



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



***Claves de la estética postmoderna en la obra de Eugenio Espinoza***

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

Br. Arturo Francisco Ramírez  
Rangel  
C.I. 15.420.125

Tutor: Prof. Freddy Carreño

Caracas, marzo de 2015

## **Dedicatoria**

Este Trabajo de Grado, está consagrado a mi madre, quien ha estado en todo momento conmigo, siendo el apoyo necesario en este exigente proyecto, y a todas las entidades espirituales, que me han acompañado en la búsqueda de los fines más elevados del Arte.

*Solisque filiis artis dedicatus.*

## **Agradecimientos**

A la profesora Janeth Rodríguez, y al profesor Elías Castro por darme las herramientas metodológicas necesarias, posibilidad que permitió concretar una cierta cantidad de ideas en un proyecto académico legible; al personal de investigación del Museo de Bellas Artes, por ofrecerme gran parte de la información requerida para lograr los objetivos trazados en este proyecto; a Gabriel Lezama y Carlos Jiménez, por brindarme su asesoría. Especial agradecimiento a mi tutor, Freddy Carreño, por su guía, comprensión, paciencia y valiosos consejos a lo largo de proceso de investigación.

## Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1:	
Lo postmoderno: un acercamiento a la idea, desde lo teórico a lo visual. ....	5
Capítulo 2:	
La noción postmoderna en Venezuela: un acercamiento a las respuestas de la investigación y las artes visuales de índole nacional, a los postulados del lenguaje postmoderno.....	37
Capítulo 3:	
Las claves de la postmodernidad en la obra de Eugenio Espinoza: un recorrido visual por los mapas de la sensibilidad y los trazos de una cuadrícula.....	61
Conclusiones.....	101
Índice de obras .....	106
Bibliografía .....	108
Anexos.....	112

## Resumen:

El objetivo de la presente investigación es la identificación de los elementos claves de la estética postmoderna, formulados por la investigadora en artes visuales Anna Gradowska en su texto *El otoño de la edad moderna*, en la actual producción plástica del artista Eugenio Espinoza. Para evaluar si los elementos claves de la estética postmoderna, postulados por la especialista, pueden ser un método alternativo recomendable para la lectura de las obras de artes contemporáneas, en particular la obra del artista Eugenio Espinoza. Para tal fin se toman en consideración: el capítulo cuatro *Problemas de la originalidad*, capítulo cinco *En contra del "formalismo"*, el capítulo seis *La fragmentación* y por último el capítulo siete *lo sagrado y lo maravilloso* del texto ya referido. Donde la investigadora establece varias directrices que esbozan una un conjunto de reflexiones que giran en torno al postmodernismo en las artes visuales en la contemporaneidad.

Sin embargo dichas claves, o directrices, requieren una forma diferente de aproximarnos a lo que concebimos como obra de arte, propiciando la búsqueda de algunos métodos actuales frente a esta necesidad, destacándose en nuestras consideraciones la concepción hermenéutica del arte, establecida por el filósofo Hans-Georg Gadamer en su texto *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Elementos que al finalizar el análisis, han sido aplicados en varias muestras o constructos estéticos que resumen una parte importante de la producción visual del artista, muestras que fueron realizadas para la exposiciones: *20 obras recientes* (1972), *Imágenes postmodernas* (1993), *Corozopando* (1998), *X alumbrados, X sostenidos* (2009) y *Accrochange* (2013).

Posibilidad que nos ha permitido determinar satisfactoriamente en la obra contemporánea del artista, las directrices dadas por la investigadora Anna Gradowska, siendo un método flexible, alternativo, recomendable para futuras investigaciones o lecturas de obras de arte contemporáneo, en particular la obra del artista Eugenio Espinoza. Recomendable en la enseñanza de espectadores inexpertos en la decodificación de los actuales lenguajes artísticos visuales. Consideramos que revaloriza la objetividad necesaria para establecer los principios críticos de un consciente conmovedor estético con el arte, además de ser una herramienta posible para regular el gran analfabetismo visual existente en el país, método que propicia un nexo o vínculo con la participación activa del individuo frente a las obras de arte contemporáneo, ayudando así a su comprensión, y valoración ciudadana.

## Introducción

El hombre es instrumento de su propia destrucción, y esto lo hemos vivido en carne propia al percibir cómo se trata el arte contemporáneo en la realidad venezolana. Un ejemplo de ello son las obras públicas de naturaleza abstracta, que periódicamente sufren la alteración por el agente humano, situación dramática que demanda ciertas preguntas como: ¿Por qué obras que se han hecho para humanos son deterioradas por los mismos humanos? Lo peligroso en todo este proceso es que las mismas obras en su deterioro generan una crisis que incrementa la decadencia del espacio social y nos preguntamos: ¿El agente destructor, es consciente de lo que está haciendo? ¿Por qué otras personas cuando están cerca de tal crimen son indiferentes? ¿Podemos culpar a ese espectador de su comportamiento? ¿O podemos culpar a las políticas del estado? que no ha realizado un esfuerzo contundente para educar a este espectador, usuario de las obras de una manera inadecuada, atentando contra la integridad de sí mismo y de la obra afectada.

En este marco de ideas la problemática toca otras dimensiones como la dada en la realidad del espacio expositivo; este mismo agente de destrucción humano bajo su acostumbrada indiferencia frente al arte contemporáneo de naturaleza abstracta, es el causante que a los museos no los traten con la importancia que se debe. Literalmente los museos hacen sus trabajos con las uñas realizando producciones logradas pero no a todo su potencial, lo que en un futuro no muy lejano hará desaparecer la producción, e investigación crítica, objetiva del arte abstracto, concretándose este círculo vicioso con la mirada de un espectador despreocupado ante el objeto exhibido, justificando así las medidas impuestas al tema no objetual en las políticas de los museos, que cada vez van inclinando la balanza a favor del arte figurativo. Consideramos que esta situación y las preguntas referidas, responden a un gran analfabetismo visual frente a los códigos visuales contemporáneos, reclamando dicho fenómeno la necesidad de redescubrir una forma diferente de pensar, leer y percibir lo que se conoce, nos dice o podemos conceptualizar en la obra de arte. Preguntándonos: ¿Cómo hacer

que sea significativa para ese espectador, que se encuentra en los diferentes estratos sociales, la importancia del arte abstracto?

Motivados por esta pregunta nos hemos dado a la tarea de identificar un método que pueda servirnos para facilitar la comprensión del arte abstracto contemporáneo, y de alguna modo contribuir a superar eso que hemos llamado “analfabetismo visual” existente en nuestro país. Método enunciado por la investigadora en artes visuales Anna Gradowska en su texto *El otoño de la edad moderna*, el cual será aplicado a la producción plástica contemporánea del artista Eugenio Espinoza, quien en más de cincuenta años del ejercer plástico ha realizado grandes aportes al pensamiento del objeto artístico, teorizando sobre el discurso plástico y su influencia en la confrontación obra-espectador, demostrando en sus escritos y pinturas, sus inclinaciones educativas por medio de su postura reflexiva e irreverente en torno al arte abstracto, herramientas que nos permiten establecer una relación profunda con los contenidos de su obra.

Posibilidad que permite también la aplicación de evaluar si los elementos claves de la estética postmoderna, permiten configurar un método alternativo recomendable para la lectura de las obras de arte contemporáneo, en nuestro la de Eugenio Espinoza. Para tal fin se toma en consideración varios tópicos analizados por la investigadora en el texto ya referido, tales como: problemas de la originalidad, en contra del “formalismo”, la fragmentación, lo sagrado y lo maravilloso.

Anna Gradowska establece varias directrices que esbozan una clara exposición de las reflexiones que giran en torno al postmodernismo en las artes visuales en la contemporaneidad. Sin embargo dichas claves, o directrices reclaman una diferente manera de aproximarnos a lo que concebimos como obra de arte, destacándose en nuestras consideraciones la concepción hermenéutica del arte, establecida por el filósofo Hans-Georg Gadamer en su texto *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Elementos que serán aplicados a las muestras o constructos estéticos que resumen una parte importante de la

producción visual del artista, con ello nos aproximamos a una reconstrucción histórica de los momentos puntuales que han beneficiado su proceso creativo.

Comenzando por aclarar conceptos como la postmodernidad en la dimensión teórica y su integración progresiva al lenguaje visual contemporáneo. Puntos que desarrollaremos en el primer capítulo, de la mano de Jean Baudrillard, con su visión moderna de lo postmoderno como vacío ideológico; Jean François Lyotard, con su visión integradora de la condición postmoderna al crecimiento humano, y Jacques Derrida con su propuesta de la desconstrucción del lenguaje, con ello esbozamos un acercamiento en el primer capítulo a los fundamentos teóricos de la propuesta postmoderna, los cuales serán sustentados de manera visual por Charles Jencks, autor que ha identificado las claves visuales que definen la lectura de lo moderno en la arquitectura, y su consecuente desconstrucción para bosquejar lo postmoderno. Al mismo tiempo se ha estimado observar en el capítulo a la obra de arte como una entidad con ciertas cualidades de un ser vivo, que establece su propia identidad hermenéutica, su propia voz interior y tiempo propio, conceptos establecidos por Hans-Georg *Gadamer*, buscando establecer una herramienta de fácil acceso para el espectador o lector que se da a la tarea de pensar el objeto artístico actual.

El segundo capítulo de la investigación aborda un apartado dedicado en gran parte a Anna Gradowska, como exponente del estudio del postmodernismo en Venezuela. Complementamos su investigación de forma visual, con las respuestas dadas en el país, por parte de artistas plásticos de renombrada trayectoria como Roberto Obregón por medio la serialidad del constructo estético; Dalia Ferreira vista desde la naturaleza comercial de la obra; Nan Gonzales desde el carácter conceptual, metafórico de la obra de arte y Mario Abreu desde el rescate de la religiosidad en el arte en contra del ateísmo moderno.

Los referidos apartados son un preámbulo necesario, el tercer capítulo, articulado en una reconstrucción histórica de algunas de las influencias que han guiado el proceso creativo del artista, representadas por medio del movimiento del neoplasticismo bajo las experiencias creativas de Piet Mondrian en el discurso



abstracto-realista, dado en su texto *Realidad natural y realidad abstracta*, y el arte cinético planteado por Jesús Soto, quien redimensionó la propuesta de Mondrian en el núcleo de las estructuras cinéticas. Estas influencias que marcarán y guiarán de forma determinante la producción del artista Eugenio Espinoza, basada en el “arte como experiencia”, como una “ciencia inexplicable” y experimental. Complementamos la lectura de la obra del artista en este apartado, con la crítica especializada contenida en las fuentes hemerográficas, catálogos y páginas web, que nos permiten vislumbrar la vida, las investigaciones, el madurar del lenguaje visual de Espinoza en la contemporaneidad.

## Capítulo 1:

### Lo postmoderno: un acercamiento a la idea, desde lo teórico a lo visual.

Es importante subrayar que en el transcurso de los años, el fenómeno de la postmodernidad, ha sido un importante tema de interés de ilustres personalidades en la dimensión teórica, contribuyendo de forma sustantiva a la lectura de las artes visuales en la actualidad; al percibir lo postmoderno como posible método de aproximación a dicha manifestación humana. Lo que ha derivado en una gran cantidad de debates significativos, que amplían y mantienen a través de múltiples enfoques en el presente, el diálogo con la problemática sobre las definiciones de que es lo que caracteriza lo postmoderno. Desde la perspectiva más general, algunas de estas concepciones abordan lo postmoderno desde un tono pesimista, teorizando sobre un vacío ideológico, celebrando un caos sin rumbo. Otras se aproximan a la problemática partiendo de un tono conciliador, siguiendo un pensamiento crítico, buscando desvincular a lo postmoderno de ese tono pesimista, a partir de la evaluación y el análisis de la naturaleza de los prejuicios, que nacen de esa empírica negatividad. Entre los representantes de la corriente pesimista se puede mencionar a Jean Baudrillard<sup>1</sup> quien ha postulado en sus escritos lo siguiente:

*El glorioso movimiento de la modernidad no ha llevado a una transmutación de todos los valores, como habíamos soñado, sino a una dispersión e involución del valor, cuyo resultado es para nosotros una confusión total, la imposibilidad de reconquistar el principio de una determinación estética, sexual o política de la cosa.<sup>2</sup>*

Por consiguiente, esta posibilidad individual de conocimiento basada en la exacerbación del indeterminismo, puede traer consigo desafortunadas conclusiones, al ser utilizada para la lectura del arte contemporáneo, como:

*La mayoría de las imágenes contemporáneas, videos, pintura, artes plásticas, audiovisuales, imágenes de síntesis, son literalmente imágenes en las que no hay nada que ver, imágenes sin huella, sin sombra, sin consecuencias [...] la*

---

<sup>1</sup> Filósofo y sociólogo francés (1929- 2007)

<sup>2</sup> Baudrillard, Jean F. *La transparencia del mal*. P.16

*imagen no oculta nada no revela nada, en cierto modo tiene una intensidad negativa*<sup>3</sup>

No obstante, para investigadores como Jean François Lyotard<sup>4</sup>, quien siguió una línea de pensamiento de carácter crítico, conciliador, frente al fenómeno de lo postmoderno, la argumentación realizada por Jean Baudrillard al hacer el análisis de las imágenes contemporáneas, habría olvidado en pro de su propia estabilidad y validez universal, ciertos procesos que subyacen en su realización, negando de por sí la historicidad de la imagen, su entender, y en este caso en particular, al complejo juego de interrelaciones de voluntades que coexisten en la creación de un lenguaje artístico. Silenciando la viva voz ya expresada por Johann Gustav Droysen,<sup>5</sup> en tanto a la historicidad como evento reflexivo en su postular sobre el <fin de los fines>, o el final de esa visión moderna de la historia como evento empírico-objetivo:

*El <fin de los fines> o la meta de la historia evidentemente no se puede retrazar empíricamente y lo único que se puede decir es que nuestra comprensión y expresión de este fin de los fines aumenta y se profundiza con cada etapa...Entendido así, la historia no es otra cosa que el constante creciente volverse consciente y la conciencia de sí misma de la humanidad:<En la medida en que se atraviesan estos estadios se amplía la expresión humana para el fin de los fines, para su añoranza, para el camino hacia él. Que con cada estadio se amplía, aumenta y profundiza la expresión, esto y sólo esto puede tomarse como el progresar de la humanidad [...] la comprensión histórica sigue siendo incompleta, es decir solo <exploradora> [...] Se <explora> sólo allí donde un conocimiento definitivo nos es negado, donde sólo podemos adivinar el sentido detrás de la manifestación histórica: <Al ojo finito está oculto el principio y el fin. Pero explorando se puede reconocer la dirección del movimiento de la corriente>*<sup>6</sup>

Sin embargo, los razonables argumentos dados por Lyotard serían los que rebajarían los postulados de Baudrillard, de sus pretensiones universales a un particular pensar. Esa posibilidad individual de lo postmoderno: basada en la exacerbación del indeterminismo, sustentada en el pesimismo, expresada en un vacío ideológico o un caos sin rumbo. Ese “gran peligro” solo sería para Lyotard

---

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> Filósofo francés (1924- 1998)

<sup>5</sup> Historiador alemán (1808- 1884)

<sup>6</sup> Grondin, Jean. *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Heder, 1999. P.127

un metarrelato, una gran historia que trato de explicar todo sin tener en cuenta su propia naturaleza especulativa, exploradora, que no llego a realizar una seria reflexión sobre las complejas relaciones que coexisten en las partes de ese todo, pensar derivado y recurrente en los métodos de explicación modernos, por consiguiente ese “gran relato” expresado por Jean Baudrillard, esa mirada moderna a lo postmoderno, se alejo de la condición postmoderna dado que *la condición postmoderna es, sin embargo, tan extraña al desencanto, como a la positividad de la deslegitimación*<sup>7</sup> y dicha condición según Jean François Lyotard se entiende como *la incredulidad con respecto al metarelato*<sup>8</sup>

En este sentido *el saber postmoderno...hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias, y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable*<sup>9</sup>, haciéndose visible en los juegos del lenguaje o el mínimo de relaciones necesarias para que haya una sociedad, porque *desde antes de su nacimiento, el ser humano está situado con referencia a la historia que cuenta su ambiente y con respecto a la cual posteriormente tendrá que conducirse*<sup>10</sup>. Con ello Lyotard hizo una clara reivindicación de las complejidades del ser y su historicidad reflexiva, exploradora, donde cada premisa dada por el individuo, fue vista por el filosofo como una jugada que implica una serie de relaciones, condición que se conforma por pequeños relatos. Orientados por las inclinaciones individuales del jugador que la realiza en el discurso, mecanismo que establece una exteriorización directa o indirecta de su expresión humana en la sociedad, posibilidad que le permite afirmarse como individuo de forma activa en su entorno, dicha manifestación o jugada muchas veces puede utilizar como herramienta el discurso estético en la búsqueda de resolver una experiencia o una necesidad en particular, este fenómeno o expresión represento en los estudios de Lyotard un mundo de saberes postmodernos:

*Regido por un juego de información completa, y en ese sentido los datos son, en principio, accesibles a todos los expertos: no hay secretos científicos. El incremento de la performatividad, a la igual competencia, en la producción del*

---

<sup>7</sup> Lyotard, Jean François. *La condición posmoderna*. P.4

<sup>8</sup> Ídem.

