

## ΞE ENSAYO Y ERROR

Nueva Etapa. Año XVIII. N° 36. Caracas, 2009, pp. 95-120

Revista de Educación y Ciencias Sociales

Universidad Simón Rodríguez

Depósito Legal: pp. 92-0490 ISSN: 1315-2149

# Modos de representación y categorías estéticas del paisaje venezolano en la última década del siglo XX: Una visión posmoderna

*Ways of representation and aesthetic categories  
of venezuelan landscape in the last decade  
of the XX century: A postmodern vision*

---

**Nidia Tabarez Reyes\***

[nidiatab@yahoo.com](mailto:nidiatab@yahoo.com)

## Resumen

El propósito de este estudio fue analizar los diversos modos de representación del paisaje venezolano en la última década del siglo XX, a fin de precisar sus categorías estéticas a la luz de los cambios que introduce la posmodernidad. En este sentido, a partir de la estética posmoderna se realizó un estudio sistemático sobre las significaciones de la representación artística y su vinculación con la producción paisajística y la identificación de los modos de representación del paisaje en Venezuela en la década de los 90. La presente investigación se inscribe en la modalidad de investigación documental apoyada en los métodos

---

\* Docente investigadora del Departamento de Arte del Instituto Pedagógico de Caracas (UPEL) Venezuela.

hermenéutico y estructural, estableciéndose una interacción dialéctica entre las expectativas de la investigadora y el objeto de estudio. Las consideraciones finales evidencian que: a) las expresiones artísticas y, en especial, la representación de paisajes en los 90, están impregnadas del espíritu posmoderno; b) el estudio de los signos de la posmodernidad permitió identificar descriptores clave para el establecimiento de categorías estéticas en el contexto de la creación artística de finales del siglo XX.

**Palabras clave:** paisaje, posmodernidad, categorías estéticas.

## Abstract

The purpose of this study was to analyze the diverse ways of representation of the Venezuelan landscape, in the last decade of the XX century, in order to specify its aesthetic categories based on the changes that it introduces to postmodernism. For it, and beginning from the postmodern aesthetics, a systematic study was achieved on the significances of the artistic representation and their relationship with the landscape production and the identification of ways of representation of the landscape in Venezuela in the 90's. The present investigation is a documental investigation supported in the hermeneutic and structural methods, establishing a dialectical interaction between the investigator's expectations and the object of study. The final considerations make evident that: a) the artistic expressions and, especially, the representation of landscapes in the 90's, are impregnated of postmodern spirit; b) the study of postmodernism's signs allowed to identify key words for the establishment of aesthetic categories in the context of the artistic creation at the end of the XX century.

**Key words:** landscape, postmodernism, aesthetic categories.

## Introducción

El paisajismo ha constituido, a través de la historia de la pintura occidental, una forma de representación plástica en la que el hombre ha expresado su interés no sólo por sí mismo sino por el ambiente que le rodea. Así ha convertido en imágenes sus reflexiones sobre el entorno y ha recreado ficticios escenarios en función de un ideal de naturaleza.

En Venezuela el nacimiento del paisaje como género pictórico se puede ubicar a mediados del siglo XIX con la llegada al país de científicos, pintores y dibujantes extranjeros quienes se convierten en excelentes observadores de las bellezas naturales, de la luz, los detalles de la vegetación, de la vida urbana y campesina de nuestra tierra. Esta experiencia marca una importante pauta en la historia del paisaje en Venezuela, pues a partir de allí, importantes artistas de las primeras décadas del siglo XX se aproximan a través de la pintura a contextos de nuestra geografía. A pesar de que durante los años treinta y cincuenta los intereses de los artistas se vuelcan hacia otros motivos como la pintura social, la pintura de paisajes siguió presente.

Ya pasada la primera mitad del siglo XX, hacia los sesenta renace el interés por el paisaje como protagonista de la pintura, sólo que ahora se incorporan elementos que forman parte del paisaje urbano de este tiempo aparecen en la pintura; carreteras, automóviles y, sobre todo, una reflexión en torno al deterioro y abandono al que ha sido sometido el paisaje por la mano del hombre; de esta manera el paisaje de los setenta será un llamado a rehumanizar el entorno natural. En la década de los ochenta el artista mantiene su interés en el entorno natural y urbano y lo representa, sólo que liberado de fórmulas que atendían a un gusto por lo decorativo y hasta estereotipado, con lo que enfatiza las connotaciones de su imaginación.

Esta breve reseña permite observar que en Venezuela se evidencia el cultivo de una tradición paisajista desde principios del siglo XX. Los artistas venezolanos han reparado en el entorno natural y urbano, en sus cambios a través del tiempo, expresando sus reflexiones en concordancia con las novedades que se han introducido en la plástica década a década; es decir, que la representación de paisajes ha ido actualizando su visión.

Como se puede observar, desde principios del siglo XX hasta la década de los 80 es factible plantear ideas sobre cómo el artista representó el paisaje y además, establecer categorías estéticas que identifiquen este tipo de arte, pues son variados los textos que han dedicado su estudio a esta temática a lo largo del siglo.

En este sentido, ya habiéndose celebrado el final del siglo, se considera que es el momento propicio para evaluar los acontecimientos ocurridos en el arte del paisaje en sus últimos años, específicamente en los años noventa, tiempo en el cual las tecnologías han sustituido los medios que hasta unos años atrás aún se empleaban para resolver una propuesta artística.

Se puede afirmar que el paisajismo sigue vigente, pero no ha quedado exento de los cambios que propone la estética que a finales de siglo se ha denominado posmoderna. Esto se puede apreciar en las dos bienales del paisaje presentadas en nuestro país en el Museo de Arte Contemporáneo de Maracay, estado Aragua, en 1996 y 1998, donde quedó atrás la tradicional creencia que consideró al arte como belleza, sublimación, idealización, que es utilizado para recrear, ambientar o decorar.

Ya se venía gestando desde los 60 la idea de que el paisaje es un medio para la reflexión y crítica de la cultura, que sugiere un modo de ver aquello que se vive, para que sea luego integrado a la sensibilidad.

