao Paulo y de la fuerza policial del Estado venezolano.

Durante el primer capítulo se cuestionó de qué manera era posible realizar una acción iconoclasta a una metáfora visual en la que el objeto pasaba a ser sólo una parte de la obra de arte, a partir de la interrogante: ¿no se podría ver el acto de agresión como una respuesta que recrearía a la obra? Después de las clasificaciones anteriores resulta pertinente tratar de responder a esta pregunta inicial sobre la base de las revisiones realizadas a estos tres actos de acciones iconoclastas. Tal parece que sí, efectivamente durante nuestra disertación concebimos a la iconoclasia como una respuesta, producto de una lectura del espectador o usuario que re-creó a los objetos plásticos a través de discursos o actos que enriquecieron sus

cualidades connotativas, muy a pesar de que agredían al objeto. Por este motivo nos refugiamos en el postulado inicial de David Freedberg de que toda imagen puede ser sujeto de un acto iconoclasta, a consecuencia de su carácter material. Esta cualidad objetual no se deja de lado dentro de la dialéctica contemporánea, pues esta materialidad es uno de los tres factores primordiales que componen una obra de arte, sólo que ahora el objeto no es el fin del creador. Sin embargo, también pretendemos aclarar que ni el *vandalismo* ni el *aniconismo* nos parecen clasificaciones que se podrían tomar en cuenta como re-creadoras de las obras de arte contemporáneas, porque la anulación de los contenidos simbólicos no se corresponde con los propósitos de las tres acepciones iconoclastas argumentadas por Freedberg, ni con las características artísticas transgresoras y excéntricas del *gusto neobarroco*.

## Conclusiones

### *Materialismo negativo*

La aproximación a los actos de iconoclasia en contra del arte contemporáneo caraqueño pretendió que las obras mismas guiaran el alcance de las clasificaciones propuestas; clasificaciones que corresponden a una conjunción de métodos de investigadores del arte contemporáneo y de las respuestas hacia las imágenes. En este sentido, se hicieron necesarias ciertas modificaciones de dos de los esquemas originales de estos autores, para lograr dar cuenta de las respuestas más complejas que se recopilaron.

- El esquema de clasificación inicial de los actos iconoclastas en *censura*, *transgresión* o *destrucción* material, propuesto por David Freedberg, fue modificado para incluir una nueva categoría que tiene que ver con la anulación de los contenidos simbólicos de la imagen que Dario Gamboni denomina *vandalismo* o *iconoclasia desde abajo*.
- Además, la revisión de estos actos de agresión del arte contemporáneo caraqueño demandó que se pudiera clasificar a un actor iconoclasta en dos de las categorías del esquema de Freedberg, al mismo tiempo.
- Las obras, y las respuestas hacia ellas, se encargan de desdibujar los límites entre las categorías propuestas, y el ejemplo más representativo consiste en que la denominación valorativa de las categorías del esquema de recepción de Pérez Carreño tuvo que ser matizada. En este caso, se desplazó el énfasis, desde la mejor o peor correspondencia entre el *objeto inmediato* y la percepción que el espectador realiza de éste, hacia la capacidad de problematizar los códigos de las piezas artísticas que se notaba en las acciones y discursos de los usuarios, con el objeto de recalcar la importancia que sus realidades culturales adquieren dentro del proceso de respuestas.
- Y, por último, los confines de las categorías de la recepción que realiza esta autora también resultaron modificados, pues en el caso de la agresión de Antonieta Sosa a la *Plataforma II*, se puede notar que un espectador *final*



puede generar una respuesta tanto *lógica* como *emocional*, ya que la destrucción de la obra fue un acto pensado y ejecutado por la propia artista, quien, además, se puede ver como *transgresora* y *destructora* material de su obra.

A pesar de las acciones descritas y recopiladas en los discursos de la crítica, resultó de suma importancia realizar un acercamiento a la manera en la que los actores iconoclastas se aproximaron a los códigos que las obras resaltaban y conjugaban. De esta manera se evidencia que la histórica fáctica corresponde al punto de partida, pero no se erige como el elemento más importante, pues si se deja de lado a la problematización que el espectador hace de la obra, se obvia desde donde parte su lectura; es decir, se le resta importancia a su bagaje cultural, elemento en el que se recrea la amplitud del signo artístico contemporáneo. ¿Cómo podríamos acercarnos a actos de agresión a las obras contemporáneas si no consideramos las demandas de este estilo artístico al momento de analizarlas?