<sup>9</sup> Ídem.

<sup>10</sup> Ibídem.P.41

*saber, y no en su adquisición, depende, pues, finalmente de la <imaginación> que permite, bien realizar nuevas jugadas, bien cambiar las reglas del juego*<sup>11</sup>

Según John Anthony Randoll Blaking,<sup>12</sup> la performatividad es el eje que da vida en la experiencia al pensamiento establecido por Lyotard, al aproximarse por medio del paradigma postmoderno al objeto investigado; la cual da un giro al modelo moderno, al cambiar la manera unidireccional como las investigaciones se aproximaban a la realidad experimentada. Debido a que la noción postmoderna del autor, establece una visión bidireccional que da prioridad al diálogo con las diferencias, o los particulares que subyacen en la cantidad de relaciones, que coexisten simultáneamente en las dinámicas en que se reconstruye, a través de nuestros sentidos la exploración del objeto; según las palabras expresadas por el antropólogo:

*La performatividad que refiere Lyotard es, una investigación que adquiere forma y existencia nueva y autónoma a la vez que se produce. El objeto científico ya no es objetivo, dado inamovible, algo que “espera” inalterable ser “descubierto (descrito, dicho) por el científico, en adelante el objeto se construye, adquiere forma por impulso, por determinación de la mente que lo piensa*<sup>13</sup>

Dentro de este orden de ideas, la investigación devela el espacio subjetivo que vigila y alimenta el mundo de saberes postmodernos, porque exige la conciencia, la participación activa, el ejercicio propio del individuo ante un juego responsable que debe darse entre la imaginación y el intelecto, al enfrentarse al develar de los criterios de certeza que yacen en el objeto investigado. Bosquejándose la imaginación como un instrumento del pensamiento, fundamentada, según el filósofo Jean François Lyotard en *la capacidad de articular algo que no era*<sup>14</sup>, siendo la velocidad una de sus propiedades. Siguiendo esta línea de investigación de carácter crítico, Jacques Derrida<sup>15</sup> se ha aproximado ante esta posibilidad lúdica, reflexiva (en la cual se bosqueja una ganancia en el indeterminismo, dado

---

<sup>11</sup> Ídem.

<sup>12</sup> Etnomusicólogo y antropólogo británico (1928- 1990)

<sup>13</sup> *Es.Scribd.com La noción de lo performativo* <http://es.scribd.com/doc/48246881/NOCION-DE-PERFORMATIVO>  
[última consulta: 2011, mayo, 17]

<sup>14</sup> Lyotard, Jean François. *La condición posmoderna*. P.41

<sup>15</sup> Filósofo francés (1930- 2004)

en torno a lo postmoderno y a su complejidad) a partir de la aplicación del enunciado de la desconstrucción en la dimensión del lenguaje:

*Esta asociación me pareció muy afortunada, muy adecuada a lo que yo quería, al menos, sugerir. Me permito citar algunos artículos del Littré. «Desconstrucción / Acción de desconstruir. / Término gramatical. Desarreglo de la construcción de las palabras en una frase. “De la desconstrucción, vulgarmente llamada construcción”, Lemare, Del modo de aprender las lenguas, cap. 17, en Curso de lengua latina. Desconstruir / 1) Desensamblar las partes de un todo. Desconstruir una máquina para transportarla a otra parte. 2) Término de gramática [...] Desconstruir versos, hacerlos, suprimiendo la medida, semejantes a la prosa. / Absolutamente. “En el método de las frases prenocionales, se empieza asimismo por la traducción, y una de las ventajas consiste en no tener nunca necesidad de desconstruir”, Lemare, ibíd. 3) Desconstruirse [...] Perder su construcción. “La erudición moderna confirma que, en una región del inmóvil Oriente, una lengua llegada a su perfección se ha desconstruido y alterado por sí misma, por la sola ley del cambio, ley natural del espíritu humano”, Villemain, Prefacio del Diccionario de la Academia.»<sup>16</sup>*

Asimismo, Jacques Derrida planteo que estas definiciones solo son representaciones, posibles acercamientos verbales de lo que se ha dicho en algún momento sobre el tema, por ende la desconstrucción que proyecta no se agota en la dimensión de la palabra, no es la palabra la que define al objeto, solo es un sugerir de lo que hemos comprendido como experimentable, un recordatorio de una cantidad de relaciones que se mantiene en el lenguaje, siendo el objeto el que define las palabras. Por ello al analizarlas estas pierden protagonismo y trascienden a su negación en pro de la materialidad de nuestro pensamiento, en el juego de atribuciones o definiciones que hacemos de una experiencia o un objeto; en este sentido el mismo autor afirma:

*Para ser muy esquemático, diré que la dificultad de definir y, por consiguiente, también de traducir la palabra «desconstrucción» procede de que todos los predicados, todos los conceptos definitorios, todas las significaciones relativas al léxico e, incluso, todas las articulaciones sintácticas que, por un momento, parecen prestarse a esa definición y a esa traducción son asimismo desconstruidos o desconstruibles, directamente o no, etc. Y esto vale para la palabra, para la unidad misma de la palabra desconstrucción, como para*

---

<sup>16</sup> Traducción de Cristina de Peretti, en *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, pp. 23-27. Edición digital de *Derrida en castellano*. [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/carta\\_japones.htm#\\_edn2](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/carta_japones.htm#_edn2) [última consulta: 2011, mayo,11]

*toda palabra. Toda frase del tipo «la desconstrucción es X» o «la desconstrucción no es X» carece a priori de toda pertinencia: digamos que es, por lo menos, falsa.<sup>17</sup>*

Visto de esta forma, el concepto de la desconstrucción según el autor, no se define bajo los parámetros tradicionales orientados por el cientifismo a los cuales estaba acostumbrado el pensar moderno, al hacer un análisis o una crítica, con ello Derrida se distancia totalmente de los métodos aplicables por el paradigma moderno.

De este modo, el investigador plantea una diferente forma de aproximarnos a la percepción unidireccional dada por los individuos modernos a sus investigaciones, permitiendo un diálogo bidireccional que se establece en la descripción de un objeto al reconstruirlo en la dimensión del lenguaje; por ello el autor afirma sus razones sobre el tema:

*No es un análisis, sobre todo porque el desmontaje de una estructura no es una regresión hacia el elemento simple, hacia un origen indescomponible [...] Tampoco es una crítica, en un sentido general o en un sentido kantiano [...] Lo mismo diré con respecto al método. La desconstrucción no es un método y no puede ser transformada en método. Sobre todo si se acentúa, en aquella palabra, la significación sumarial o técnica. ¿ puede convertirse la desconstrucción en una metodología de la lectura y de la interpretación? ¿Puede, de este modo, dejarse reapropiar y domesticar por las instituciones académicas?<sup>18</sup>*

Bajo este marco de ideas, Jacques Derrida observó ese potencial, esa indomesticable forma, esa versatilidad, en la que lo lúdico planteado ya por Jean François Lyotard, ese mundo de saberes postmodernos, encuentra sus frutos. La complejidad vista como una ganancia, la indeterminación uno de sus expresares, la no definición como una posibilidad que permite el diluir de la palabra, en las relaciones que la manifiestan siendo estas las que la sugieren, y por tanto:

*La palabra «desconstrucción», al igual que cualquier otra, no posee más valor que el que le confiere su inscripción en una cadena de sustituciones posibles, en lo que tan tranquilamente se suele denominar un «contexto». Para mí, para lo que yo he tratado o trato todavía de escribir, dicha palabra no tiene*

---

<sup>17</sup> Ídem.

<sup>18</sup> Ídem.

*interés más que dentro de un contexto en donde sustituye a y se deja determinar por tantas otras palabras, por ejemplo, «escritura», «huella», «différance», «suplemento», «himen», «fármaco», «margen», «encentadura», «parergon», etc. Por definición, la lista no puede cerrarse, y eso que sólo he citado nombres; lo cual es insuficiente y meramente económico [...] ¿Lo que la desconstrucción no es? ¡Pues todo! ¿Lo que la desconstrucción es? ¡Pues nada!*<sup>19</sup>

Luego de esta serie de reflexiones que aquí adoptamos, lo postmoderno se apunta como un negar reflexivo, es decir: la palabra postmoderno se diluye en el redescubrir de su historicidad a partir del reconocer de las relaciones de diferenciación ante lo moderno; este evento crea una multiplicidad de situaciones individuales, teorías, postulados, supuestos, pequeños relatos o jugadas que hacen visible ese juego del lenguaje inadvertido en la realidad. En consecuencia la postmodernidad *representa un cuestionamiento reflexivo de varios conceptos modernos*<sup>20</sup>.

Dicha posibilidad permite precisar alguno de los comportamientos o jugadas dadas en el fenómeno de lo postmoderno: el primero la versatilidad del negar reflexivo ante los postulados modernos, el segundo la conciencia de la historicidad, el tercero el diluir la palabra en pro de la comprensión profunda de su significado, el cuarto la desconfianza en el metarrelato totalizador por su atributo especulativo dando vigencia a los pequeños relatos individuales, y el quinto la conciencia de los juegos del lenguaje a partir de los cuatro principios anteriores. Estas cinco posibilidades sugieren lo que entendemos como lo postmoderno en nuestra investigación y en función de ello se seguirá el análisis. Cabría preguntarse entonces ¿cómo esta posibilidad teórica de lo postmoderno se puede representar a través de una metáfora visual, cómo se percibe en el espacio multidisciplinario de las artes? Charles Jencks<sup>21</sup> se ha pronunciado ante esta eventualidad en la dimensión arquitectónica. En principio por medio de la identificación de las claves visuales que definen la lectura de lo moderno en la arquitectura, con ello devela las motivaciones sociales que preceden estos

---

<sup>19</sup> Traducción de Cristina de Peretti, en *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Proyecto A Ediciones, Barcelona, 1997, pp. 23-27. Edición digital de *Derrida en castellano*.

[http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/carta\\_japones.htm#\\_edn2](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/carta_japones.htm#_edn2) [última consulta: 2011, mayo,11]

<sup>20</sup> Gradowska, Anna. *El otoño de la edad moderna: reflexiones sobre el postmodernismo*. P.16

<sup>21</sup> (Baltimore, 1939) Es un arquitecto paisajista, teórico e historiador de la arquitectura estadounidense.



constructos estéticos, inclinados a la emancipación del paradigma moderno. Esto permite al autor hacer una desconstrucción de dichos elementos para bosquejar lo postmoderno. Según Jencks los principios arquitectónicos de la cultura moderna se basan en el método de la simplificación, a este simplificar lo denomina como la forma univalente:

*Para designar el aspecto general de una arquitectura que se creó alrededor de uno (o varios) valores simplificados, utilizare el termino de la univalencia. No hay duda, si hablamos en términos de expresión, de que la arquitectura de Mies van der Rohe<sup>22</sup> y sus seguidores es el sistema más univalente que tenemos porque utiliza pocos materiales y únicamente la geometría de ángulos rectos. Paradójicamente, este contenido estilo se justificó como racional (cuando no era económico) y universal (cuando sólo cumplía unas cuantas funciones. Esta caja de vidrio y acero se ha convertido en la forma arquitectónica más utilizada y en todo el mundo es sinónimo de <edificio de oficina><sup>23</sup>*



**Mies van der Rohe, *Lake Shore Drive Apartments*, 1950. (Fig.1)**

Entre las primeras edificaciones que realiza el arquitecto Mies van der Rohe, en la construcción de un espacio acondicionado para llenar la necesidades del individuo inclinado al paradigma moderno, podemos observar el edificio *Lake*

---

<sup>22</sup>Arquitecto moderno y diseñador industrial. (Aquisgrán, Alemania, 27 de marzo de 1886 – Chicago, Illinois, 17 de agosto de 1969)

<sup>23</sup>Jencks, Charles. *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*. P.15

*Shore Drive Apartments*<sup>24</sup> (Fig.1), en el cual el arquitecto consagra el muro cortina por medio de una fachada libre de ornamentos basada en un muro de espejos coherentemente colocados gracias a la utilización de una cuadrícula, la cual podemos apreciar en la verticalidad del *Lake Shore Drive Apartments* (Fig.2) elemento que se articula como principio arquitectónico en la totalidad del discurso visual de Mies van der Rohe, y se materializa en el armazón de acero que sustenta al inmueble.



**Mies van der Rohe, *Lake Shore Drive Apartments*, 1950. (Fig.2)**

Este constructo estético materializado a partir del hormigón, el acero y el vidrio, basado en un conjunto de formas predecibles, de ángulos perpendiculares entre sí, colocadas coherentemente en intervalos de espacios regulares en la totalidad de la edificación, busca la pureza y la única codificación de su lectura, por medio de la representación de una diligente sintaxis. Dicha posibilidad aproxima al

---

<sup>24</sup>Gran proyecto urbanístico para la comunidad de Chicago en 1950, U.S.A conformado por dos torres gemelas simétricas de una altura aproximada de 82,3 metros, destinada a residencias particulares.

producto arquitectónico a una dimensión literaria: según Charles Jencks la arquitectura comparte aspectos con el lenguaje escrito.