En las últimas décadas el artista amplía su visión del entorno y va más allá de él, en concordancia con los cambios que éste ha experimentado. La mirada del paisajista se agudiza para buscar en el mundo circundante espacios en los que antes no había reparado, es decir, que enaltece cada uno de los elementos que lo conforman, actualizando de este modo sus modelos de representación.

Se parte de la premisa de que la posmodernidad introduce cambios en la fisonomía del paisaje y que éste se convertirá en la síntesis de las transformaciones que ha experimentado el entorno natural y urbano en los últimos años. Éste será el retrato de las relaciones del hombre con sus espacios.

En la última década del siglo XX, podemos apreciar que el bombardeo publicitario, la simultaneidad espacial, la hiperinformación tecnológica que se hace patente a través de las redes de comunicación electrónica, y los simuladores de realidades virtuales, entre otros medios, introducen importantes transformaciones en los modos de representación del espacio natural y urbano, pues sucede una ampliación del campo perceptual.

Hoy, algunos artistas se interesan por la representación a partir de visiones tomadas desde transportes aéreos, logrando macro-visiones del espacio geográfico; otros recurren a la imagen digitalizada en busca de espacios y volúmenes virtuales a través de la 3D; la fotografía se convierte en ojo que capta lugares en los que el paisajista tradicional no hubiese reparado, y el signo lingüístico en otros casos sustituye a la imagen de un lugar con la intención de evocarlo.

Así se observan múltiples modos de representación: ya no es el paisaje pintado el que prevalece en los 90 sino el paisaje volumétrico o escultórico, las instalaciones, el video, las intervenciones en el espacio, etcétera. Y todo dentro de un contexto posmoderno donde el caos, el deterioro, la aberración, la ambigüedad, la descontextualización, la fragmentación, la discontinuidad y la deconstrucción son categorías que identifican la década.

Ya pasados los 90, resulta conveniente que se emprenda una recapitulación en torno al rumbo que ha tomado el género paisajista en el contexto venezolano. Una primera fuente está representada por los valiosos textos de los catálogos publicados en las dos bienales del paisaje antes mencionadas; aunque se debe reconocer que no son suficientes para lograr la comprensión de este fenómeno artístico.

Esta investigación se planteó como objetivo central analizar los diversos modos de representación del paisaje venezolano en la última década del siglo XX, a fin de precisar sus categorías estéticas a la luz de los cambios que introduce la posmodernidad.

Hoy se dinamizan las formas de interpretar y representar los espacios naturales o urbanos en concordancia con los cambios del mundo posmoderno, es decir, que se han ampliado las formas de representación. Pero a pesar de los cambios que en su concepto se han introducido, no se puede negar que el artista aún se ocupa por escoger parcelas de la realidad para interpretarlas.

La presente investigación podría ofrecer un aporte al campo de la plástica, pues son numerosos los artistas que se han mantenido apegados a la reflexión y representación del entorno, en concordancia con los cambios que le incorpora la dinámica llamada posmodernista.

## 1. Los 90 en Venezuela

El arte de los años 90 significó una ruptura en Venezuela. Durante la década anterior, la primera entrada de la posmodernidad en toda Latinoamérica había promovido una estética *light*, despreocupada de utopías y compromisos sociales, pero durante la década del 90 nuestro arte se encontró ante una serie de condiciones nuevas que exigieron otras respuestas y promovieron nuevas búsquedas formales y expresivas.

La idea de globalización exigió redefinir el tema de las identidades y demandó nuevas formas de representación. Este condicionamiento precisó ciertos desafíos que se vieron condensados durante la década del 90: cómo recuperar la posición crítica, cómo imaginar la innovación y cómo ejercer la diferencia en un paisaje aplanado por la globalización.

El carácter fragmentario y la hibridez, propios de fin de siglo (mezcla de medios técnicos, de temas, de identidades, de culturas, de disciplinas), así como la emergencia de nuevas subjetividades y el interés general por lo otro, produjeron readaptaciones de los imaginarios de fin del siglo XX.

En medio de un paisaje revuelto, la neocolonización sigue reproduciendo relaciones asimétricas mediante las cuales las culturas más poderosas intentan imponer sus significados.

En general, el arte latinoamericano actual significa un intento por marcar una diferencia, y esa inflexión propia lo hace no sólo diferente sino vigente y vital.

Al cerrarse la década de los 80, en Venezuela se experimenta una crisis económica y social y se establece un rechazo hacia la pintura, promoviéndose un nuevo cambio hacia un arte más plural, más ecléctico, más abierto, donde prevalece un gusto por la expresión a través de otros medios: la instalación, el video arte, la fotografía y los *media*.

La silueta de posibles características de la década del 90, se diluye en una sombra donde las nociones de obra de arte o espacio artístico sufren severos cuestionamientos y confusiones, empujando a los espectadores a un territo-

rio ambiguo, que dificulta la estructuración u ordenación de datos respecto al perfil de la creación de estos años. Tal como lo expresa Auerbach:

Resulta verdaderamente inquietante, infinitamente comprometido y terriblemente pretencioso, trazar un panorama crítico de la producción artística venezolana de la década de los 90. Incluso una reflexión amplia sobre los artistas y tendencias que han protagonizado el escenario de las artes visuales en nuestro país no escaparía jamás a nuestra intuitiva subjetividad... No existe distancia histórica y menos aún la posibilidad de encapsular en una visión reduccionista los alcances de una década que finalmente ya cerró el milenio. (...) dificultad de establecer coordenadas de lectura para abordar el arte de las neovanguardias (...) que al menos permitan determinar criterios de calidad, de estilos y tendencias unificadoras...<sup>1</sup>.

Para esta crítica de arte, quizás la manera más acertada para acercarse a esta década es identificando los principales eventos artísticos, colectivos e individuales; a los artistas emergentes en la década, que obviamente han participado en tales eventos; identificando también al grupo de artistas activos desde los años 70, que han trascendido el tiempo y las listas de quienes aparecen y desaparecen rápidamente, resurgiendo en los 90, manteniendo su lenguaje formal y adaptándose a nuevas realidades contextuales.