El problema radicó en que dentro del territorio venezolano, y del caraqueño específicamente, aún hoy nos persigue una interrogante que apareció muchas veces dentro del salón de clases durante nuestro proceso de formación, cuando se hacía referencia a la infinitud de interpretaciones del signo dentro de la obra de arte:

*¿Qué sabe Pedro Pérez de la concepción abierta del signo dentro del arte contemporáneo?*

Ejemplo de esto se encuentra en las respuestas generadas por el *Homenaje a la necrofilia* con el escándalo de los vecinos que comenta Eduardo Robles Piquer; por el miedo que suscitaron los trozos de la *Plataforma II* que dejó Antonieta Sosa en la Plaza Morelos de Caracas y que no habían sido recogidos luego de una semana; y por el *Retrato espiritual de un tiempo*, con un sacerdote que se siente aludido y arremete en contra del can embalsamado y crucificado.

El hecho de que el circuito artístico caraqueño manejara las diferencias entre las denotaciones y connotaciones que adquieren los códigos dentro de las teorías del arte contemporáneo no garantizó, ni por mucho, la homogeneidad de la aproximación de los demás ciudadanos de Caracas a dichas muestras plásticas. Pareciera que, dentro de una teoría que se abre para incluir los significados del otro –receptor-, la práctica puede indicar completamente

lo contrario: un carácter bastante utópico del arte que puede rayar en el elitismo que inicialmente denunció.

En uno de los aforismos de la *Gaya ciencia*, Nietzsche explica que la confianza del hombre al subir una montaña no debe radicar en la dureza de la superficie firme que escala, sino en la certeza de que inevitablemente caerá y deberá ponerse sobre la marcha nuevamente, lo que le permite una libertad inimaginada. Este planteamiento resuena al observar los argumentos de los estudiosos del arte contemporáneo, con sus propuestas de que el artista juega con el factor tiempo como agente degradador de la materia, no para dejar de crear objetos, sino para crearlos asumiendo que inevitablemente se degradarán. Tampoco se niega el poder de la imagen ni las emociones que suscitan en el espectador, que hace uso de su bagaje cultural al momento de enfrentarse a ella, por lo que el artista las lleva hasta los *límites* y *excesos* de los que habla Calabrese en su *gusto neobarroco*. Y es en esta paradoja en la que se recrea y juega la estética del signo abierto, pues, en teoría, todo espectador sería capaz de enfrentarse a una obra de arte contemporáneo realizando lecturas desde su bagaje cultural. Amplitud que genera conflictos de peso en cuanto a la pretendida objetividad de la investigación tradicional de las artes plásticas.

El subtítulo de este desenlace discursivo se debe a una propuesta del actual curador del Museo de Arte de Puerto Rico, Juan Carlos López Quintero, quien expresó en una ponencia titulada “El agotamiento estético de nuestros días y la filosofía de lo no idéntico” que realizó en el *Primer Simposio Nacional de Estética* que “...la actitud materialista negativa no considera el objeto como un mero dato, sino como el punto de partida de la intrincada dialéctica del sujeto y su relación aporética con lo no idéntico”<sup>101</sup>. Hemos podido observar la manera en la que sucesos en los que aparentemente existían actos de iconoclastia por *destrucción, transgresión o censura*, quedan totalmente matizados en el momento en el que se toma en cuenta el contexto en el que éstos se desarrollan y la connotación que sus códigos adquieren. Así como la estética de la obra abierta se niega a conclusiones últimas, la historiografía venezolana también debería plantearse el desapego al carácter fáctico más evidente de la historia. Por lo que resulta conveniente la consideración de un *materialismo negativo* tanto para el artista como para el investigador, que se convierte en espectador, para

---

<sup>101</sup> Ponencia de Juan Carlos López Quintero, “El agotamiento estético de nuestros días y la filosofía de lo no idéntico” en la *Revista de arte y estética contemporánea*, p. 128

que no trate de negar el hecho fáctico sino para que pretenda estudiarlo y cuestionarlo en la mayoría de sus alcances.