*Un edificio tiene que sostenerse y unir sus componentes de acuerdo con ciertas reglas o sistemas constructivos. Las leyes de la gravedad y la geometría obligan a cosas como el arriba y el abajo, el tejado, el suelo y los pisos intermedios, al igual que las leyes del sonido y de la formación del lenguaje dictan ciertas vocales, consonantes, y maneras de pronunciarlas. Estas fuerzas de apremio crean lo que podría llamarse una sintaxis de la arquitectura, es decir, las reglas para combinar las diversas palabras, como puerta, ventana, pared, etc.<sup>25</sup>*



**Mies van der Rohe, *Lake Shore Drive Apartments*, 1950. (Fig.3)**

En este sentido la sintaxis que realiza el arquitecto Mies Van Ver Rohe en su propuesta arquitectónica el *Lake Shore Drive Apartment* (Fig.3) frente al paradigma moderno exagera a través de la forma univalente un reduccionismo: *al nivel más literal el edificio no nos comunica...lo que es más importante, el significado social y psicológico de un empeño edificatorio<sup>26</sup>*, sino una convención

<sup>25</sup> Jencks, Charles. *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*. P.62

<sup>26</sup> *Ibíd.* P.14

individual en pro de un universalismo, altamente cuestionado por sus contemporáneos. Que era insostenible al tratar de unificar de forma universal, la compleja sociedad cambiante y sus relaciones, *¿Qué pasaría si la vivienda se pareciera a las oficinas, o si las dos funciones no pudieran distinguirse? [...] la armonía psíquica de estas dos actividades diferentes quedarían sin explorar, como algo accidental*<sup>27</sup>. Proporcionando un caldo de cultivo a desafortunados eventos como el dado en *St. Louis, Missouri, el 15 de julio de 1972, ...cuando a varios bloques del infame proyecto Pruitt-Igoe se le dio el tiro de gracia con dinamita. Previamente habían sido objeto de vandalismo, mutilación y defecación por parte de sus habitantes*<sup>28</sup>. Este suceso para Jencks marcara la muerte de la arquitectura moderna.

De esta manera, la metáfora visual realizada por Mies van der Rohe, esa gran edificación moderna llamada *Lake Shore Drive Apartment*, nos dice a viva voz (a partir de la sintaxis diligente de sus palabras o ese predecible conjunto de formas guiado por el muro espejo, la fachada libre de ornamentos, la organización coherente en el espacio y la pureza de sus formas), sus inclinaciones utópicas a un confort atribuido al progreso empresarial, al poder, a la sofisticación, a la autonomía del arte distanciada de su función social, al método, a lo universal, y a lo nuevo en pro de la razón, de ese hombre moderno en busca de su propia emancipación, por medio del erigir de ese metafísico discurso, tautológico por demás, que niega su propia historicidad reflexiva por medio del dirigido silenciar de la pluralidad imperante en la sociedad contemporánea, a través de la promesa de la novedad y el descartar del pasado. Charles Jencks afirma:

*El hombre moderno no existe, y si por casualidad existiera lo que querría serían signos sociales realistas. Signos de su status histórica, comercio, confort y de su raza, signos de relación vecinal [...] Los arquitectos modernos no han aprendido estos códigos y no saben cómo acercarse a esta realidad, por lo que continúan intentando proporcionar a la comunidad una integración mítica que a menudo no es más que una proyección de los valores de la clase media*<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> *Ibidem.* P.15

<sup>28</sup> *Ibidem.* P.16

<sup>29</sup> *Ídem.*

En este punto, el mismo autor plantea una problemática inherente al debate de la postmodernidad, el cual dará fruto a muchas posibilidades visuales en el expresar de lo postmoderno en las diferentes vertientes de la dimensión artística, dicha problemática parte de la conciencia de la imposibilidad de dar una definición total que abarque las infinitas variantes del ser moderno, a su desconstruir y a su búsqueda reflexiva, exploradora, por medio del diálogo performativo de su propia historicidad, basado en el percibir crítico de su contexto. Permitiendo con ello el reivindicar del franco diálogo entre el objeto arquitectónico y la sociedad que lo percibe, por ello lo postmoderno según Charles Jencks:

*A partir de una investigación semiótica, mira la idea abstracta del gusto y su codificación, y toma entonces una posición situacional: por ejemplo, ningún código es inherentemente mejor que el otro, y por tanto la subcultura para la que se diseña debe identificarse antes de poder escoger un código<sup>30</sup>*

Una manera de llevar esta posibilidad a un evento real, es a través del *diseño participatorio, algo que somete al diseñador a códigos no necesariamente suyos, de manera que pueda respetarlos<sup>31</sup>*. Este postular da pie a un trascender de esa única codificación moderna, a otra guiada por una doble codificación que concilia el pensar especializado y el popular, donde los arquitectos emergentes de naturaleza postmoderna, *continúan siendo parcialmente modernos en términos de sensibilidad y en la utilización de la tecnología actual [...] el estilo es híbrido, doblemente codificado y basado en dualidades fundamentales<sup>32</sup>*. En la cual la metáfora visual realizada por el arquitecto se permite leer de forma simultánea a diferentes grados.

Dichos grados son guiados por la formación intelectual del individuo receptor de la metáfora visual realizada por el arquitecto. Alguna de las lecturas sugeridas por el arquitecto a veces proceden de la yuxtaposición de lo nuevo y lo viejo *ocasionalmente se basa en la divertida inversión de lo viejo, [...] también casi siempre hay algo extraño en todo ello [...] un gusto altamente desarrollado por la*

---

<sup>30</sup> Ídem.

<sup>31</sup> Jencks, Charles *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*, , P. 88

<sup>32</sup> Ibídem. P. 5

*paradoja [...] algo característico de nuestro tiempo y sensibilidad*<sup>33</sup> Liberando a la obra arquitectónica de su condición de objeto, para sugerir en la misma un sujeto de un cierto eclecticismo que dialoga con su entorno. Haciendo de los postulados universales visiones individuales de un relativo pensar, el ornamento desechado por lo moderno, es tomado con fuerza o parte fundamental por esta corriente de arquitectos emergentes símbolo de la diferencia ante la estandarizada forma planteada por Mies y su <edificio de oficina>. Asimismo para Charles Jencks:

*El arte, la ornamentación y el simbolismo son elementos esenciales en la arquitectura ya que realzan su significado, lo clarifican y le dan mayor resonancia. Todas las culturas, exceptuando la moderna, han valorado tanto estas verdades esenciales que las dan por sentado. No obstante, en una era pragmática e industrial no existe gran fe en los temas tradicionales del arte y la ornamentación es decir, en la dignidad institucional, el placer estético individual y la significación transcendental- y su utilización se hace algo molesta. El agnosticismo de nuestra época se ve perfectamente reflejado mediante las lisas y burocráticas fachadas [...] Si los postmodernos se niegan a aceptar este agnosticismo o su equivalente visual -la sosa y tecnocrática fachada-, entonces deben descubrir ideas creíbles en el programa del edificio, o en la sociedad concreta para la cual están proyectando.*<sup>34</sup>

Según el investigador, el *Museo Getty*<sup>35</sup> es un prototipo arquitectónico que se acerca a ese proyectar creíble de la relativa forma de codificación, en el cual no hay jerarquía, sino análisis individuales a posibles problemas dados en el expresar humano, en relación al interactuar con su entorno, sugeridos fundamentalmente por el ornamento dispuesto en todo el espacio físico que sustenta al inmueble. Siendo para Jencks *un ejemplo norteamericano de revivalismo que ha merecido todo tipo de comentarios por parte de arquitectos y críticos...una recreación escolástica de la villa de los papyri en Herculano, además de otras delicias pompeyanas*<sup>36</sup>. Tal revuelo de comentarios, algunos positivos otros negativos atribuidos a esta metáfora visual, parten del dialogo con

---

<sup>33</sup> Ídem.

<sup>34</sup> Ibídem. P.7

<sup>35</sup> Actualmente llamado Villa Getty, gran proyecto museístico para la comunidad de Malibu (California),USA, de la firma de arquitectos Langdon y Wilson patrocinado por el altruista J.Paul Getty, considerado uno de los personajes más ricos de su época. El proyecto se inspira en la reconstrucción libre de la *villa de los papiros herculanos* encontrada al sur de Italia, en el municipio de Ercolano.

<sup>36</sup> Jencks, Charles. *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*. P.94

el contexto y la situación en que se encontraba el debate de lo postmoderno ante lo moderno.

El Museo Getty (Fig.4), como monumento postmoderno indicaba una brecha que de forma visionaria bosquejaba una posibilidad relativa e inadvertida en el objeto arquitectónico. Según *David Gebhart, [...] el Museo Getty cumple su cometido igual o mejor que otros museos construidos más recientemente*<sup>37</sup>, dando una respuesta mucho más vinculada a las necesidades que plantea el usuario popular, algo totalmente descartado por cualquiera de los recientemente acabados edificios de imagen moderna.

En cambio Reyner Banham crítico británico de la arquitectura, desaprueba con énfasis el discurso visual establecido en el *Museo Getty: la erudición y el artificio son impecables, y tan absolutamente muertos como parece obligado a este tipo de reconstrucciones plus-cuamperfectas [...] aquí no se derramó ni sangre, ni vino, ni esperma, ni nada que se parezca a un fluido vital*<sup>38</sup>.



Langdon y Wilson, *Museo J. Paul Getty: Villa Getty, 1974. (Fig.4)*

---

<sup>37</sup> Idem.

<sup>38</sup> Idem.

En parte, la realización de tal proyecto arquitectónico nace del resolver de un problema específico de su benefactor o mecenas J.Paul Getty, el cual trataba de adecuar un espacio a su extensa colección privada de arte griego, romano y etrusco que podemos visualizar en el interior de la edificación (Fig.5).



Langdon y Wilson, *Museo J. Paul Getty: Villa Getty, 1974.* (Fig.5)

Tal vez los pensares de Paul Getty sobre el arte como: *la belleza de un hallazgo en el arte, es uno de los pocos productos lastimosamente reales y duraderos de la actividad humana*<sup>39</sup> lo llevaron a reivindicar el hecho natural dado por la erupción del volcán Vesubio, siniestro que cubrió todo Herculano con unos 30 metros de ceniza volcánica, llevándose consigo grandes logros del expresar artístico humano, los cuales el multimillonario Paul Getty toma como motivo para rescatar

---

<sup>39</sup> “the beauty one find in art is one the pitifully few real and lasting products of human endeavor” J.Paul Getty (1965). Traducción del autor. Citado en: Carrier, David. *Museum Skepticism* .P.74



por medio de la reconstrucción libre, y multidisciplinaria la villa de los papiros herculanos. Redescubriendo en su construcción importantes hallazgos de la contemporaneidad a partir de ese pasado heredado, los cuales se pueden resumir en las importantes impresiones del investigador Charles Jencks:

*Mis propias impresiones de esta superalabada/supercondenada villa son algo diferentes [...] es muy adecuada para acoger las antigüedades exhibidas y culturalmente es un desafío, porque viene a decir que nuestra época puede permitirse el lujo, como ninguna otra, de hacer una simulación histórica correcta. Con nuestras técnicas de reproducción (Xerox, películas, materiales sintéticos) y nuestros conocimientos arqueológicos especializados (en este caso especialistas en arqueología y en el paisaje), con las desarrolladas tecnologías del aire acondicionado y del control de temperatura, y nuestras posibilidades estructurales (de ponerlo todo encima de un garage) podemos hacer lo que no podían los historicistas del siglo XIX. Podemos reproducir experiencias fragmentadas de diferentes culturas, y como esto es lo que todos los medios de comunicación han estado haciendo durante los últimos quince años, nuestra sensibilidad ya ha quedado suficientemente modificada. Gracias a las revistas a color, a los viajes y a la Kodak, todo el mundo tiene un bien abastecido musée imaginaire y es un ecléctico en potencia. Al menos nosotros estamos expuestos a la pluralidad de otras culturas y podemos elegir y discriminar de entre este amplio campus mientras que culturas anteriores no tenían nada más lo que habían heredado. Por lo tanto, yo argumentaría que el Museo Getty es un pasable, ya que no intencionado, ejemplo de un edificio postmoderno, recomendable por su pluralismo y variedad en elección, pero ni particularmente brillante ni especialmente mortecino. Quizás la razón por la cual levantó tal desproporcionada cantidad de alabanzas y críticas es porque hizo sugerir, en el momento oportuno, la cuestión de qué es lo que debería ser la arquitectura para los años setenta. Lo malo es que no proporcionó ninguna respuesta, por lo que molestó a ambos bandos.<sup>40</sup>*

De este modo, el Museo Getty, puede ser entendido como una metáfora postmoderna, articulado en un espacio de significación fragmentado, ecléctico, donde fluyen elementos plásticos, esculturales, y arquitectónicos basados en la evocación y rescate de la antigüedad, a partir de una lectura especializada contemporánea, adecuada para el disfrute. Sugiere una ganancia para la historia humana, y la dimensión artística se expresa en una lograda síntesis de las artes,

---

<sup>40</sup> Jencks, Charles. *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*, P. 95

en la armónica disposición de los recursos contemporáneos, para evocar y materializar el diálogo con la antigüedad. (Fig.6)



**Langdon y Wilson, Museo J. Paul Getty: Villa Getty, 1974. (Fig.6)**

El mismo autor ha aplicado este bosquejo de significaciones en diferentes discursos arquitectónicos. Redescubriendo una de las tantas vertientes o posibilidades visuales del espacio postmoderno, al hacer una lectura contemporánea del *modernismo catalán*<sup>41</sup>, puntualmente en las metáforas

---

<sup>41</sup> El Modernismo fue una corriente artística que se desarrolló en los Países Catalanes aproximadamente entre 1888 y el 1911. Corresponde al momento inicial de la expansión del catalanismo y en gran parte respondió al deseo de crear un estilo propio del país. Tuvo relaciones formales con corrientes simbolistas extranjeras como el Modern Style, el Art Nouveau, el Jugendstil, el Liberty y la Sezession, pero su originalidad le viene del deseo de sintetizar con este movimiento esteticista y poético la tradición neomedievalista de la Renaixença, el progresismo tecnológico y el realismo trágico de la literatura. Fuente <http://www.parkguell.es/es/modernismo> [última consulta: 2011, mayo,11]

arquitectónicas realizadas por Antoni Gaudí<sup>42</sup>. Partiendo de una interpretación propia de la historia que ha heredado de su región, Gaudí se embarca en la empresa de renovar con una individual y diferente propuesta estética, una típica vivienda del siglo XIX. El encargo fue dado por Josep Batlló y Casanova<sup>43</sup>, y dicha renovación sería para la época un visionario discurso, donde el espacio, se funde con la dimensión plástica llevando a los extremos las sintaxis del objeto arquitectónico, como podemos apreciar en la fachada que Antoni Gaudí ha dispuesto para la *Casa Batlló* (Fig.7)



**Antoni Gaudí, *Casa Batlló*, 1912. (Fig.7)**

Gaudí en la *Casa Batlló* presenta una gran preocupación por la belleza yacente en la naturaleza, y su indomesticable forma expresándola en el interior de la casa por medio de un diálogo de secciones cónicas que se dirigen al centro del núcleo, las cuales forman cierta curvatura en la creación, atribuyéndole a dicho discurso calidades orgánicas en su materialidad, permitiendo su forma visual el

---

<sup>42</sup> Arquitecto español. Cornet (Riudoms o Reus, 12 de junio de 1852 – Barcelona, 10 de junio de 1926)

<sup>43</sup> Empresario de una industria textil en Barcelona, propietario de la vivienda la cual fue construida 1875 y 1877. Posteriormente Gaudí y el contratista Josep Bayó serían llamados para su remodelación en 1904

desconstruir y desmitificar del ángulo recto acostumbrado en la creación moderna.(Fig.8)



**Antoni Gaudí, *Casa Batlló*, 1912. (Fig.8)**

Además de observarse la eliminación del ángulo recto en la Casa Batlló, el arquitecto usa el color para intensificar la materialidad de los elementos, trascendiendo las cualidades de ornamentación para establecerse como discursos propios que dialogan en el espacio. Con ello Antoni Gaudí abre una brecha en la producción arquitectónica de su tiempo, conciliando los diferentes estratos de la dimensión artística, reflexionando sobre técnicas artesanales como cerámica, vidriería, carpintería, forja de hierro, etc. Todos ellos recursos conocidos por el arquitecto en carne propia. Tal conocer permitió a Antoni Gaudí descubrir en el seno de esta experiencia artesanal la técnica del “trecandis”,<sup>44</sup> utilizada en la fachada. Una experiencia acogedora que entra en sincronía con los

---

<sup>44</sup> Es una técnica que consiste en formar mosaicos compuestos por fragmentos cerámicos, a menudo de desecho, que encajaba como si de un puzzle se tratara. Gaudí utilizó esta técnica para revestimientos o decoraciones de las fachadas de la *Casa Batlló*.

exclusivos muebles de uso doméstico como podemos apreciar en los alrededores del ático de la *Casa Batlló* (Fig.9)



**Antoni Gaudí, *Casa Batlló*, 1912. (Fig.9)**

Con todos estos elementos, que ha utilizado el arquitecto Antoni Gaudí, se atribuye a la calidad matérica de su obra un cierto relativismo consiente al ser observada de diferentes ángulos, siendo un producto performativo, inacabado, redescubierto por la mente que lo piensa, gozando de una cierta libertad, fundamento vedado en las producciones subordinadas solamente a la técnica, como ya se ha observado en la obra moderna de Mies van der Rohe y su <edificio de oficina>, el cual según las palabras de Charles Jencks pretendía establecer una sola lectura por medio el principio univalente, guiada por un reduccionismo que expresa de forma utópica el paradigma del progreso, principio que al desfasarse o desencarnarse de la armonía psíquica generada en la dimensión social, comenzó a ser cuestionado por la línea de pensamiento de los arquitectos emergentes.