Este último elemento resulta de gran interés, pues a partir de él se puede apreciar la interacción existente entre ambas generaciones. En este sentido debemos considerar artistas como a Eugenio Espinoza, Antonieta Sosa, Pedro Terán, Diego Barboza, William Stone, Héctor Fuenmayor, Sigfredo Chacón, Roberto Obregón, Claudio Perna, Víctor Lucena, Rolando Peña, entre otros.

Otra tarea sería definir las características de las obras de estos artistas y de los que surgen en la pasada década, para evaluar su reconocimiento, valida-

---

<sup>1</sup> Auerbach, Ruth. «La última contemporaneidad. La década de los 90 en el arte venezolano», en *Revista Estilo. «los noventa de los noventa»*, revista venezolana de artes, Año 8, N° 30, s/f, p. 41.

ción y legitimación en la geografía local e internacional, a partir de su impacto en el mercado del arte.

También podríamos acercarnos metodológicamente y revisar la influencia de la crítica y del coleccionismo privado e institucional, el cual se ha convertido en opción para catalogar y estudiar o descifrar lo que acontece en esta situación tan dispersa de nombres y eventos discontinuos.

Así, entre los eventos que podríamos revisar en los 90, a fin de encontrar claves de interpretación de los modos de representación del paisaje, se encuentran: «Venezuela: Nuevas Cartografías y Cosmogonías», «Ccs-10», «III y IV Bienal de Guayana», «I, II y III Salón Pirelli», «I y II Bienales del Paisaje», «El Arte del Cemento», «Premio Mendoza», «Las Bienales del Barro de América», y «Salones Aragua», entre otros.

Estos espacios expositivos constituyeron lugares abiertos para la confrontación y sobre todo para la invitación del espectador a contemplar las nuevas formas que los artistas venezolanos emplean para expresar su relación con el entorno y, por ende, los nuevos modos de representación del paisaje. En ellos se ha propiciado la plataforma idónea para plantear y detectar nombres inéditos en la escena artística local que enfatizan el ansia de representar reflexiones sobre la situación del arte en el tiempo actual.

En estos salones, exposiciones o bienales se puede apreciar que el artista de la Venezuela actual se enfrenta a un escenario lleno de contradicciones, euforias y decepciones, un panorama fraguado en una verdad cada vez más endurecida e incierta, lo que se convierte en su principal móvil. Su espacio social, en el que transita, se estructura desde el territorio del desencanto, que tiene que ver con la naturaleza de un país equivocado. Esta realidad constituye una de tantas percepciones de los artistas emergentes de la década.

Partiendo de estas ideas, cabe destacar algunos aspectos que inciden directamente en la creación artística durante los 90: la poca continuidad en los procesos de arte, la escuálida energía que representan los centros docentes tradicionales, el poco interés en la creación de escuelas e instituciones de pauta avanzada, la falta de promoción por parte de los sectores oficiales, la

drástica reducción presupuestaria de los museos, el cierre de instituciones, la crisis bancaria y sus consecuencias en el mecenazgo<sup>2</sup>.

Como vemos, son variados los escenarios que podrían estar marcando pautas importantes en la producción artística de los años 90, sin embargo debemos entender que a pesar de la incertidumbre, el escepticismo y la confusión, «se están produciendo cambios y sedimentando ideas, que seguramente permitirán hacer tabula rasa para enfrentar desde la perspectiva de cada individuo, la nueva noción de la realidad»<sup>3</sup>.

Así, durante la década de los 90 los artistas han vivenciado los límites de la experimentación y la libertad de las formas expresivas, alejándose paulatinamente de los lenguajes pictóricos y parcializándose en el objeto, el medio fotográfico, las instalaciones y el arte digital.

Vemos cómo la década de los 90 se convierte en un espacio para la creación artificial y más allá de referirnos a representaciones del paisaje natural, cultural o urbano, debemos referirnos a un nuevo paisaje: el paisaje tecnológico.

Al respecto se señala:

Con el apoyo de instrumentos altamente tecnificados, el artista reinventa el paisaje, explorando el terreno de las utopías urbanísticas. La imagen organizada del paisaje, al ser objeto de una profunda conceptualización, se fragmenta en cientos de pedazos: a los tres planos principales que, desde Claudio Lorena hasta finales del siglo XIX, determinaban la unidad compositiva del tema, el artista contemporáneo contrapone ópticas múltiples e infinitas, derivadas de la planimetría, la digitalización, la proyección virtual de imágenes. Bajo el enfoque tecnológico (el concurso de instrumentos electrónicos y satélites), la concepción del mundo, acentuadamente, se aproxima o se distancia, derivando micro y macrovisiones de la existencia objetual<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Véase Auerbach, Ruth. *La última contemporaneidad...*

<sup>3</sup> *Ibidem.*, p. 42.

<sup>4</sup> Wilson, Adolfo. «Algunas consideraciones sobre el paisaje como problema en el arte contemporáneo», en catálogo 1ª *Bienal Nacional del Paisaje*. Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu, Maracay: Tabacalera Nacional, agosto-octubre, 1996, p. 25.

Esto, según lo expresado por Cárdenas, «afecta directamente las asignaciones que por tradición se vinculan a la noción de obra de arte, pues éstas se han desdibujado en la dimensión del llamado hecho estético integral»<sup>5</sup>.

No obstante, los lenguajes estéticos propuestos en el arte actual venezolano nos hacen pensar en una posible clasificación. Los lenguajes propuestos por el neo-conceptualismo, con una estética de predominio abstracto, y los del neopop, con una poética que se nutre de las figuras de la cultura de masas, mediatizada tanto en sus contenidos como en el uso de las diversas tecnologías.

De esta manera, al margen de una práctica artística convencional, aparentemente descontextualizada, emerge entonces un grupo numeroso de individualidades que realizan un arte que se alimenta de infinitas nociones de realidad. Son artistas que hacen uso de los lenguajes internacionales del arte, al tiempo que abordan aspectos locales, poniendo su mirada en los ritos y mitos urbanos. Hoy, para estos artistas, la noción de realidad y sus infinitas opciones se extreman desde las obtenidas a partir de la simulación de imágenes virtuales, hasta las más directas que nos enfrentan a los contenidos de la cotidianidad y a los que propagan los medios de comunicación e información masiva.