## Bibliografía

- ARRAIZ LUCCA, Rafael, *Venezuela en cuatro asaltos*, Mérida, Fondo Editorial SOLAR. Dirección de Cultura Edo. Mérida, 1993.
- BAXANDALL, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- BOURDIEU, Pierre, “Para una ciencia de las obras” en *Razones prácticas*, Barcelona-España, editorial Anagrama, 1994, pp. 53-73.
- CABALLERO, Manuel, *Las crisis de la Venezuela contemporánea (1903-1992)*, Caracas, Alfadil Ediciones, 2003.
- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 3era edición, 1990.
- CALZADILLA, Juan (comp.), *El techo de la ballena. 1961 Antología 1968*, Caracas, Monte Ávila, 2008.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, editorial Labor, 3era Edición 1998.
- CIRLOT, Lourdes, *La pintura informal en Cataluña*, Barcelona, editorial Anthropos, 1983.
- COMPAGNON, Antoine, *Las cinco paradojas de la modernidad*, Caracas, Monte Ávila editores, 1991.
- DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona, Paidós comunicación, 1era edición, 1994.
- ESTEVA-GRILLET, Roldán (comp.), *Fuentes documentales y críticas de las arte plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*, Caracas, Universidad Central de Venezuela – Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2001. Tomo 2.  
-----, *Para una crítica del gusto en Venezuela*, Caracas, Fondo Editorial Fundarte, 1992.
- FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.

- GAMBONI, Dario, “The abolition of art: labels, distinctions and history” en Alberto Dallal (editor), *La abolición del arte, XXI coloquio internacional de historia del arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México, 1998, pp.17-39.
- GUBERN, Román, *Patologías de la imagen*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2004.
- GUÉDEZ, Víctor, *Aproximación y comprensión del arte contemporáneo*, Caracas, Fundación Polar, 1994.
- HOBSBAWM, Eric, “Las artes” en *Las revoluciones burguesas*, Madrid, ediciones Guadarrama, 1964, pp. 303-329.
- MARCHAN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de conceptos (1960-1764). Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”. Antología de eventos y manifiestos*, Madrid, AKAL, 1986.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca, *Los placeres del parecido, icono y representación*, Madrid, editorial Visor, 1998.
- SEGNINI, Yolanda, *Historia de la cultura en Venezuela*, Caracas, Alfadil editores, 1995.
- TRABA, Marta, *Mirar en América*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005.
- VASILIU, Anca, “Lo visible, la imagen y el icono en los comienzos de la era cristiana” en *El mundo del icono*, Madrid, Centro Iberoamericano de Ediciones Paulinos, 2003.
- *Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela*, Caracas, Galería de Arte Nacional, 2005.

#### Hemerografía y catálogos

- PINEDA, Rafael, “Rafael Pineda solicita de Antonieta Sosa reconsiderare su decisión”, diario *El Nacional*, 5/9/1968, Año XXVII, #9.346, C.14.
- SOSA, Antonieta, “Antonieta Sosa destruirá su Plataforma II”, diario *El Nacional*, 7/9/1969, Año XXVII, #9.348.
- STÉFANO, Victoria de, *Miguel von Dangel, el niño*, Fundación Galería de Arte Nacional: Caracas, 1994.

- *Arte y locura: espacios de creación*, Museo de Bellas Artes, Serie Reflexiones en el Museo n° 3, Caracas, 1997.
- *Catálogo de exposición Coincidentes: 1 Miguel von Dangel. 2 Eugenio Espinoza. 3 Roberto Obregón. 4 Felipe Márquez. 5 Alfred Wenemoser*. Lara, Museo de Barquisimeto, Julio-agosto 1984.
- *Catálogo de exposición Infantas y nieblas de Carlos Contramaestre*, Mérida, Museo de Arte Moderno, 1977.
- *Miguel von Dangel y La batalla de San Romano*, Fundación Polar: serie Artes visuales, colección Artistas, Caracas, 1993.
- *Revista de Cultura Humanística Casa de la Fragua*, “Don Carlos Contramaestre”, Mérida, Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes, n°3, año II, 1998.
- *Revista de Arte y Estética contemporánea*, Ponencias del Primer Simposio Nacional de Estética n° 1, Mérida, 1997.
- *Reacción y polémica en el arte venezolano*, Galería de Arte Nacional, Exposición n° 212, publicación n° 216, noviembre 2000- enero 2001.

#### Páginas web

- CALZADILLA, Gladys, *Iconos del arte en Venezuela* [en línea: febrero 2011].
- FERNÁNDEZ, Franklin, *La imagen doble*, “Siento que con la pintura no logro expresar todo lo que soy. Entrevista a Antonieta Sosa”, 11/9/2008, [en línea: noviembre, 2010].
- *Analítica* [en línea: febrero 2011].
- *Ciudad de la pintura*, Asociación Ayúdale a caminar [en línea: enero 2011].