Al mismo tiempo, el investigador nos sugiere que Antoni Gaudí al implementar de forma indirecta el espacio postmoderno, en su real producto, esbozado en la original propuesta establecida para el *modernismo catalán*, nos ofrece un disfrute doblemente codificado, afín a diferentes gustos donde lo onírico o ese expresar de ensueños dan pistas, a esa añoranza o huella que quiso inmortalizar en su obra el arquitecto. Dejando en su haber, lecturas de su fantástica arquitectura que establecen un nexo con la armonía psíquica y las condiciones sociales del patrimonio cultural en que se encuentra situada la edificación, por ello según una visión más regionalista:

*Huesos y lava articulan los pisos inferiores dedicados a tiendas y a la vivienda principal. Mascaras mortuorias y la ondulante metáfora del mar articulan los apartamentos similares del medio de la fachada, mientras que un dragón dormido mira desde la cubierta. El edificio representa los anhelos separatistas de Barcelona: su patrón mata al rey de España que se ha comido a los catalanes; los huesos y esqueletos quedan como monumento de los mártires<sup>45</sup>*

Uno de los ejemplos puntuales donde se puede observar de manera directa el manejo del espacio postmoderno, es la obra del arquitecto Charles Willard Moore<sup>46</sup>. El cual concretó en 1978, un proyecto basado en la creación de una plaza pública de carácter urbano para la comunidad de New Orleans, plaza ubicada en el centro de la ciudad y denominada *Piazza D'Italia*, con el fin de conmemorar los aportes significativos de índole cultural, social y económico realizados por la sociedad de inmigrantes de Italia a la ciudad de New Orleans. La manera en que fue realizada *Piazza D'Italia*, recoge en su haber pensamientos de diferentes arquitectos que luchaban por liberar la creación arquitectónica de los pensamientos puristas modernos, entre ellos se encuentra el arquitecto Louis Isadore Kahn<sup>47</sup>. Quien reinterpreta y oferta a la modernidad la posibilidad del rescate de la monumentalidad como cualidad en el constructo estético. Según Louis Kahn:

---

<sup>45</sup> Esta impresión estética de la obra de Gaudí se refiere a la fachada ya observada en la figura 6 de nuestra investigación, impresión dada por la Escuela técnica Superior de Arquitectura de Barcelona

<sup>46</sup> Arquitecto postmodernista (octubre 31, 1925 – diciembre 16, 1993)

<sup>47</sup> Arquitecto poco convencional de origen estonio (20 de febrero de 1901-17 de marzo de 1974)

*La monumentalidad en arquitectura debe definirse como una cualidad, una cualidad espiritual inherente a aquella estructura que porta en sí la inmortalidad, nada se le puede agregar o cambiar. Reconocemos esta cualidad en el Partenón, el símbolo reconocido de la civilización griega.[...] Algunos argumentan que vivimos en un estado inestable de relatividad que no puede ser expresado con una única intensidad de propósito. Por esta razón, muchos de nuestros contemporáneos creen que no estamos psicológicamente predispuestos para incorporar esa cualidad monumental a nuestros edificios.[...] La monumentalidad es enigmática. No puede crearse intencionalmente. No son necesarios ni el material más exquisito ni la tecnología más avanzada, de la misma manera que no se requiere de la tinta más fina para escribir la Carta Magna.<sup>48</sup>*

Monumentalidad que recrea Charles Willard Moore en la *Piazza D'Italia*, como podemos observar en la imagen (fig.10), al realizar en las distintas fachadas que articulan el constructo, una clara evocación poco convencional al espíritu, al arte, la ornamentación, y al simbolismo, que contienen las tradicionales formas arquitectónicas, dadas en la antigüedad italiana.



**Charles Willard Moore, *Piazza D'Italia*, 1978. (Fig.10)**

En alguno de los detalles situados en las fachadas de la *Piazza D'Italia* (Fig.11) se pueden reconocer de forma simultánea una libre reconstrucción de diferentes

---

<sup>48</sup> Kahn, Louis *Monumentalidad* (1944). Edición digital de <http://louiskahn.es/Conferencias.html> [última consulta: 2014, agosto, 09]

momentos históricos del bagaje visual italiano. Entre ellos se destaca el *Renacimiento* donde la nación italiana formo parte importante en el rescate de los discursos arquitectónicos greco-romanos, elemento que podemos visualizar en esta imagen al percibir el diferenciado juego de los órdenes clásicos ( jónico en las columnas más bajas, corintio en las de altura media) y las aportaciones romanas (orden compuesto en las columnas más altas) que permitieron la síntesis visual de las formas en las fachadas de las construcciones italianas en la antigüedad, siendo los pilares fundamentales en la búsqueda del nuevo hombre, elemento que desencadenó una nueva mirada al pasado, momento que marcó grandes cambios y logros económicos, culturales y sociales para la sociedad italiana.



**Charles Willard Moore, *Piazza D'Italia*, 1978. (Fig.11)**

Una de las tantas maneras interesantes que Charles Willard Moore ha utilizado para homenajear a los inmigrantes italianos de New Orleans, acercándose con ello al *diseño participatorio* (elemento que hemos estimado anteriormente a partir de las conceptualizaciones de Charles Jencks), recurso que ha permitido a Moore tomar códigos visuales que necesariamente no son suyos, respetando con ello la



integridad discursiva y psíquica de los inmigrantes italianos de la ciudad de New Orleans. Sin embargo para sustentar y fortalecer la lectura de estos códigos visuales a nivel especializado y popular, el arquitecto hace una recreación en menor escala de la silueta del espacio geográfico del país en el centro de la plaza, la cual podemos observar en toda su extensión en la maqueta de *Piazza D'Italia*. (Fig.12). Según Charles Moore: *¿Qué podría ser una forma más italiana que Italia? Y el más directo, y por lo tanto eficaz, referente cultural en una plaza dedicada a la comunidad italiana*<sup>49</sup>. Con ello resuelve de forma armónica y poco convencional las necesidades espirituales que demandan la articulación de los elementos estéticos, históricos, y sociales en ese espacio de homenaje para dicha comunidad.



**Charles Willard Moore, *Maqueta Piazza D'Italia*, 1978. (Fig.12)**

Sin embargo, para que esta obra arquitectónica se mantenga acorde a las necesidades económicas que plantea un espacio urbano en el centro de la

<sup>49</sup> “What could be a more Italian shape than Italy? And what more direct, and therefore effective, cultural reference in a piazza dedicated to Italian community” Charles Moore. En el artículo: *Ten years later* traducción del autor.

ciudad, tanto de la vida diurna como nocturna de la comunidad, Charles Moore embellece de forma visionaria todas las fachadas con la delineación de luces de neón de llamativos colores (Fig.13), recurso que aligera, llena de frescura y hace de un espectáculo la solemnidad que pueda representar la *Piazza D'Italia*.



**Charles Willard Moore, *Piazza D'Italia*, 1978. (Fig.13)**

Moore, al haber utilizado esta cierta cantidad de recursos visuales, plantea un lugar que según Charles Jencks se resumiría en un espacio:

*Históricamente específico, enraizado en convenciones, ilimitado o ambiguo en su zonificación e <irracional> o transformacional en lo que se refiere a su relación entre las partes y el todo. Los límites a menudo no quedan claros y el espacio se extiende infinitamente sin bordes aparente. El es evolutivo y no revolucionario por lo que contiene cualidades modernas [...] al igual que el espacio del jardín chino, deja en suspenso la ordenación clara y final de los acontecimientos, optando por una laberíntica y divagadora <manera> que nunca llega a un objetivo absoluto [...] los postmodernos complican y fragmentan sus planos con pantallas, motivos no recurrentes, ambigüedades y chistes, para dejar en suspenso nuestro sentido normal de la duración y de la extensión. La diferencia, que es muy profunda, es que el jardín chino tenía tras él una metafísica religiosa filosófica, y un consistente sistema convencional de metáforas, mientras que nuestra complicada arquitectura no tiene esta base de significaciones aceptadas. Nuestra metafísica a menudo pertenece en privado...por tanto, aunque el espacio postmoderno puede ser*

*en todos sus aspectos tan rico y ambiguo como el espacio del jardín chino, no puede articular la profundidad del significado con la misma precisión*<sup>50</sup>

Como se ha observado al ser utilizado el espacio postmoderno, tanto de forma indirecta en la obra de Antoni Gaudí en la *Casa Batlló*, o en la utilización directa *Piazza D'Italia* de Charles Moore, nos encontramos con un fenómeno enigmático al aproximarnos a su posible conceptualización, debido a que estas obras precisan diferentes lecturas que no son concluyentes, haciendo del objeto arquitectónico un evento dinámico.

Esas primeras observaciones sobre la obra de Antoni Gaudí o de Charles Moore, sugieren una gran complejidad en el objeto artístico, que al acercarnos por medio de la mirada postmoderna, generan la necesidad o búsqueda en el presente, de medios que nos permita tratar de entender y conceptualizar en profundidad, sus particulares características. Con el fin de fortalecer nuestra subjetividad, en pro de dar un juicio valorativo responsable ante este fenómeno visual, y de esa manera enriquecer nuestro estímulo vital con lo esencial del discurso estético, Hans-Georg Gadamer<sup>51</sup> nos ofrece una posibilidad de conocimiento para afrontar dicha búsqueda. El filósofo a partir de la hermenéutica filosófica nos sugiere un aproximar a los mapas de la sensibilidad, o ese entender humano, que en este caso subyace en la obra de arte. Según Jean Grondin<sup>52</sup>, uno de los máximos exponentes del pensamiento gadameriano, el uso actual de la palabra *<Hermenéutica> resulta extremadamente borrosa e imprecisa, lo que justamente contribuyó a su alta coyuntura*<sup>53</sup>, emergiendo de tal problemática la búsqueda de ciertos límites que permitan un aproximar a lo dinámico del concepto. Por ello Jean Grondin considera adecuado que *en función de una demarcación terminológica parece aconsejable definir el concepto de hermenéutica de una manera más precisa y entenderlo en primer lugar como una teoría de la*

---

<sup>50</sup> Jencks, Charles. *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*, P.124

<sup>51</sup> Filósofo alemán (Marburgo 11 de febrero 1900 – Heidelberg 13 de marzo 2002) especialmente conocido por su obra *Verdad y método (Wahrheit und Methode)* y por su renovación de la Hermenéutica como pensamiento filosófico.

<sup>52</sup> Filósofo canadiense (Canadá 1955 -) especialista en el pensamiento de Immanuel Kant, en Hans-Georg Gadamer y Martin Heidegger. Quien ha centrado su línea de pensamiento en la hermenéutica, y la fenomenología, siendo congraciado con la posibilidad de cruzar palabras con Gadamer, teniendo de por sí un amplio conocimiento de sus estudios, abalado por los escritos y cartas que ha dejado Georg Gadamer en su legado.

<sup>53</sup> Jean Grondin *Introducción a la hermenéutica filosófica* P. 41

*interpretación.*<sup>54</sup> Para el autor parece apropiado observar esa interpretación hermenéutica como un proceso restringido que:

*Solo entra en juego cuando se quiere hacer comprensible un sentido extraño o percibido como extraño. Interpretar es aquí hacer comprensible o traducir sentidos extraños en comprensibles (no necesariamente en sentidos familiares, puesto que también lo no familiar como tal puede hacerse accesible a la comprensión). A este proceso de interpretación se dedica la teoría hermenéutica.*<sup>55</sup>

Fundamentos nada despreciables al abordar la obra de arte, como un producto nacido de un expresar humano que goza de cierta temporalidad, que busca ser comprensible por la emergencia del devenir de su contexto. Según Grondin:

*Los seres humanos son críticos por definición por el hecho de estar sometidos al tiempo y por oponerse a los infortunios sólo en nombre de sus intereses y aspiraciones, a lo que, ciertamente sólo se pueden pensar como temporales. [...] La crítica se emprende siempre y en primer lugar en nombre del sufrimiento infringido por tales insensateces, de modo que no necesita de principios atemporales*<sup>56</sup> [asimismo Jean Grondin] enfatiza que *la llamada a la vigilancia y a la capacidad crítica de los seres humanos en conexión con una advertencia contra utopías metafísicas es la contribución nada despreciable de la hermenéutica en esta discusión*<sup>57</sup>

Cabría preguntarse entonces ¿Qué principios esenciales nos permiten establecer una conexión con esa capacidad crítica inherente al ser? Según el investigador la palabra interior sería uno de estos principios:

*Por palabra interior no hay que entender un mundo trasero privado o psicológico, que ya estaría determinado antes del expresar verbal. Al contrario, se trata de aquello que aspira a exteriorizarse en el lenguaje expresado. El lenguaje expresado es el lugar de una lucha que se puede escuchar como tal. De modo que no hay un mundo <pre- lingüístico> , sino un mundo orientado hacia el lenguaje, que intenta dar palabra a lo que se quiere expresar sin conseguirlo del todo, Esta dimensión hermenéutica del lenguaje es la única que tiene carácter universal.*<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> *Ibíd.*.P.42

<sup>55</sup> *Ídem.*

<sup>56</sup> *Ibíd.*.P.34

<sup>57</sup> *Ídem.*

<sup>58</sup> *Ibíd.*.P.16

Pero Grondin precisa que este tipo de lenguaje no se subordina al carácter proposicional, es decir no se agota en la lógica del lenguaje escrito, simpatizando tales preceptos con los postulados de la desconstrucción ya planteado por Jacques Derrida, y ese mundo de saberes postmodernos bosquejados por Jean François Lyotard. Según el especialista ese tipo de lenguaje se cristaliza en un proceso donde conviven preguntas y respuestas que derivan en un diálogo, que permite aproximarnos a *la voz interior* que esboza Hans Gadamer, ese mundo orientado al lenguaje, según Jean Grondin:

*La hermenéutica quiere recordar que una proposición nunca puede separarse de su contexto motivacional, es decir, del diálogo en el que está integrada y desde el cual adquiere todo sentido [...] En este diálogo no hay proposiciones, sino preguntas y respuestas que a su vez provocan nuevas preguntas. No hay proposición alguna que se pueda captar sólo desde el contenido que presenta, [...] Toda proposición tiene presupuestos que no enuncia [...] para expresar este núcleo de la hermenéutica, [...] nos hemos referido una y otra vez a la antigua y tal vez en apariencia anticuada doctrina del verbum interius, esa palabra interior no pronunciada pero que resuena en toda la expresión del lenguaje. [...] Esta doctrina ilustra de manera muy plástica que las palabras que estamos usando en un momento dado por que se nos ocurre, no pueden agotar lo que tenemos en mente, es decir el diálogo que somos<sup>59</sup>*

Siguiendo la lectura de Grondin y aplicando los criterios antes expuestos al producto artístico de naturaleza visual. Tenemos que la obra de arte puede ser percibida como el recordatorio de un diálogo, donde fluyen un convivir de preguntas y respuestas, que generan nuevas preguntas. Dicha dinámica se caracterizada por la propia condición histórica del ser humano,

*La historia sigue ejerciendo su influencia incluso cuando creemos estar por encima de ella. Puesto que ella determina el trasfondo de nuestra valoración, concepciones e incluso nuestro juicio crítico, por eso -concluye Gadamer- los prejuicios del individuo son la realidad histórica de su ser en una medida mucho mayor que sus juicios<sup>60</sup>*

Estos prejuicios no enuncian la totalidad de las representaciones e interpretaciones que nacen al ser confrontada la forma material del objeto

---

<sup>59</sup> Jean Grondin. *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Pp. 171-173

<sup>60</sup> *Ibíd.* P.166

artístico, con el conmover estético del individuo. Siendo *la palabra interior* una ganancia en todo este proceso, permitiendo reflexionar sobre el carácter inacabado de las manifestaciones artísticas, es decir: el artista por diferentes circunstancias no consigue agotar lo que tiene en mente ese diálogo que es y desea expresarse, el cual está condicionado a una contienda entre la virtud, la voluntad y el hábil conciliar o convivencia de los materiales, para materializar una idea comprensible en la realidad que bosqueja un entender de su contexto, y de sí mismo. Por ello el artista goza de la potestad de regresar a un trabajo pasado con la finalidad de ver sus contiendas en resoluciones contemporáneas. Grondin advierte que este entender es previo, determinando así la trascendencia de la condición epistémica:

*Según Gadamer, la aplicación en el entender no es en absoluto un acto a posteriori. Siguiendo la intuición de Heidegger, según la cual el entender siempre incluye un entenderse a sí mismo e incluso un encuentro consigo mismo, para Gadamer el entender quiere decir aplicar un sentido a nuestra situación y a nuestra interrogación [...] Por estar motivado por su respectiva pregunta, el entender no es una actitud puramente reproductiva, sino, al incluir la aplicación, es siempre también productiva [...] el entender o aplicación, que aquí es lo mismo, no es en primer lugar el acto de un sujeto autónomo, sino más bien un integrarse en el acontecer de la transmisión donde pasado y presente se encuentran en una mediación constante [...] la definición del entender como integrarse en el acontecer de la transmisión significa que la subjetividad no es plenamente dueña de su aceptación del sentido o sin sentido de las cosas en cada caso [...] por eso, el poder que la historia tiene sobre nosotros es mucho mayor al dominio que nosotros podamos tener sobre ella [...] El entender es siempre la continuación de un diálogo que ya había comenzado antes que nosotros [...] Un texto sólo llega a ser elocuente gracias a la pregunta que dirigimos hoy en él. No hay interpretación ni entender que no responda a determinadas preguntas que requieren respuestas [...] El entender se desarrolla así como realización histórico-transmisora de la dialéctica de pregunta y respuesta.<sup>61</sup>*

Las afirmaciones anteriores, han dejado que Jean Grondin nos introduzca en los puntos más importantes de la visión hermenéutica, desde su conceptualización, hasta el entendimiento de los elementos que conforman el diálogo guiado por *el entender*, parámetros que nos permiten elevar a la producción artística de su condición de objeto, y nos da la posibilidad de aproximarnos de forma directa a

---

<sup>61</sup> *Ibidem*. Pp.168- 169

las investigaciones hechas Hans-Geor Gadamer. El cual visualiza en sus estudios a la obra de arte como a un ser que tiene ciertas características de un organismo vivo, condición que la establece como una forma existencial en la realidad experimentable, siendo las propiedades particulares de este organismo, las que permiten profundizar, definir, y percibir su propia identificación en el papel de los juegos del lenguaje, nexos que acceden a un diálogo, el cual consiste según Gadamer:

*Precisamente en que hay algo <que entender>, en que pretende ser entendida como aquello a lo que <se refiere> o como lo que <dice>. Este es un desafío que sale de la <obra> y que espera ser correspondido. Exige una respuesta que solo puede dar quien haya aceptado el desafío. Y esta respuesta tiene que ser la suya propia, la que el mismo produce activamente [...] toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar [...] Se trata de un acto sintético. Tenemos que reunir, poner juntas muchas cosas. Como suele decirse, un cuadro se <lee> igual que se lee un texto escrito. Se empieza a <descifrar> un cuadro de la misma manera que un texto [...] <Una obra de arte es, de algún modo, una unidad orgánica> [...] por organismo vivo entendemos también algo que está centrado en sí mismo, de suerte que todos sus elementos no estén ordenados según un fin tercero, sino que sirven a la propia auto conservación y vida del organismo [...] En este sentido, una obra de arte es, de hecho, semejante a un organismo vivo una unidad estructurada en sí misma [...] Naturalmente, eso no significa que tenga su juventud, su madurez o su vejez, igual que el verdadero organismo vivo. Pero sí significa que la obra de arte no está determinada por la duración calculable de su extensión en el tiempo, sino por su propia estructura temporal<sup>62</sup>*

En este orden de ideas, la identidad de hermenéutica de la obra de arte, nos oferta el demorar en su estructura temporal, por medio del juego que surge del ejercicio de nuestro conmover estético, y la experiencia propia según el filósofo Hans-Geor Gadamer

*Toda obra de arte posee una suerte de tiempo propio que nos impone [...] si dirigimos nuestra mirada a las artes estatuarias, recordaremos que también construimos y leemos las imágenes, o que <recorremos> y caminamos por edificios arquitectónicos. Todos esos son procesos de tiempos [...] en la experiencia del arte, que aprendamos a demorarnos de un modo específico en la obra de arte. Un demorarse que no se torne aburrido. Cuanto más nos sumerjamos en ella, demorándonos, tanto más elocuente, rica y múltiple se*

---

<sup>62</sup> Gadamer, Hans-Geor. *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta* Pp.73-106

*nos manifestará. La esencia del arte consiste en aprender a demorarse. Y tal vez sea ésta la correspondencia adecuada a nuestra finitud para lo que se llama eternidad*<sup>63</sup>

Ante todo caso los resultados anteriores, nos permiten entender a la hermenéutica como una teoría de la interpretación, la cual además de incentivar la capacidad crítica del individuo, nos ofrece una serie de principios esenciales para abordar la obra de arte.

El primero de ellos la palabra interior, o aquello que se busca expresar constantemente, un mundo o universo de significaciones orientado al lenguaje, que se manifiesta en el conocimiento directo, de las sensaciones o estímulos percibidos en los elementos que establecen al constructo estético en la realidad.

El segundo, la trascendencia del lenguaje natural (lenguaje escrito o hablado) que tienen como propósito la comunicación, de esta manera el objeto estético puede ser percibido como el recordatorio de un diálogo, donde fluye un convivir de preguntas y respuestas que no se agota en la misma unidad de la palabra, generando nuevas preguntas, elemento que nos permite reflexionar ante el carácter des-construible, inacabado del constructo estético.

El tercer principio la identidad hermenéutica que se encuentra en el objeto estético, eso que nos conmueve o ciertamente por su carácter enigmático se busca entender, como aquello que es en su propia particularidad, construcción que tiene sus propios códigos en este caso visuales, los cuales nos permiten descifrarlos, establecerlos por su propia integridad en la realidad sensible.

Sin embargo para ello este principio reclama un demorarse en el constructo estético, dicho demorar se basa en un ejercicio consciente del juego de la imaginación y el intelecto de los involucrados, una respuesta propia, activa, profunda del espectador o individuo que percibe de forma reflexiva el objeto estético.

---

<sup>63</sup> Ibídem. Pp.110- 111



Aplicando estos tres principios a la obra de arte, contemplamos una unidad orgánica que siempre desea expresarse, la cual hemos denominado en convenio social como obra de arte, bosquejando en sí misma una finitud que se condiciona a la realidad sensible en la que se encuentra, la cual está determinada por una historicidad que se establece en un tiempo, y espacio donde se mantiene en diálogo permanente con los juegos del lenguaje. Posibilidad que al estar fuertemente influenciada por los prejuicios del individuo no le permite acceder a su realización total, redescubriéndose a sí misma como un producto inacabado, el cual siempre está dispuesto a retomar en cualquier momento el diálogo con los otros individuos; con ello potencialmente podemos reconocer nuestras debilidades o fortalezas en el recorrido visual del espacio que nos ofrece.

## Capítulo 2:

### La noción postmoderna en Venezuela: un acercamiento a las respuestas de la investigación y las artes visuales de índole nacional, a los postulados del lenguaje postmoderno.

El tema de la postmodernidad en la realidad latinoamericana es relativamente joven. Según Jesús Martín Barbero lo postmoderno en Latinoamérica es:

*El nombre de un malestar, de la imprecisa y ambigua conciencia de un cambio de época que, según A. Wellmer, articula básicamente dos movimientos: uno de rechazo a la razón totalizante y su objeto, el cogito [el (yo) pienso] de la filosofía occidental, y otro de búsqueda de una unidad no violenta de lo múltiple, con la consiguiente revaloración de las fracturas, los fragmentos y las minorías en cultura, en política o en sexo. Un cambio del pathos [intimas emociones] de la crítica al del olvido, que no significa la negación o el desconocimiento del pasado sino la negación de la nostalgia de la totalidad como unidad; y que entraña también la “insuperable” ambivalencia de un “post” que indica tanto en la dirección de una sociedad más plural y abierta, como en la del triunfo de los más cerrados particularismos, del cinismo y el irracionalismo. Lo que no obsta para que el “post” esté significando el despliegue de una renovadora reflexión filosófica que –aunque atravesada y fuertemente mediatizada por las modas intelectuales– ofrece trabajos decisivos de pensamiento como los de F. Lyotard y G. Vattimo. En esos trabajos podemos rastrear otro sentido de la crisis<sup>64</sup>*

Partiendo de esta desbordante realidad, algunos pensadores latinoamericanos de diferentes áreas del conocimiento, se han dado a la tarea de profundizar en la revalorización de lo múltiple, que plantea el tema de lo postmoderno. En especial grandes investigadores dedicados a la dimensión plástica, ampliando, conceptualizando y profundizando el tema a nivel nacional. Puntualmente, en Venezuela, Anna Gradowska ha realizado grandes y significativos aportes a la lectura de las artes visuales en la actualidad; al aproximarse a esta necesidad, por medio de la activa aceptación del desafío que ofrece Hans-Georg Gadamer, en cuanto al reconocimiento de la *identidad hermenéutica* en el constructo estético. Esa *voz interior* que nos permite establecer a la obra de arte con un carácter inacabado, de esta manera la investigadora acepta y logra *demorarse*, tomarse el

---

<sup>64</sup> Praxis filosófica. Modernidad y postmodernidad, Universidad del Valle, Departamento de Filosofía, Cali, 1992 Edición digital de <http://www.mediaciones.net/1992/01/modernidad-postmodernidad-modernidades/> [última consulta: 2014, agosto, 09]

tiempo, profundizar, dialogar de forma específica, con las particularidades de la unidad orgánica llamada obra de arte, precisamente en el análisis de la producción plástica contemporánea. En este marco de ideas, la especialista en su proceso de desvelamiento y ocultación, dado en la lectura de los juegos del lenguaje, permitió con sus estudios actualizar la problemática dada en torno a lo postmoderno, y a su espacio en la dimensión plástica. Revitalizando de esta manera el debate el contexto contemporáneo. Según Gradowska, gracias a las investigaciones de Charles Jencks, como ya hemos observado en el análisis del modernismo catalán, lo postmoderno empezó a cobrar gran importancia en otras vertientes artísticas estableciéndose con fuerza en el reino de la visualidad. Las investigaciones del arquitecto son un punto clave en los discursos plásticos para la época, porque:

*En los años 1960 el término logró extenderse, relacionado con el arte desde el año 1977, cuando fue publicado el libro de Charles Jencks: The Language of Post-Modern Architecture. Más tarde, la misma denominación fue aplicada en forma retrospectiva a los movimientos artísticos de la década anterior, que ya se alejaron del arte abstracto y se opusieron a los "intereses formales"[...] Durante este largo camino, el concepto del "Postmodernismo", al principio superficial, adquirió sentido mucho más amplio, que abarca hoy no solamente los cambios de estilo, sino también los cambios generales en la sensibilidad social que la diferencian de la moderna.<sup>65</sup>*

Basándose en este contexto la investigadora, nos ofrece en su texto *El otoño de la edad moderna* (2004) un acercamiento reflexivo, diferente, claro y multidisciplinario sobre lo que se dice o conoce de lo postmoderno. En el mismo se bosqueja un logrado análisis histórico-crítico de los postulados que giran en torno al tema de lo postmoderno. El texto parte de la evaluación de los matices pesimistas y los matices conciliadores que se han atribuido a lo postmoderno. Entrega una visión global de dicho tema, estableciendo con ello ciertos hallazgos, una mirada contemporánea, que nos acerca a ese reconocer histórico-reflexivo, al enfrentarnos al entender visual del objeto estético contemporáneo, a partir de la perceptibilidad de los juegos del lenguaje en ese mundo de saberes postmodernos, y cómo su relación ha afectado la situación de la obra de arte.

---

<sup>65</sup> Gradowska, Anna. *El otoño de la edad moderna: reflexiones sobre el postmodernismo*. P.39

Derivando de ello una consecuente lectura del producto artístico guiada por varias claves estéticas de naturaleza postmoderna, que sugieren el reconocer del diálogo: obra – creador, y sus posibles significados en la expectación de la misma en realidad sensible.

Las claves de la estética postmoderna son una mirada contemporánea a ese diálogo existente entre el fenómeno de lo moderno y lo postmoderno. Definidas por Anna Gradowska como acuciosos problemas, eventos particulares, reflexiones críticas, que gracias a su significación en la sociedad, son determinantes en el cambio de pensamiento dado en la segunda mitad de siglo XX. De acuerdo con la especialista, la primera clave deviene en el abandono postmoderno de la connotación moderna atribuida a la originalidad en el arte. Por la sospecha y descontento que implicaba ese concepto para los artistas emergentes, que cada vez perdían más y más la credibilidad por el fetichizado empleo que dio la modernidad a esta noción, la cual fue consagrada por Charles Baudelaire<sup>66</sup> en su texto *El pintor de la vida moderna* (1863) a partir de varios elementos que definen la modernidad como una categoría estética

*La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, siendo la otra mitad lo eterno e inmutable... en una palabra, si una particular modernidad ha de convertirse en modernidad, es necesario extraer de ella la misteriosa belleza que la vida humana le proporciona involuntariamente. Maldito sea quien busque en la antigüedad algo que nos esa puro arte, lógica y método general. Sumergiéndose demasiado en el pasado, perderá la vista del presente: renunciara a los valores privilegiados proporcionados por las circunstancias: ya que casi toda nuestra originalidad proviene del sello que el tiempo imprime sobre nuestros sentidos.<sup>67</sup>*

Estas expresiones de índole individual, subjetivas del ser moderno, abanderan en su seno el concepto de lo novedoso. Aceptaciones que atribuyen tanto al Arte como a la realidad una búsqueda ingenua de un absoluto explicar, planteando la ruptura con la historia que la precede, para establecer códigos nuevos que se auto refieren a sí mismos, que se sustenta en la utopía que encamina al discurso estético a la obstinada exploración de:

---

<sup>66</sup> Crítico de arte, poeta y traductor francés (9 de abril de 1821 - 31 de agosto de 1867.)