La representación y producción de imágenes ha sido una función y tradición casi exclusiva de los artistas, realidad que hoy cambia por la incorporación de imágenes no artísticas provenientes de los medios de comunicación social y la publicidad, con el uso de nuevas tecnologías.

Así, los artistas, que hasta hace poco eran autores de la imagen, hoy han perdido su protagonismo debido a la multitud de íconos que se fabrican y distribuyen actualmente a través de los medios. Sin embargo, debe resaltarse que éstos han incrementado las potencialidades cognitivas y discursivas en las realizaciones artísticas.

---

<sup>5</sup> Cárdenas, María Luz. «La década diluida. Rumbo para un barco ebrio» en *Revista Estilo*, «los noventa de los noventa» revista venezolana de artes. Año 8 N° 30, s/f, p. 35.

En este sentido, se puede observar un cambio en la construcción de imágenes: si bien antes eran portadoras de valores simbólicos, ahora se da mayor importancia al trabajo retiniano, vinculando la creación más a conceptos espaciales que a conceptos imaginales.

Este cambio de concepción con respecto a la imagen a su vez está ligado a la relación del artista con la realidad. En este sentido se puede afirmar que el realismo de los noventa es un realismo conceptual, lo cual supone un carácter transdisciplinario relacionado con la incidencia de las nuevas tecnologías y las nuevas actitudes sociales en la creación artística. De esta influencia emerge un nuevo tipo de figuración diferente a los de la tradición realista o hiperrealista de la pintura, que coloca el acento de su expresión en una dimensión alternativa, dando paso a un encuentro con lo artificial, donde la evolución natural ha finalizado.

Así vemos por ejemplo cómo se han planteado asuntos de un nuevo concepto de realidad. Una realidad filtrada por infinitas poéticas y universos del imaginario personal, tales como el uso de materiales extraídos de la experiencia personal como recursos para sus propuestas artísticas, la manipulación de la imagen, las variadas actitudes y experiencias culturales, la deconstrucción de la información, la publicidad, la tecnología, la naturaleza artificial, los nuevos esquemas corporales que experimentan transformaciones a través de técnicas quirúrgicas, la sexualidad, la violencia y la agresión, la conciencia por abordar la cultura histórica e individual, la memoria y, en consecuencia, el argumento de identidad.

A continuación veremos cómo se evidencian estos elementos en la representación de paisajes durante la década de los 90.

## **2. Categorías del paisaje en los 90**

En tiempos de relajación cultural, el consumismo es nuestra máxima garantía de sueño. La seducción de los objetos y su simulación, alimentada por el mercado, producen un campo de encantamiento y de hechizo colecti-

vo. Hemos pasado de la figura de *El pensador* de Rodin, en actitud de tensión y a punto de hacer saltar una idea, a la pose de cualquier personaje de los Simpson. En otras palabras, se ha masificado y establecido la distensión infecunda y el consumismo. De igual manera, la estandarización de los objetos va imponiendo, en la sensibilidad y en el gusto colectivo, una especie de estética de la repetición.

Lo «serial» es el ritmo del consumo y la acumulación su mayor resultado. Por lo mismo, se impulsa una estética cuyos productos parecen enlatados listos para ser devorados. La saturación es una de sus desventajas. La lógica del seriado requiere de un gusto homogéneo y de proyectos casi estáticos. Por ejemplo, las telenovelas; los programas de concurso; las series policíacas y detectivescas; las canciones pastiche, son algunos de los proyectos de los media en esta estética normalizada.

En este tiempo, lo estético se ha convertido en un despliegue de lo multinacional capitalista, en una «urgencia de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa...»<sup>6</sup>.

Se percibe una metamorfosis en los productos artísticos y se hace referencia a uno de los fenómenos más relevantes en la concepción del arte actual: el desorden y el caos.

Globalizado e impuesto como gusto estético, el paradigma de lo caótico posee entre sus múltiples características, algo más allá de lo normal, lo misterioso y enigmático basado en lo irregular, en la desmesura, en lo que sobrepasa los límites. Esto conduce hacia las categorías estéticas del feísmo, y lo grotesco, magnificadas por el gusto actual, que ha elevado a nociones artísticas lo siniestro, lo prohibido, lo irracional, lo inconsciente, manifestaciones de lo ondulante y lo ambiguo.

Así, se han gestado para el arte contemporáneo unas categorías bien particulares provenientes de las nociones de lo caótico en las representaciones

---

<sup>6</sup> Jameson, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Argentina: Ediciones Manantial, 1998. p. 18.

que el artista hace de su entorno, es decir, de su paisaje, especialmente en la década de los 90.

Estas categorías son:

- Desorden y caos
- Indeterminación
- Lo metafórico
- Hibridez
- Deconstrucción
- Ironía
- Fascinación tecnológica
- Fragmentación
- Lo laberíntico
- Inestabilidad
- Discontinuidad
- Lo Indecible
- Lo monstruoso
- Lo dinámico

Estas categorías se masifican y se perciben cotidianamente, y el arte no escapa de ellas. La fragilidad y la crisis social impulsan a venerar monstruos producidos por el imaginario de una cultura llena de terror y violencia; el desencanto, la pérdida de sentido, el vacío y lo informe esperan al hombre-artista.

Estando perdidos cultural y socialmente, es de suponer que la estructura de lo laberíntico se eleve a categoría estética; y cuando, a finales del siglo, se transita un sendero de futuro incierto, es de esperar que lo no previsible adquiera un puesto en los juicios estéticos y en las valoraciones del gusto. No se puede definir cuál es este presente, de allí que la indecibilidad esté a la orden del día, para el artista y para el espectador.

### *2.1. Desorden y caos*

A grandes rasgos, la teoría del caos sostiene que no hay líneas simples en la naturaleza: cualquier línea, vista desde una escala diferente, resulta ser una sucesión de formas, de irregularidades, curvas, etc. El caos también sugiere que nada tiene una, dos o tres dimensiones, sino que está a medias entre ellas y que estas dimensiones son fractales y no lineales.

Frente a las mutaciones del arte posmoderno, se considera necesario insinuar que las nociones de lo caótico fluyen entre una masificación pasiva, consumidora y una subversión a la norma del orden estético. Se sabe que lo caótico infunde peligro y miedo al establecimiento. Sin embargo, el artista de finales de siglo necesita de una realidad disgregada y trastornada porque consciente o inconscientemente este desorden es necesario para tender a un nuevo orden.

De esta manera el paisaje que presenta el artista en los 90 está inspirado en desorden, calles, edificios descuidados y desechos. Esa suele ser la imagen que capta el artista venezolano: caos urbano difícil de igualar y al parecer, imposible de combatir. Asociado a ese caos, viviendo en o de él, suenan las cornetas de los autos, el *smog* encefalece, las inscripciones y los afiches de grupos musicales cubren las paredes pintadas de fondos negros y letras color neón, las infinitas colas, la burocracia... Estos son parte del caos que se aprecia en los paisajes que a través de sus evocaciones, comienzan a instaurar un tipo de orden y una identidad.

En los 90 las instalaciones ocuparon un lugar privilegiado, en el que el video y la fotografía se convierten en formas expresivas de primera línea. A través de estos medios se introducen temas relacionados con el caos social. Mostrando una visión crítica de la realidad del entorno.

## 2.2. *Indeterminación*

En los 90, las expresiones artísticas presentan un interés por complicar la relación de la obra de arte con su referente y aportan una nueva visión de interconexiones.

La obra está cargada de indeterminación y polivalencia, haciendo que la realidad sea más difícil de aprehender. Lo aleatorio se presenta como una opción para decidir entre el orden o el caos, puesto que la casualidad no existe como tal, sino que todo es una manifestación fractal. Lo que en realidad hace el artista en esta década es permitir que naturaleza, entorno, ciudad, se expresen a través de la mezcla caótica de elementos.

Paisajes de ninguna parte aparecen en la escena artística, donde la interpretación será libre y aleatoria. Obras que, a no ser por lo referencial de su título, pueden connotar una diversidad de temas a partir de la vitalidad de trazos gestuales y enérgica carga cromática, contenidas en ellas. Así, la obra pudiera presentar una selva, un mar embravecido, la evocación de una fiesta tradicional, entre muchas más asociaciones.

### *2.3. Lo metafórico*

El lenguaje del paisaje de los 90 deja de ser unívoco y literal y se convierte en lenguaje equívoco, dejado a la libre interpretación y metaforización. Así, es típico que a finales de siglo se observe que se «tome prestado» un signo de *otro campo* distinto del objeto de referencia. Esta nueva visión se introduce con la posmodernidad, que promueve la metáfora ante el fracaso de la razón «unívoca», la hermenéutica, la libre interpretación y, en suma, lo equívoco. De ahí la incertidumbre y la pérdida del centro.

La metáfora contiene coherencia interna y pertinencia, dice algo más de lo meramente literal, lo que significa que no sólo vemos, sino que vemos de una determinada manera. En el lenguaje metafórico no hay una significación «neutra» ni una postura «neutra».

Los artistas de la última década del siglo XX hacen uso de esa libre interpretación, permitiéndose metaforizar sobre su entorno; por ello vemos re-presentaciones que distan mucho de identificarse con realidades concretas se muestran como evocaciones que a su vez invitan al espectador a construir sus propias metáforas sobre lo que ve en la obra. El artista diseña caminos y rutas fragmentarias que disuelven la pesadez urbana en un tejido de relaciones orgánicas.

En algunos casos el signo lingüístico sustituye la representación y plantea una metáfora del lugar, del espacio: del paisaje. Estos artistas intelectualizan el concepto de paisaje urbano y lo evocan ubicando al espectador en contacto con un determinado entorno, con sólo acudir al nombre que lo identifica.

Se ha dicho al respecto que «la violencia contemporánea y sus brutales metáforas, me han devuelto el verdadero significado de los principios constitutivos de mi nacionalidad»<sup>7</sup>. Aparecen así, entre otras soluciones, representaciones gráficas, mapas; como soporte para remitir a problemas políticos, históricos y geográficos de nuestro país, con lo que se intenta revisar una noción de país-paisaje.

#### 2.4. Híbridez

Una de las características de la posmodernidad en nuestra cultura es la extensión de los campos disciplinarios tradicionales, que se desdoblán sobre sí mismos hasta confundir sus territorios con los de disciplinas contiguas.

En las representaciones del paisaje de los 90 se observa que han surgido nuevos lenguajes con nuevos formatos y soportes; éstos incorporan elementos de la cultura popular urbana como significados que, en el contexto de la obra, se re-simbolizan y a la vez transforman la obra, otorgándole rasgos de identidad cultural y propósito crítico. Se trata, entonces, de un proceso de hibridación o transculturización presente en el arte del paisaje.

Esto ocurre porque en estos tiempos la diversidad de estilos, en general, es consecuencia del derrumbe de la ideología del estilo. Se alcanza un momento en el cual la fuerza de la innovación progresiva en el arte llega a su agotamiento y la mirada al pasado es la única salida para evitar la no-producción artística. Por ello el artista interesado en la re-presentación de su entorno, renuncia a su propia expresión, abdica del estilo personal, se refugia en formas del pasado o tratando de ser original, incorpora a sus obras un *collage* de elementos provenientes de diversos contextos. Se da entonces una cultura del pastiche donde desaparece toda norma estilística o discursiva.

Esto es producto de la compleja realidad que se percibe en los 90. Así, es preferible abandonar en el campo del arte la vieja idea de mestizaje, y reemplazarla por la noción de procesos de transculturación o hibridación.

---

<sup>7</sup> Rangel, Gabriela. En *Catálogo del II Salón Pirelli*. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, 1995, p. 122.

Ya no es un urinario, pero puede ser un lavamanos, una tina, una regadera o hasta los mosaicos del baño, una espiral de conchitas de mar, o una línea de carritos de plástico o las fotos de una abuelita. Ahora todo vale, y en lugar de un paisaje que presenta elementos reconocibles en la naturaleza o en el paisaje geográfico, un conjunto de lápidas que lo evocan o un televisor que muestra fragmentos de una naturaleza añorada o una situación cotidiana en cualquier punto de la ciudad. Al respecto dice Guédez: «El arte actual es la suprema expresión de lo promiscuo»<sup>8</sup>.