<sup>67</sup> *Ibidem*. P.63

*Un arte completamente nuevo que será para la pintura, tal como fue considerada hasta hora, lo que la música es para la literatura. Será pintura pura, como la música es literatura pura [...] los jóvenes artistas pintores de la escuela de vanguardia tienen como objetivo secreto hacer pintura pura. Es un arte completamente nuevo. Apenas está en sus comienzos y todavía no es tan abstracto como querría ser.*<sup>68</sup>

Estas expresiones individuales son los cimientos ó caldo de cultivo, que cristalizaran el futuro modismo dado en un contexto desencarnado de consumo basado en el culto al artificio, donde cada artista se aventurara a la novedad, lográndolo o no, estos artista saturaran de códigos el reino visual, agotándose en un predecible alineamiento del artista, a la sociedad dominante que mercadea su expresar humano como una representación de poder más que por lo que dice la obra de arte:

*Un espectáculo cuidadosamente organizado por varios especialistas subordinados al poder. Ellos se dedican a la propaganda, atendiendo diversificados intereses [...] de las comunicaciones, de la electrónica industrializada, [...] incluyendo los poderes políticos, respondiendo a solicitudes institucionales bien remuneradas*<sup>69</sup>.

Según la referida autora, los artistas reflexivos conscientes de tal predicamento, no ven como una opción viable subordinar su obra al discurso de la originalidad, porque bajo la saturación de códigos visuales, entiende que cualquier posibilidad de novedad, ofrecida en un *sistema de comunicación visual o sonora es siempre una repetición de algo que ya por alguien en algún momento fue expresado, y dejó huella en su memoria en la forma que no siempre es consciente.*<sup>70</sup>

Derivando de tal acontecer, la cristalización de esta primera clave, observada a partir de esa conciencia crítica del artista postmoderno quien postula la repetición frente al distanciamiento de la novedad como categoría estética, porque permite al artista ser usuario de todo el bien abastecido universo de significaciones dado en su realidad deslastrándose del alineamiento al que lo somete la cultura dominante. El artista al repetir las imágenes, formas o estilos determinados para los fines propios de su expresar humano. Establece el desarrollo de la

---

<sup>68</sup> Ibídem. P.64

<sup>69</sup> Ibídem.P.67

<sup>70</sup> Ídem.

profundidad de algunos discursos estéticos dados en el saturado reino visual, permitiendo ser reguladas por medio de la inclusión o la exclusión de estas imágenes a la realidad del individuo, tanto por el agotamiento de sus significados o el descubrimiento que yace en la potencialidad de su *identidad hermenéutica*. Según Gradowska:

*La idea de que es posible apropiarse en forma creativa de algunas imágenes del pasado no era nueva. La emplearon durante siglos varios artistas reconocidos, y entre ellos Sir Joshua Reynolds (1723-1792), quien en su famosa obra Mrs Siddons como musa trágica repitió la pose de Isaiah de Miguelangel Buonarroti (1475-1564). Lo hizo también Edouard Manet (1832-1883) al pintar su Desayuno en la hierba, composición basada en el grabado de Marcantonio Raimondi (ca.1480-ca. 1530). Sin embargo, en este último caso la repetición ya tenía cierto sentido crítico, pues Manet, como se comenta, expresaba en su obra el rechazo a la tradición clásica<sup>71</sup>*

Tal vez esa recurrencia del ser por repetir la realidad, a partir de la exploración de naturaleza de la imagen en los diferentes estadios del tiempo, dada desde los vestigios en las cavernas, los lienzos, la imagen digital y a hora los entornos de la realidad virtual, está guiada por la relación necesaria que tiene el ser humano al reino de la visualidad, del cual es heredado de la antigüedad. En la cual a falta de un lenguaje complejo o una realidad desbordante, el hombre recurría a la reproducción de imágenes en las cavernas para redescubrirse así mismo en la realidad y a su afectar en su entorno, sensibilidad que se fue fortaleciendo a través del transcurrir histórico del ser humano, traducido esto en el fenómeno contemporáneo, se explicaría que:

*La experiencia visual del hombre siempre es gobernada por las imágenes que le rodean y que seguidamente forman su mundo imaginativo. De este modo, las imágenes se convierten en la representación simbólica de esta realidad, y resultan mucho más influyentes que ella misma, pues nunca la conocemos objetivamente [...] no se trataba ya de las descripciones de la realidad, sino de una denuncia del simulacro realizado por otros artistas [...] los artistas que duplican la obra de otros son más bien usuarios de la pintura, y no sus creadores, y que actúan de la misma manera como los escritores. Pues, de acuerdo con las ideas deconstructivistas planteadas por Jacques Derrida, cada texto literario toma significado solamente a través de sus relaciones con*

---

<sup>71</sup>Gradowska, Anna. *El otoño de la edad moderna: reflexiones sobre el postmodernismo*. P. 69

*otros textos, los que lo influenciaron, o que fueron realizados bajo su influencia.*<sup>72</sup>

Según Gradowska, la reiterada reproducción del objeto estético trae consigo caminos sin salidas al precisar una posible definición ante su expectación objetiva de sus características, porque superficialmente una obra de esta categoría pierde su valor al no comprenderse el principio estructural que la precede. La especialista, bajo estas directrices se plantea buscar una manera en la que se pueda teorizar y catalogar este tipo de obra sin perder la identidad hermenéutica que la expresa, por ello nos ofrece el enfoque de Omar Calabreses sobre su *estética de la repetición*, la cual aunque en un principio está dirigida a literatura y cine, permite enfrentarnos a una reflexión objetiva de los objetos estéticos de naturaleza plástica que en su realización son apropiados intencionalmente, con el fin de develar su complejidad y en este sentido aproximarse a su posible entender en el hacer artístico contemporáneo. Según Gradowska:

*En sus conclusiones finales, Calabrese identifica los tres elementos fundamentales de la “estética de la repetición”, a saber: la variación organizada, el policentrismo, lo que significa la fuga total de cualquier centralidad temática, y la irregularidad regulada, que se expresa en el ritmo apresurado del reconocimiento de fragmentos, cuya lectura frenética permite al que los observa un conocimiento conceptual generalizado*<sup>73</sup>

Partiendo de estas conclusiones establecidas por el investigador Omar Calabreses y gracias en sus esfuerzos por develar más información sobre el reino visual, se pueden precisar tres comportamientos recurrentes en la repetición, los cuales Anna Gradowska ejemplifica a partir de varias obras del arte contemporáneo. *El primer grupo corresponde a la repetición vista como modo de producción de series, realizadas con base en una matriz única, que es el prototipo*<sup>74</sup>. En este grupo Gradowska coloca las obras de Andy Warhol<sup>75</sup> un artista controversial *quien multiplica con ciertas variaciones de color la*

---

<sup>72</sup> *Ibíd.* Pp. 68 -70

<sup>73</sup> *Ibíd.* P.78

<sup>74</sup> *Ídem.* P.76

<sup>75</sup> (Pittsburg, 6 de agosto de 1928 - Nueva York, 22 de febrero de 1987) Artista norteamericano pionero en la creación de un arte, basado en las tendencias del comercio de su época haciendo más afín la lectura de su obra a un ser popular, bosquejando con ello los principios del Pop Art o arte de consumo.

*seleccionada imagen fotográfica*<sup>76</sup> en este caso la de Marilyn Monroe<sup>77</sup>. Se observa en la obra de este artista cómo el núcleo central es el rostro de la famosa actriz, colocado en una misma posición que gracias a una cuadrícula demarcada por el color, dispone de forma equilibrada, y repetitiva las variaciones dadas en el rostro. Bajo las particulares cualidades del color se exageran o disminuyen los rasgos que definen la fisonomía de la actriz. La obra es un símbolo de los temas populares de la sociedad de consumo. (Fig.14)



**Andy Warhol, *Marilyn Monroe*, 1967 (Fig.14)**

Algo semejante ocurre con algunos artistas venezolanos, que han abordado la repetición como categoría estética. El creador Roberto Obregón se inserta en esta primera clave de la estética postmoderna, al pronunciarse ante el fenómeno de lo repetitivo y lo serial con una rosa, como estructuras de su hacer en las artes visuales, en palabras del periodista Jesús Torrivilla:

<sup>76</sup> Gradowska, Anna *.El otoño de la edad moderna: reflexiones sobre el postmodernismo.* P.78

<sup>77</sup> (Los Ángeles, California, Estados Unidos, 1 de junio de 1926 –, 5 de agosto de 1962) Actriz famosa del cine hollywoodense.



*La vida de Roberto Obregón es un misterio voluble. A partir de su muerte en el 2003 su obra ocupa cada vez más espacios y se multiplican las preguntas. Sus amigos, custodios y galeristas no hablan demasiado de su historia. Se reservan al Obregón que vivieron, el que les tocó. Pero una búsqueda en los archivos de prensa y catálogos del artista permiten hacerse una idea no solo de cómo fue la vida, sino el lenguaje de este artista que disecó a la rosa para reapropiarse de su poder simbólico. [...] cuyo poder metafórico, exploración estética y obsesión lúcida, encuentran su lugar en la lista de los nombres canónicos del arte venezolano como Gego, Soto, Reverón, Cruz-Diez.*<sup>78</sup>

A partir de los años ochenta Roberto Obregón empieza una exploración de la naturaleza vegetal, consecuentemente a esta necesidad comienza un diálogo basado en la repetición de la rosa, una planta específica que tomará como tema principal de su lenguaje visual. Con una clara búsqueda: *quiero conocerla, deshojar su secreto. Quiero hacer un retrato de la rosa, aproximarme a ella*<sup>79</sup>. De esa manera se expresaba el artista de su proyecto, posibilidad que establece en la *identidad hermenéutica* de su obra, la cual plantea el recordatorio de un diálogo comenzado por Georges Bataille<sup>80</sup> en *La conjuración sagrada*, un compendio de ensayos escritos entre 1929 y 1939 de los cuales el titulado *El lenguaje de las flores* nos devela, y acerca a la profundidad de la obra de Roberto Obregón. Según Bataille:

*Es vano considerar en el aspecto de las cosas únicamente los signos inteligibles que permiten distinguir elementos diversos. Lo que afecta a los ojos humanos no determina solamente el conocimiento de las relaciones entre los diferentes objetos, sino también ciertos estados mentales decisivos e inexplicables. De modo que la visión de una flor denota, es verdad, la presencia de esa parte definida de una planta; pero es imposible detenerse en ese resultado superficial: en efecto, la visión de la flor provoca en la mente reacciones de consecuencias mucho mayores debido a que expresa una oscura decisión de la naturaleza vegetal. Lo que revelan la configuración y el color de la corola, lo que descubre las máculas del polen o la lozanía del pistilo [todos estos elementos conforman la estructura de la planta], sin duda no puede ser expresado adecuadamente por medio del lenguaje*<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> Torrivilla, Jesús *Roberto Obregón y el fuero de la rosa* de <http://prodavinci.com/blogs/roberto-obregon-y-el-fuero-de-la-rosa-por-jesus-torrivilla/> [última consulta: 2014, agosto, 09]

<sup>79</sup> Ídem.

<sup>80</sup> Fue un escritor, antropólogo y pensador francés nace Billom, 10 de septiembre de 1897 – fallece París, 9 de julio de 1962.

<sup>81</sup> Bataille, Georges. *La conjuración sagrada*. P.21

A partir de esta interesante búsqueda, Roberto Obregón se hace usuario de forma consciente de una pequeña parte del reino vegetal, comenzando todo un proceso de disección de los pétalos que conforman la corola de la rosa, *Como cualquier botanista, pétalo a pétalo la fue deshojando. Luego las puso entre las hojas de un libro hasta que estuvo lista. Las guardó en un sobre de filatelia, libres de ácido, para conservarlas.*<sup>82</sup> En las impresiones de María Elena Ramos sobre la obra del artista, podemos observar cómo ese misticismo, esos secretos que desea desojar de la rosa se hacen presentes en el lenguaje visual:

*Hace uso de lo fragmentado de la imagen desdoblada, multiplicada, capaz de ser seguida en proceso, imagen abierta que incorpora al tiempo y lo corporiza, que rompe al objeto y lo mira en sus distintas partes, que no se conforma con la mirada sintética, de la forma lograda, final (la rosa plena), sino que indaga a la forma, sus principios [...] esta forma-rosa en su forma-pétalo es un registro horario, una crónica una reconstrucción poética de la existencia de la naturaleza*<sup>83</sup>

Discurso visual que articula Gradowska en el segundo grupo de la *estética de la repetición* planteada por Omar Calabrese, elementos que nos permite rastrear la influencia postmoderna en la articulada repetición realizada por Obregón en su constructo estético, visualizándose dos particularidades en su obra *la variación de un idéntico [...] cuyo prototipos se presentan en diversas situaciones, pero siempre fieles a su identidad una vez reconocida*<sup>84</sup>

La otra particularidad se basa en ese objeto reproducido por los artistas siendo definido en *la identidad de varios diversos [...] no presentan prototipos, ni resoluciones inmediatas, pero repite la misma estructura Interna*<sup>85</sup> según la especialista el creador Roberto Obregón logra este proceso a partir de la disección de una rosa. *En diversas formas repite desde hace años el motivo de un pétalo de rosas que adquiere un valor simbólico propio*<sup>86</sup> en los mapas sensibles que trazan su expresar humano.

---

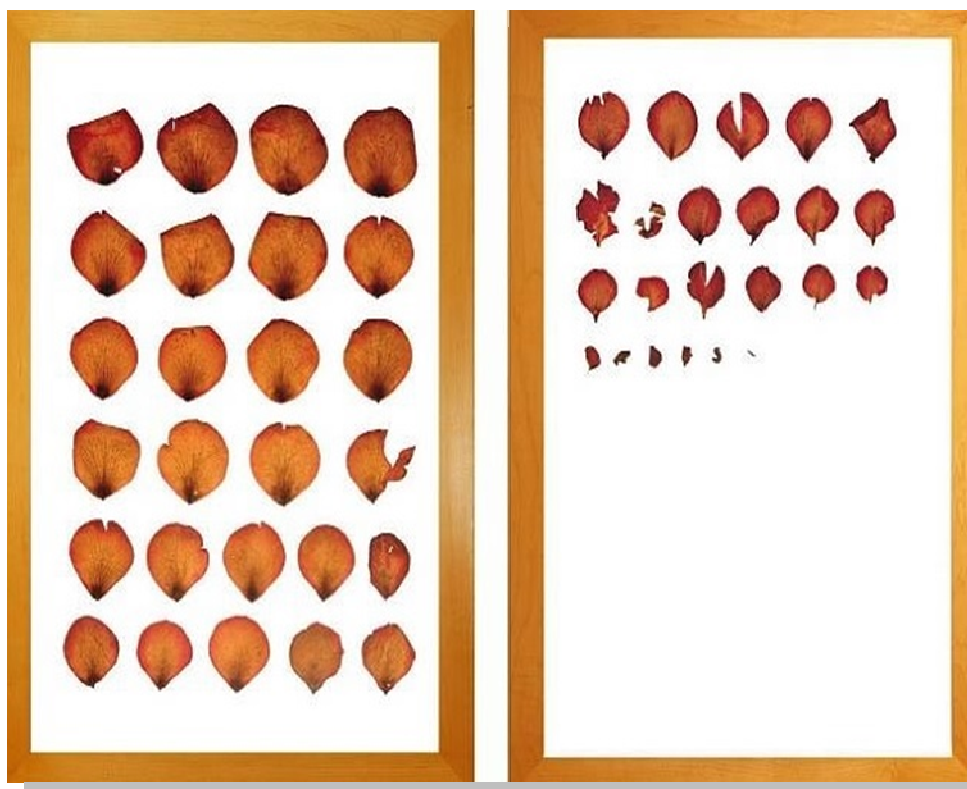
<sup>82</sup> Torrivilla, Jesús *Roberto Obregón y el fuero de la rosa* de <http://prodavinci.com/blogs/roberto-obregon-y-el-fuero-de-la-rosa-por-jesus-torrivilla/> [última consulta: 2014, agosto, 09]

<sup>83</sup> Ramos, María Elena. *Arte y naturaleza*. P. 61

<sup>84</sup> Gradowska, Anna *El otoño de la edad moderna: reflexiones sobre el postmodernism*. P.78

<sup>85</sup> Ídem.

<sup>86</sup> Ídem.



**Roberto Obregón, *disecciones real*, 1995 (Fig.15)**

Un ejemplo de este profundo proceso de la apropiación de la naturaleza vegetal, lo tenemos en la obra de la serie *disecciones reales* (Fig.15) en la cual podemos observar como en una superficie ortogonal blanca enmarcada en madera, el artista coloca varios pétalos de rosa de color rojo de forma serial, estableciendo con su formación una cuadrícula virtual, que articula la variación de un idéntico, permitiendo reflexionar sobre la particularidad de cada pétalo sin sesgar su materialidad bajo algún recubrimiento de pintura, entendiendo la identidad del pétalo en varias y diversas formas en la que se percibe la estructura de los pétalos, demostrando en muchos de ellos el proceso de marchite dado por el devenir al que se somete el pétalo, siendo un retrato de aquellas pretensiones de entender las decisiones oscuras, cronológicas, o aquellos secretos que guarda el reino vegetal al escribir su propio epitafio en su efímera existencia, con este profundo lenguaje el artista Roberto Obregón nos ofrece un discurso que de manera muy plástica plantea los conceptos sobre el ciclo de la vida y la muerte.



**Takashi Murakami, Cartera Louis Vuitton, 2009.( Fig. 16)**

Por último hay un tercer grupo de naturaleza comercial, que según la Anna Gradowska, se percibe en el reino visual por medio de la leyes que establecen las empresas para aumentar sus ventas, *las obras de artistas que tratan de seguir las tendencias oficializadas de la moda, subordinándose a las pautas del mercado. Sus productos generalmente se venden, porque satisfacen la demanda*<sup>87</sup> Entre ellos está el artista Takashi Murakami<sup>88</sup> considerado el Andy Warhol de Japón, quien a través de sus negociaciones con la empresa francesa Louis Vuitton, ha llevado su obra a lo cotidiano (Fig.16), por medio de la comercio de peluches, o a partir de la venta en masas de su creación en exclusivas carteras para damas, en la cual el artista plasma un diseño serial inclinado a la moda japonesa Kimokawaii que significa: raro pero bonito, tendencia muy popular en Japón derivada de una neo figuración pictórica de carácter excéntrico en sus animaciones , con ello el artista logra plasmar su cultura Pop, en la cartera para dama de Louis Vuitton.

En una respuesta nacional a este tercer grupo de naturaleza comercial, se sitúa la firma de diseños y empresa venezolana *Indiani*, que bajo de un grupo de creativos diseñadores se plantean como meta: *Que todos aquellos que lleven puestos nuestros diseños, cautiven a su paso a quienes los miren*<sup>89</sup>. Una firma de diseños visuales que se ha ganado un lugar en el mercado nacional, siendo de gran

<sup>87</sup> *Ibíd.* P.79

<sup>88</sup> (Nace en Tokio, 1 de febrero de 1963) Artista japonés contemporáneo, que ha incursionado en la pintura, la escultura, el diseño industrial y la moda.

<sup>89</sup> *Indiani. Quienes somos* de <http://indiani.net/quienes-somos/> [última consulta: 2014, agosto, 19]

popularidad en la población joven, todo bajo la estrategia de mercado de tomar los temas referentes a la contemporaneidad venezolana, descontextualizarlos bajo una fresca mirada, que en una doble codificación permite revitalizar temas históricos. Empresa de diseños que nace en:

*Caracas en el año 1986, bajo el nombre de Rosh Indiani C.A. Su primer modelo fabricado fue una franela con una versión del logo de Miami Vice. Desde sus inicios, ha ofrecido una propuesta diferente. Indiani es una larga cadena de esfuerzos que han madurado un estilo único con el pasar de los tiempos. La primera sede de Indiani estuvo ubicada en "Buena Vista", y desde ahí distribuía todos sus productos a tiendas multimarcas en Caracas y a diferentes ciudades del país. A finales de los 80, apertura la primera tienda de concepto Indiani ubicada en Chacaito denominándose Moda Indiani. Actualmente su nombre es sólo Indiani y estamos siempre bajo la ley siempre de ser imaginativos. Los ingredientes de la receta de Indiani son: **pasión, provocación, dedicación, actitud, sentimiento y mucha imaginación.**<sup>90</sup>*



**Indiani, franela código 5262, 2014 (Fig.17)**

Entre los interesantes diseños de la firma *Indiani*, se localizan repetición de imágenes fotográficas de grandes personalidades (Fig.17) que han sido de gran

---

<sup>90</sup> Ibidem.

importancia en la historia venezolana. Uno de estos ilustres personajes es el Arquitecto Carlos Raúl Villanueva quien revolucionó la arquitectura venezolana, pionero en la síntesis de las artes, como ejemplo concluyente de su dedicada labor tenemos la Universidad Central de Venezuela. En el diseño de la franela *código 5262* observamos como una imagen del arquitecto es intervenida con una serie de códigos visuales de carácter urbano, que establecen una provocadora respuesta visual, a las necesidades contemporáneas de la población joven venezolana.

Por otra parte, la artista plástica, fotógrafa y periodista venezolana Dalia Ferreira, es otra personalidad que se suma a este tercer grupo de naturaleza comercial. Reconocida por su interesante propuesta al hacerse usuaria de los espacios urbanos como el fin de establecer una temática crítica de su expresar humano, por medio la captación de imágenes fotográficas de la ciudad las cuales la creadora interviene con recursos y procesos digitales, elementos que homenajean, enriquecen y amplían las significaciones visuales de los espacios urbanos nacionales con un matiz de humor e ironía.



Dalia Ferreira, *colección: caracas forever: caracas cromática*, 2014. (Fig.18)

La creadora Dalia Ferreira, al realizar negociaciones con la firma reconocida de diseños *Indiani*, aproxima su obra a lo cotidiano (Fig.18), por medio del comercio en masa de franelas inclinadas a satisfacer la moda venezolana. Que resumen las

investigaciones visuales realizadas por la artista, sustentándose en una colección llamada *caracas forever* expresándose en dicha propuesta temas como:

*Colores que estallan desde dentro de los eternos símbolos de la capital de Venezuela, como una celebración, o tal vez a manera de aullido saturado de una ciudad convulsionada. Jean-François Lyotard decía: “La Ciudad es agitación del pensamiento en busca de hábitat” [...] es una posibilidad de fuga, una especie de huida a otra forma de ser metrópoli; es así que la palabra centrífuga contiene el elemento verbal latino “fugere”. La muestra convoca al mismo tiempo a la fuerza en oposición a esta mecánica inevitable, como lo es probablemente, el llamado urgido al centro, a una coexistencia centrípeta que acaso nos celebre de otra manera como habitantes de nuestras ciudades.<sup>91</sup>*

Con estos fundamentos, se evidencia un ilimitado mundo de posibilidades que permite entender el porqué del redescubrimiento de la relativa, y frágil percepción de la realidad sensible por parte del artista a partir del objeto duplicado en lo contemporáneo, siendo la serialidad uno de sus discursos. Los cuales permiten la negación reflexiva de la originalidad en pro de un posible significado versátil, una pista a seguir, para comprender el hecho visual en la sociedad imperante.

La segunda clave de la estética postmoderna planteada por Anna Gradowska nace de los enfrentamientos ideológicos dados entre los teóricos conservadores, guiados por el formalismo, basados en los principios modernos en busca de esa pureza, univalencia, autonomía, racionalidad de las formas expresada según ellos en el buen gusto atribuido en la obra de arte, y los teóricos reformistas quienes rechazan los postulados modernos a partir del desmitificar de tal formalismo a través del arte guiado por el concepto, siendo estos últimos parte fundamental de la estética postmoderna, fenómeno evidenciado principalmente en América del Norte entre 1970 y 1985. Sin embargo la especialista acota que:

*Las raíces del arte conceptual las encontramos ya en la obra de Marcel Duchamp (1887-1068), artista apreciado hoy como el gran líder del siglo XX [...] Después de los “ready-made’s” de Marcel Duchamp el arte ya no volvió hacer el mismo de antes, pues el artista redujo el acto creativo a una decisión intelectual, que no tuvo relación alguna con él, así llamado “buen gusto”. Con*

---

<sup>91</sup> *Palabras de la artista Dalia Ferreira en colecciones de:* <http://daliaferreira.com.ve/colecciones/#!>  
[última consulta: 2014, agosto, 19]

*esta idea se opuso a la tradición del “arte puro” concentrada en el manejo de valores formales de la composición, [...] a través de un recorrido cronológico podríamos observar los importantes cambios formales que marcaron en esta etapa a los objetos artísticos, expresando ideas y apoyándose cada vez más en los medios de la cultura de masas, que remplazaron progresivamente a las formas pictóricas y escultóricas tradicionales. Con la creciente frecuencia aparecen incorporadas algunas letras, o palabras sueltas, libros, fotos, pedazos de periódicos, reproducciones baratas, telegramas, videos, trapos y zapatos viejos, botellas, calcomanías, muñecas de celuloide, tenedores y monedas, a veces neones luminosos y muchos otros objetos [...] Lo que cuenta ahora, ya no es la belleza del conjunto creado, sino su sentido expresivo, a veces irónico o nihilista. La obra de arte es interpretada más bien como un texto elocuente y no como un objeto causante de refinados placeres visuales.*<sup>92</sup>

De este modo, la segunda clave de la estética postmoderna se concreta a partir de una aproximación a la obra de arte guiada por un análisis profundo al carácter metafórico y conceptual de la misma, derivando de tal posibilidad postulados visuales, de carácter individual en busca de respuestas ante la inconmensurable realidad, olvidándose del agrado que puedan causar, los artistas postmodernos saben ya sobre el *fin de la estética de lo bello*. *Bajo este enfoque, el formalismo representaría el último esfuerzo del hombre de relacionar, a través de las formas de representación, el arte con belleza.*<sup>93</sup>

Douglas Huebler<sup>94</sup> uno de los iniciados en el carácter metafórico y conceptual de la obra nos expresa: *El mundo está lleno de objetos más o menos interesantes: yo no quiero añadir a ellos ni uno más. Simplemente prefiero establecer la existencia de las cosas en el término de tiempo y espacio*<sup>95</sup> determinando con ello una ganancia en el entender de la creación plástica contemporánea, basada en esa conciencia reflexiva donde la utilidad de los posibles valores plástico-formales requeridos en una obra de arte, son discursos individuales que no se subordinan a cánones de belleza sino a la individualidad humana expresada, reconocida a partir del sugerir, dialogo y tensión dialéctica de estos elementos en el espacio de

---

<sup>92</sup> Gradowska, Anna. *El otoño de la edad moderna: reflexiones sobre el postmodernismo* .Pp. 82 - 83

<sup>93</sup> *Ibidem*. P.93

<sup>94</sup> Artista conceptual de Norte América (oct. 27, 1924-jul. 12, 1997)

<sup>95</sup> *Ibidem*. P.84



representación o en la potencial idea materializada en la realidad. Según Gradowska

*Como podemos ver, en este arte el lenguaje realmente juega un papel protagónico, funcionando como instrumento idóneo para que el artista y sus espectadores reflexionen sobre la vida misma, penetrando sus diversos aspectos bajo los enfoques individuales [...] en este contexto fue lanzada la idea que deberían desaparecer las barreras entre el arte “culto” y el “popular”, y que el papel primordial de cualquier obra de arte es la comunicación<sup>96</sup>*

Entre los artistas venezolanos que se han aproximado desde hace años al carácter conceptual, metafórico de la obra de arte y así mismo se articulan en la segunda clave de la estética postmoderna planteada Anna Gradowska. Se localiza el discurso visual de la creadora Nan Gonzalez<sup>97</sup>, para el 2005 establece una serie de relaciones en su constructo estético, inclinadas a conceptualizar y dar existencia en su lenguaje, a una problemática que atenta contra toda la humanidad.

Nos referimos al recalentamiento global una crisis de carácter antropogénico debido a que es la consecuencia, de las dinámicas o productos de la actividad humana. Generada por la desmedida forma en la que nos hemos apropiado del entorno con herramientas artificiales para un mayor confort, basadas en *motores, industrias y otros emprendimientos creados por el hombre, que emiten gases nocivos y que contaminan la atmósfera.*<sup>98</sup> Llevándonos en un recorrido lento pero seguro a la autodestrucción, a esta crisis global la artista Nan Gonzalez da una contundente respuesta con la exposición *Titanes de hielo*. Bajo ese enfoque individual de carácter plástico, metafórico y conceptual, la artista demuestra las consecuencias de los actuales responsables de dicha problemática

*Los mayores responsables del cambio climático son los países que producen más anhídrido carbónico, que son los países más industrializados, como los EE.UU. con un 26.4%; Rusia, 5.9%; Alemania, 3.2%; Canadá, 2.3%, que junto*

---

<sup>96</sup> Gradowska, Anna. *El otoño de la edad moderna: reflexiones sobre el postmodernismo*. Pp. 85 - 88

<sup>97</sup> Artista de performance y video. Cursó estudios en la Escuela Cristóbal Rojas (1974-1978), estudia fotografía en Cannes (Francia) y cine en Caracas (1979-1980)

<sup>98</sup> Chingotto, Mario R *El recalentamiento global* de <http://www.centronaval.org.ar/boletin/BCN817/817chingotto.pdf> [última consulta: 2014, agosto, 19]

*con Japón, la Unión Europea, India y China suman el 70% del total de gases antropogénicos culpables del calentamiento global.<sup>99</sup>*

La consecuencia más clara del daño que está sufriendo el ecosistema por esta problemática es el deshielo de los polos, un mensaje directo de la naturaleza a la humanidad, de que algo estamos haciendo mal, una muestra de cómo el individuo, por su indiferencia, su desconocimiento o su activa conciencia es participe de los desgarrados gritos de esos majestuosos titanes de hielos que desaparecen sin esperanza en el mar, punto clímax que capta y repite la artista Nan Gonzales de forma serial en su instalación *Titanes de Hielo* (Fig. 19)



**Nan Gonzalez, *Titanes de Hielo*, 2005 (Fig.19)**

Intensificando el sonido de su caída una, y otra vez por medio la reproducción de siete videos que establecían un espacio artificial ante una reflexión profunda, una propuesta visual sobre el problema en el hecho natural, estructura que conmovía al observador dejándolo sin palabras ante esta repetitiva reproducción, haciéndolo participe de su gran responsabilidad ante esta crisis, y experiencia vivida por la artista, según la investigadora Katherine Chacon<sup>100</sup>

*González, en un viaje que hizo a la Patagonia, confronta y se conmueve ante la belleza trágica de las grandes moles de hielo, pero al mismo tiempo cobra*

---

<sup>99</sup> Ídem.