### 2.5. *Deconstrucción*

El paisaje de los 90 va de la mano con el discurso artístico posmoderno que está sujeto a la deconstrucción. En el paisaje el significado es deconstruido en un juego infinito de signos, cada uno de los cuales se relaciona con el otro como en un círculo. Las imágenes no comunican una realidad exterior transcendental, sino que ceden el puesto al juego intertextual. Así, el paisaje se compone de un tejido de fibras de otros tejidos; de manera consciente o no, tiene vestigios de otros textos.

Observamos obras donde el artista deconstruye el espacio representado, mostrando de él breves fragmentos, que a su vez pueden ser muchos paisajes o pueden ser uno. Se presenta con frecuencia la evocación de la ciudad, descontextualizando y deconstruyendo la relación del hombre con el espacio urbano. El artista se centra en el enfrentamiento visual del hombre de hoy con la calle, siendo este elemento lo que organiza su mirada. De esta manera, «...la ciudad transmite una información (...) que incide en la forma de abordarla visualmente...»<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Guédez, Víctor. *Vanguardia, transvanguardia, metavanguardia*. Caracas: Fondo editorial Fundarte, 1999, p. 197.

<sup>9</sup> Martínez, Cipriano. En *Catálogo del II Salón Pirelli*. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, 1995, p. 102.

## 2.6. *Ironía*

El papel del humor en la estética posmoderna se destaca por cómo la perspectiva cómica supone un distanciamiento de la realidad, necesario para la expresión del escepticismo contemporáneo. En *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ítalo Calvino (1990) reconoce que los rasgos de «brevedad» y «levedad» convienen especialmente al humor, lo que explica que éste sea un ingrediente constante en el microrrelato. Las estrategias humorísticas utilizadas en las minificciones son diversas.

La ironía es calificada por Umberto Eco como una actitud propia de la Posmodernidad, empleada para neutralizar la estética de la intensidad. Se puede considerar también ingrediente indispensable del arte para reflejar nuestra época de inseguridad.

Aparecen obras que aluden a un paisaje natural, recurriendo a elementos de la más extremada cotidianidad; así, un paisaje puede ser pensado al contemplar la mesa de un puesto buhoneril, donde los protagonistas son los multicolores animales de plástico. Elementos escatológicos, barro, botellas de vidrio, bombas de oxígeno, entre otros elementos, propician reflexiones sobre el deterioro del paisaje.

## 2.7. *Fascinación tecnológica*

Nos dirigimos hacia una sociedad construida, controlada por la mediatización. Así, Internet y las grandes superautopistas de la información, la multimedia, están cambiando nuestras percepciones espacio-temporales, la sensibilidad y la visión que hasta ahora teníamos de la ciudad, transformando nuestra noción de relación personal, lanzándonos a una imagen de interlocutores virtuales los artistas trabajan hoy con procesamientos diferentes a los de hace veinte años. La era post-industrial afecta y afectará cada vez más aquella noción de trabajo estético que todavía en la industrialización existía.

Los años 90, traen consigo una tecnología que no traslada cuerpos, éstos son inmovilizados en un sillón, olvidando su propia existencia; cuerpos en-

tregados a un viaje imaginario donde lo único que cambia son las posiciones de infinitos puntos luminosos articulando infinitas imágenes que dan la misma sensación de libertad que la que se siente a través de las ventanillas abiertas del automóvil o el tren.

La informática lleva a una «desaparición de la naturaleza», no porque ésta se destruya sino porque cada vez está más ausente y la tecnología va diluyendo la vieja diferencia entre lo animado y lo inanimado. Por ello:

Hoy no vemos la realidad como es, sino como son nuestros lenguajes. Y nuestros lenguajes son nuestros medios de comunicación. Nuestros medios de comunicación son nuestras metáforas. Y nuestras metáforas crean el contenido de nuestra cultura. Así, la comunicación mediatiza y difunde la cultura, transformando los sistemas de creencias y códigos producidos a lo largo de la historia<sup>10</sup>.

Esta realidad, no sólo es captada por el artista, sino que en muchos casos él también se convierte en partícipe de ella en tanto que hace uso de los nuevos medios para expresarse. Desde una visión crítica él observa cómo el hombre día a día se aleja de la naturaleza y se pierde en su relación con los medios tecnológicos, pero a su vez acepta que las tecnologías le ofrecen, desde el punto de vista técnico, un mundo de posibilidades que enriquecen su discurso plástico, por lo que se permite la experimentación. Esto se puede entender como una transformación de la sensibilidad artística, tendente hacia un gusto por lo tecnológico.

Visiones del paisaje artificial y programado. Son «imágenes dotadas de volumen virtual, que el espectador registra, ampliando su experiencia visual, al observar un video digital a través de unas gafas 3D»<sup>11</sup>. Obras logradas a través de algoritmos matemáticos generados mediante el ordenador. El artista programa paisajes de montaña basados en la idea de fractal, donde los elementos se repiten en diferentes escalas.

---

<sup>10</sup> Castells, Manuel. *La era de la información*. Vol. 1, *La sociedad red*. Madrid: Alianza, 2000.

<sup>11</sup> Wilson, Adolfo. *Ob. cit.*, p. 26.

## 2.8. Fragmentación

La palabra «fractal» es, fundamentalmente, un adjetivo, una característica que, en mayor o menor medida, tienen todos los elementos que poseen forma. Es un concepto matemático acuñado hace bien poco, durante el siglo XX (Sierra, 2000)<sup>12</sup>.

La razón por la cual un término matemático como éste ha traspasado las fronteras de los libros de álgebra o geometría, es claramente visual. Los fractales son esos objetos considerablemente accidentados, no previsibles, indescifrables, incalculables, cuya alteración morfológica posee un carácter estético que nos cautiva: lo inusitado.

Los fractales tienen una lógica distinta a la clasificación clásica y se manifiestan como rupturas morfológicas. De esta manera, el paisaje de los 90 está dotado de dinamismo e inestabilidad, repite su irregularidad tanto en las partes como en la totalidad. Se observa que en estas obras hay un gusto por seguir la «línea de tendencia al caos».

Las obras creadas a partir de fórmulas fractales conservan propiedades, de la dimensión fraccionaria, como pueden ser la complejidad constante, la bifurcación infinita...

Se realizan obras que exigen a la percepción una mirada en fragmentos, donde cada parte se fusiona para construir la mirada total de un paisaje que se construye y deconstruye ante el ojo del espectador. Se abre paso a una serie de cuadrículas o ventanas de variados tamaños, a través de las cuales podemos aún sentir la presencia de la montaña; el ojo del espectador queda ante las ventanas, tratando de ver un poco de espacio natural. El artista comprendía los planos que demuestran las transiciones de crecimiento de la ciudad. El resultado es una ciudad que fragmenta e incorpora disímiles capas de significado.

---

<sup>12</sup> Sierra, Miguel. *Área Fractal* (página web en línea) en [www.arrakis.es/~sysifus/intro.html](http://www.arrakis.es/~sysifus/intro.html), 2000. (Consultado en el 2002).

### 2.9. *Lo laberíntico*

En medio de estas turbulencias caóticas también encontramos la estructura y la figura de lo laberíntico, la que se constituye en una de las categorías morfológicas trabajadas con intensidad en el arte de los 90.

Lo laberíntico sugiere movimiento, inestabilidad y enredo. En estas obras el espectador recorre, como en una sala de exposición, diversos cuadros que semejan las vitrinas ciudadinas y es impulsado a reconstruir las diferentes estancias que ha observado para poder captar la globalidad de la obra, es decir, realizar una cartografía imaginaria, de manera que le permita encontrar los múltiples sentidos de esta heterogeneidad simbólica.

Aquí al espectador se le exige perderse entre los entrecruzamientos, construyendo nuevas formas de nudos. En estas obras el nudo es tal que llegamos a veces a no saber en qué lugar estamos.

En un intento de «representar las cosas no como se ven sino como se sabe que son»<sup>13</sup>, el artista crea un paisaje de múltiples escenas. En él se mezclan elementos del paisaje natural con el rural y urbano, haciéndolos coexistir en un plano laberíntico. En una cuadrícula los artistas calzan dinámicas visiones de la ciudad. Logran mover la mirada del espectador en variadas direcciones: del centro hacia los lados y viceversa, tratando de encontrar similitudes y apreciar los rebatimientos de las formas, con lo cual el ojo se siente atrapado en miradas circulares.

### 2.10. *Inestabilidad: Desmesura, informe, imprevisible*

La inestabilidad es una de las categorías más sobresalientes en el arte de los 90. Con esta categoría se rompe la norma clásica y la rigidez tradicional del juicio de valor estético. Se puede decir que de ella se originan otras categorías, tales como la desmesura, lo informe, lo imprevisible. Se observa una tendencia hacia una estética ligada a la incertidumbre y no a la definición de

---

<sup>13</sup> Wilson, Adolfo. *Ob. cit.*, p. 28.

las formas. Por lo tanto, mucho del arte actual se formula sin planes, sin procesos lógicos, sin estructuras pre-formadas, todo azar y laberinto.

Los paisajes de los 90 son obras no identificables con los géneros tradicionales, son variables, discontinuas, aleatorias. Forman un «amasijo» de estilos, motivos, figuras, estructuras que van construyendo la hibridación y fragmentan la noción de totalidad orgánica del arte. De esta manera es posible que hasta las cicatrices de un abdomen se conviertan en paisaje, al ser atrapadas a través de un Scanner.

### 2.11. *Discontinuidad*

Es evidente, aunque contradictorio, que, a finales de siglo, el fin del ego está presente como también lo está el hedonismo. El fin del ego implica el fin del estilo personal en el arte —debido a la primacía de la reproducción mecánica de las obras— y el fin de los grandes temas: «Ahora los lenguajes de la plástica están dominados por categorías de espacio» (Jameson, 1991: 80). Así se le dan al espectador narrativas fuera del tiempo histórico real. El lenguaje artístico del simulacro plantea experimentar la historia de manera activa.

Existe entonces una crisis de la historicidad, manifiesta sintomáticamente en la imposible adaptación del hombre a las velocidades, con lo que se podría afirmar que al artista posmoderno se le dificulta procesar la historia misma. Tal como reafirma Danto citando a Belting: «el arte contemporáneo... manifiesta una conciencia de la historia del arte, pero no la lleva mucho más lejos»<sup>14</sup>.

Parte de lo que define al arte de finales del siglo XX es que «el arte del pasado está disponible para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que no está disponible es el espíritu en el cual fue creado ese arte»<sup>15</sup>. Similar es el

---

<sup>14</sup> Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 27.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 27.

planteamiento de Guedez: «El arte de hoy se disfraza con las máscaras ya usadas del pasado»<sup>16</sup>.

En las obras paisajistas de finales de siglo XX se aprecia que no hay tiempo en las representaciones, los «lugares» presentados no son identificables con lugar geográfico alguno y, por ende, no se restringen a un único espacio temporal. Éstas pueden alimentar otras creaciones y al mismo tiempo convertirse en obra nueva. Así, es posible que aun después de transcurrido mucho tiempo, un paisaje de la década de los 90 sea un objeto móvil que adquiere diversas cualidades de acuerdo al momento o al espectador que esté frente a él.

### *2.12. Lo indecible*

Al observador-lector se le pide abandonarse en el delirio de estas metamorfosis e incertidumbres de las perturbaciones morfológicas; que sufra el colapso de su percepción. En las obras paisajistas de los 90 predomina la indecibilidad de las formas y no la certeza de las producciones; en ellas se manifiestan la incertidumbre y la sospecha frente a aquello que no se logra definir; ante lo que no se puede poseer como totalidad, sino a través de fragmentaciones simultáneas, fugaces y rápidas.

Se observa que en las expresiones artísticas se eleva lo dinámico, lo imprevisible y lo indecible a una exagerada escala para el ojo receptor, lo que nos hace pensar en una estética de división, simultaneidad y fragmentación en planos y significados; secuencias en un tiempo no lineal; simulación de escenas; fusión, disolución y simultaneidad de imágenes; superposiciones, montajes rápidos e imágenes computarizadas.

### *2.13. Lo monstruoso*

Como construcción del abismo en medio de la petición de una sana razón, representa lo diferente, lo marginado, lo reprimido, lo negativo, el

---

<sup>16</sup> Guédez, Víctor. *Ob. cit.*, p. 197.

deseo no satisfecho, lo impuro, la suciedad, la amenaza. Aparecen entonces paisajes desolados, referencias a lugares de muerte asociados con el crimen. Lo monstruoso se complementa con el régimen nocturno, lo subjetivo traumático, lo anormal, el caos.

Si reflexionamos en la etimología misma del nombre «monstruo», encontraremos dos significados de fondo: «la espectacularidad, derivada del hecho de que el monstruo se muestra más allá de una norma; la misteriosidad, causada por el hecho de que su existencia nos lleva a pensar en una admonición oculta de la naturaleza, que deberíamos adivinar<sup>17</sup>.

## Consideraciones finales

El estudio de los signos de la posmodernidad permitió identificar descriptores clave para el establecimiento de categorías estéticas en el contexto de la creación artística venezolana de finales del siglo XX. Obviamente, la validación de estas categorías estuvo dada por la contrastación del constructo teórico (*teorías sobre posmodernidad*) con el constructo práctico (*las obras*).

A través de la observación y análisis de las obras se obtuvo una gama de posibilidades para sistematizar y categorizar, pues las obras, en su mayoría, perfectamente son buenos ejemplos para extraer descripciones que permiten armar las categorías.

Es importante tomar en cuenta que para establecer cada categorización, se debe partir de teorías que las fundamente. En esta investigación se consideró esencial, además de las teorías sobre posmodernidad, la teoría de Louis Farré sobre categorías estéticas. De tal manera que las categorías propuestas en este trabajo obedecen a la concienzuda aplicación de las teorías a la realidad concreta que se estudió: las obras paisajísticas de los 90 en Venezuela.

Cabe destacar que en la categorización incidieron los cambios producidos en las últimas décadas en los procesos de creación y transmisión de la cultura, lo que ha modificado en profundidad la idea tradicional de lo que se

---

<sup>17</sup> Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1994, 107.

llamaba espectador. Se puede observar que en estos tiempos, los públicos de la cultura y el arte se han ampliado y asumen nuevas funciones. Ante todo, en lugar de una actitud pasiva, la propia dinámica del arte contemporáneo ha ido propiciando de modo creciente su intervención activa, e incluso su creatividad, en la recepción de las propuestas artísticas.

La dislocación o desencaje del paisajismo de la última década del siglo XX en Venezuela, tiene su motivación central en una causa estructural que afecta al conjunto de las manifestaciones artísticas. Esa dimensión estructural radica en el incesante proceso de expansión de las técnicas que ha modificado en profundidad los procedimientos de producción y recepción de las experiencias estéticas en general, y de la representación del entorno en particular.

La capacidad del público en general, de apropiarse a través de los más distintos soportes estéticos de una gama amplísima de información, conocimiento, placer y satisfacción material inmediata, es más alta que nunca. Así, el término «estético» hay que entenderlo en la actualidad en un sentido mucho más amplio de fijación o representación sensible de la experiencia.

Contaminado por la técnica y por la proliferación de procesos estéticos de representación no específicamente artísticos, el arte del paisaje se ha ido apropiando de procedimientos y soportes que le eran extraños.

Lo que se siente de un modo cada vez más acusado en el paisaje de los 90 en Venezuela, inmerso en la transición hacia un nuevo siglo, es que ha perdido de forma irreversible la posición predominante, jerárquica, en el universo de la representación sensible que había ocupado a lo largo del siglo XX.

En tal sentido, apreciando este contexto, se propusieron unas categorías que atienden a un especial modo de ver que, a su vez, se circunscribe en los códigos o síntomas del llamado fenómeno posmoderno.

Estas categorías no pretenden ver al arte como un proceso que nos empuja hacia la muerte de los valores artísticos. Simplemente (o complejamente) es posible que los valores que conocemos por nuestra heredada tradición puedan encontrarse en proceso de metamorfosis, para así transformarse en otros que recojan, de alguna manera, la cosmovisión de nuestros tiempos.

Es posible que en este momento que parece caótico, nuestros artistas se hayan puesto a reflexionar a través del discurso posmoderno y esté, en todo caso, buscándose a sí mismo, reformulando sus principios y volviendo a abrir su sensibilidad frente a sus diversos entornos.

## Referencias bibliográficas

- AUERBACH, Ruth (s/f). «La última contemporaneidad. La década de los 90 en el arte venezolano» en *Revista Estilo*, «los noventa de los noventa» (edición especial), revista venezolana de artes. Año 8, N° 30.
- CALABRESE, Omar (1994). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- CALVINO, Ítalo (1990). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- CÁRDENAS, María Luz (s/f). «La década diluida. Rumbo para un barco ebrio», en *Revista Estilo*, «los noventa de los noventa», revista venezolana de artes. Año 8, N° 30.
- CASTELLS, Manuel (2000). *La era de la información*. Vol. 1. *La sociedad red*. Madrid: Alianza.
- DANTO, Arthur C. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- GUÉDEZ, Víctor (1999). *Vanguardia, transvanguardia, metavanguardia*. Caracas: Fondo editorial Fundarte.
- JAMESON, Fredric (1998). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Argentina: Ediciones Manantial.
- MARTÍNEZ, Cipriano (1995). En *Catálogo del II Salón Pirelli*. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber.
- RANGEL, Gabriela (1995). En *Catálogo del II Salón Pirelli*. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber.
- SIERRA, Miguel (2000). *Área Fractal* (página web en línea), en [www.arrakis.es/~sysifus/intro.html](http://www.arrakis.es/~sysifus/intro.html), (Consultado en el 2002).
- WILSON, Adolfo (1996). *Algunas consideraciones sobre el paisaje como problema en el arte contemporáneo*. En *Catálogo 1ª Bienal Nacional del Paisaje*. Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu. Maracay: Tabacalera Nacional, agosto-octubre.