<sup>100</sup> Nació en Caracas en 1964. Realizó estudios en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, egresando como Licenciada en Artes Plásticas en 1989. Realizó estudios en la Maestría de Literatura Latinoamericana de la Universidad Simón Bolívar. Desde 1987 a 1994 trabajó en el Museo de Bellas Artes de Caracas, donde ocupó el cargo de Curadora Jefe de la Colección de Arte Latinoamericano.

*conciencia de su posible extinción, “La energía blanca escribe la artista al contarnos su experiencia desprendía un grito gigante de belleza y alucinación, y al mismo tiempo de alerta ante la inminencia de la muerte”. Titanes de hielo (2001-2005) concebida como una videoatmósfera, es quizás el trabajo de mayor envergadura de la exposición, no sólo por el dramatismo que impone la presentación audiovisual de grandes masas heladas en violento desmembramiento, sino por la resolución límpidamente envolvente de la sala, cuyas paredes, convertidas en enormes pantallas de proyección, rodeaban al visitante, quien de esta manera quedaba sumergido en la experiencia audiovisual de este espectáculo natural.<sup>101</sup>*

En este marco de codificaciones visuales inclinadas a lo conceptual, la investigadora Anna Gradowska nos sugiere la tercera clave de la estética postmoderna, concretada en el rechazo de la incredulidad y recelo que tenía el paradigma moderno a los principios divinos que rigen la religiosidad del ser humano. Gradowska escribe al respecto:

*Fue la modernidad, la que abrió perspectivas diferentes aceptando la idea de la < muerte de Dios > para pronunciarse a favor del ateísmo. Y expresando su interés paralelo por el Oriente, fascinada con algunos conceptos, y especialmente con los de la reencarnación y de <nirvana> [...] con su clima de estrés y rebeldía, los modernistas representaban solamente una etapa de transición, llena de contradicciones<sup>102</sup>*

Contradicción que sirvió como caldo de cultivo al paradigma postmoderno, para revitalizar de forma contundente la metafísica, demostrando un mundo profundamente religioso donde la Fe, era conceptualizada de una diferente manera, siendo aceptada de forma relativa por quien cree en sus principios, según la referida investigadora:

*La postmodernidad nos ofrece una libre elección, pues todos los puntos de vistas son aceptables, y no faltan pensadores que opinan que todas las creencias del mundo poseen importantes elementos comunes, y lo que difiere entre ellas son sólo sus narrativas, las que expresan en diferentes mitologías – que te ofrecen en forma imaginativa, más fácil de asumir – la misma esencia conceptual de la Fe<sup>103</sup>*

---

<sup>101</sup> Chacon, Khaterine texto extraído :*ArtNexus* No. 60 - Mar 2006 de: [http://nangonzalezvideo.blogspot.com/2007/06/exposicion-titanes-de-hielo\\_21.html](http://nangonzalezvideo.blogspot.com/2007/06/exposicion-titanes-de-hielo_21.html) [última consulta: 2014, agosto, 19]

<sup>102</sup> Gradowska, Anna. *El otoño de la edad moderna: reflexiones sobre el postmodernismo*. Pp. 105 - 106

<sup>103</sup> Ídem.

Visto desde esta perspectiva, el paradigma postmoderno sugiere ampliar las conceptualizaciones sobre la conducta que se debe adoptar ante lo religioso, ante las propias cualidades particulares, que identifican a un individuo en su dimensión espiritual, demostrándose como un discurso, basado en un expresar humano, donde se sustenta una relación íntima del ser con su entorno. Bosquejándose en este proceso un plano interno, y otro externo que llena las necesidades espirituales del individuo, cobrando gran fuerza los pequeños relatos de naturaleza tradicional, y fantástica que encontramos en la relectura de los mitos siendo:

*Un eterno desafío a la razón, una exigencia usurpadora frente al monopolio de poder, bajo cuyo dominio se encuentran las necesidades establecidas en la naturaleza de nuestro cuerpo, [...] uno encuentra una herencia, no la crea; y esa herencia obliga a un esfuerzo de aceptarla o modificarla o rechazarla, tanto en nivel colectivo como individual.<sup>104</sup>*

Este proceso lleno de interrelaciones, contradicciones, dado en la dimensión metafísica, y en las diferentes maneras de la apropiación de la Fe, permite identificar en la tercera clave de la estética postmoderna, uno de los factores de la actual búsqueda dada en América Latina, inclinada a la evaluación de la identidad por medio de los valores tradicionales, actuando como principio regulador de la desenfrenada estandarización industrial proclamada por la cultura global, Anna Gradowska afirma al respecto:

*Como lo aconseja Canclini, frente a la nueva situación planteada hoy por la cultura global, es importante repensar toda la herencia moderna y postmoderna de la América Latina. En esta ocasión quizás deberíamos reflexionar otra vez sobre el concepto de identidad –tantas veces discutido– que sin embargo, sigue válido y toma ahora nueva importancia, pues permitirá identificar lo propio entre las corrientes cruzadas de la pluralidad universal<sup>105</sup>*

En Venezuela uno de los discursos visuales que actúa como principio regulador de la saturada cantidad de códigos visuales internacionales, es la obra del creador Mario Abreu. Que a partir del reencuentro metafísico con las tradiciones

---

<sup>104</sup> Ibídem. P.112

<sup>105</sup> Ibídem. P.145

ancestrales de los seres originarios de estas tierras, se aproxima al concepto de *identidad* y encuentra en la relectura del mito un camino distinto al que han tomado algunos artistas latinos, de ser reflejo de la codificación visual internacionales, por tales inclinaciones y motivos se articula la obra del artista en esta tercera clave de la estética postmoderna planteada por Gradowska. Según el crítico Willy Aranguren

*Abreu, a quien llegué a entrevistar, en 1979, en la Galería de Arte Nacional, Caracas, “comía” chimo como una práctica de nuestros indígenas ancestrales y como parte de reivindicar una acción de nuestras culturas pasadas, en sí por cuanto le gustaba, independientemente del sitio o del espacio donde estuviese inmerso, como persona. Este simple acto se mostraba contestatario desde la simpleza de la vida, desde lo elemental del diarismo [...] Intuyo además que Mario Abreu puede catalogarse como un artista postmoderno venezolano, por antonomasia, cuando se comenzó a interesar desde los años cincuenta, hasta su muerte en los ochenta, por los procesos inconscientes latinoamericanos, por el chamanismo, por la participación de la magia en la cultura latinoamericana y venezolana, por “traer al tapete”, mediante sus obras, una cultura “underground”, a todas luces valiosa, ya por los elementos utilizados, que incluso le sonreían al surrealismo, ya por los mensajes subliminales, por la participación de la intuición más que de razonamientos lógicos o matemáticos, formales<sup>106</sup>*

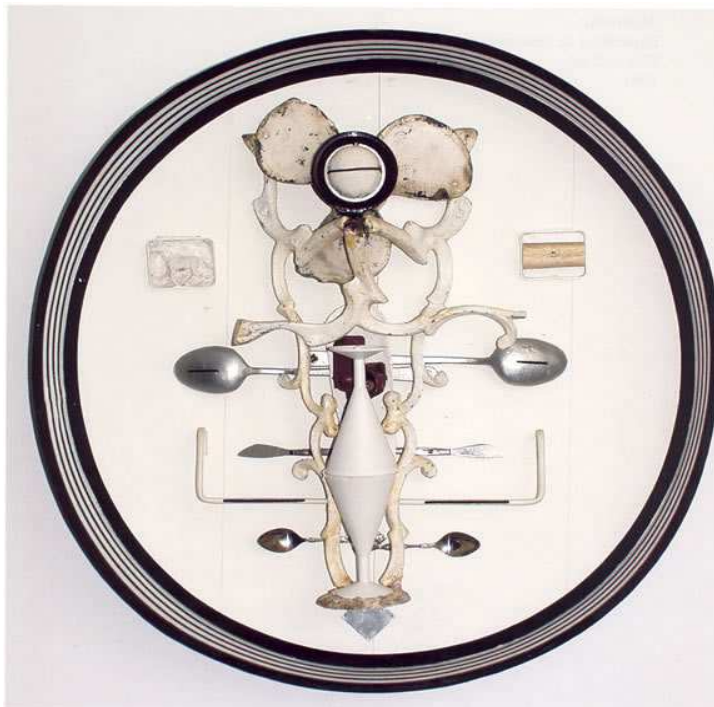
Bajo estos términos el creador Mario Abreu buscó un cambio en lo real, y así mismo una influencia en la percepción colectiva de su obra, la cual se articula en simbologías ancestrales que reflejan un abecedario tribal, lleno de una gran influencia espiritual, funcionando como un mapa sensible de las tradiciones secretas indígenas, en que se establece un dialogo entre los diferentes niveles del ser humano: inconsciencia, conciencia y la supra-conciencia.

El artista logra, bajo estos principios, describir de manera visual su íntimo nexo con la fe, al sincronizar elementos del reino terrenal como: huesos y algunos minerales (objetos que han permitido en diferentes culturas percibir, augurar, predecir, influir, la situación espacio-temporal del individuo por medio del arte de la clarividencia), con la articulación de diagramas expresados en la construcción

---

<sup>106</sup> Aranguren Willy, *El postmodernismo y las artes visuales: encuentro convergente y divergentes de:* <http://www.fotografiadominicana.com/2006/07/05/temas-el-postmodernismo-y-las-artes-visualesencuentros-convergentes-y-divergentes/> [última consulta: 2014, agosto, 19]

artificial, con elementos cotidianos del hacer humano como: cucharillas, cuchillos y tenedores, proceso que dialoga con el principio fundamental de la alquimia, o con la secreta forma de transmutar los elementos por medio de la voluntad, practica antigua que en las diferentes sociedades ha sido aplicada, por chamanes, místicos o acólitos de determinadas sectas, comunidades o instituciones religiosas, con diferentes nombres pero con un solo fin, aproximarse al entender de los planos espirituales, punto que podemos percibir en la recreación estética, que hace el artista Mario Abreu en su obra, de la serie objetos maravillosos, *Alquimia* (Fig.20)



**Mario Abreu, *Alquimia*, 1962 (Fig.20)**

La cantidad de elementos que hemos observado en cuanto a la duplicación serial, lo metafórico y conceptual, o la búsqueda de lo mítico en contra de los ateístas preceptos modernos.

Establece la necesidad de replantear las concepciones tradicionales que han girado en torno de la obra de arte. Para tal fin la investigadora Gradowska se sirve de un compilado de textos, y de la estética de la fragmentación referida por Omar Calabrese, para realizar un proceso de desconstrucción de dicha

concepción tradicional, develando en la integridad de la obra de arte, un sistema de segmentos que la articulan. Condición que plantea una clara diferenciación de los conceptos *detalle* y *fragmento*. Para sugerir con ello que:

*Es un resumen agudo, una pincelada rápida, cerrada según su forma, aunque no en sus temas. Precisamente, esta cualidad favorece una relación estrecha con los demás, nutre una paradoja consciente: el “Sistema de fragmentos”. Cada uno ellos se combina con los demás, anteriores y posteriores, resquebrajando el discurso lineal [...] encajan como piezas que se complementan, piezas del sistema que solo se trasluce de un modo fraccionado e inacabado [...] Es igualmente mortal para el espíritu tener un sistema, o no tener ninguno. Debería decidirse, por tanto, a vincular ambas cosas<sup>107</sup>*

Manifestándose entre líneas los postulados ya explicados de la desconstrucción planteado por Jacques Derrida y los principios de la condición postmoderna bosquejados por Jean François Lyotard.

*Pues, los fragmentos seleccionados arbitrariamente forman en su nueva relación solamente una “totalidad” parcial, artificialmente convocada a la vida independiente [...] es necesaria nuestra imaginación, pero no hay ninguna seguridad que nuestra fantasía se inscriba correctamente en los sistemas originales, de los que el sentido de estos fragmentos en realidad dependen. Aquella situación confusa e insegura les presta una inesperada libertad, pero también los limita.<sup>108</sup>*

Tal dilema se ha demostrado en la tradición filosófica, métodos, formulas, asegurados axiomas, han buscado dar respuesta al actuar de ese fragmento evocado a partir del todo y su explicación de las partes, y como estas partes en conciliación explican el todo, pero en sí las dos están subordinadas por la valoración subjetiva de quien da, de forma responsable o no, prioridad a alguno de esos dos fundamentos.

Los cuales por su propia naturaleza de diálogo, ya sea por la parte o el todo se demuestra la intencionalidad o *identidad hermenéutica* que se desea exteriorizar en cada momento en la obra de arte, por medio de *la voz interior* que nos motiva a recorrerla, por ende la ya referida investigadora afirma que:

---

<sup>107</sup> Gradowska, Anna .*El otoño de la edad moderna: reflexiones sobre el postmodernismo* P. 95

<sup>108</sup> *Ibíd.* P.96

*La tradición filosófica conoce bien esta dialéctica, que resulta independiente para la valoración adecuada de dos importantes conceptos, correspondientes a la parte y al todo; y es, que la idea del todo incluye los conceptos de las partes, del detalle, de la proporción, de la fracción, o el fragmento que en su conjunto constituyen precisamente el mismo sistema que hemos denominado como todo [...] La relación entre estas unidades singulares y el sistema global que les corresponde resultan bastante complicada. Depende del carácter del funcionamiento de cada una dentro de una serie de subsistemas menores. Así, los conceptos de fragmento y detalle, que nos interesan, se inscriben en la idea más amplia, denominada como parte, sin embargo esta última tiene diversos significados [...] las partes pueden ser definidas por cortes cuidadosamente racionalizados y controlados, y esto sería el detalle; o separadas del conjunto original por una ruptura brusca y casual, lo que justificaría su definición como fragmento. Y según las observaciones de Omar Calabrese, cada una de estas posibilidades corresponde a una estética diferente.<sup>109</sup>*

Dicha diferenciación permite entender, las cualidades y limitaciones, sugeridas por esa diversidad en la parte que permiten bosquejar el significado de esa totalidad. De esta manera Gradowska enuncia:

*Un fragmento nos acerca a un todo nebuloso que tenemos que adivinar e imaginarlo nosotros mismos. Enriqueciéndolo con la subjetividad [...] por su carácter excepcional casual y violento- el fragmento expresa una emergencia, y de esta manera responde bien a las necesidades de una poética vanguardista, que pretende desviarse de cualquier normativa [...] mientras tanto la estética del detalle, mucho más clásica, se basa en un sistema de representación estructural, que siempre guarda relación con el conjunto del que proviene y por esta razón permite descubrir al observador una serie de leyes que rigen en el contexto original<sup>110</sup>*

Bajo la fundamentación anterior, la cuarta clave de la estética postmoderna se cristaliza según Anna Gradowska cuando se percibe la naturaleza esencial de la obra de arte a partir de la metáfora de un “objeto fractal” en el cual se concilian las relaciones de simultánea convivencia entre fragmento y el detalle dado que:

*Un fragmento pertenece a la misma familia de las formas informes que expresa la belleza descontrolada por el orden racional. Mientras tanto el*

---

<sup>109</sup> *Ibidem.* Pp. 96 - 97

<sup>110</sup> *Ibidem.* Pp. 98 - 99



*detalle de afiliación clásica, está dominado por la estructura de la obra final, la cual trabaja sobre la inestabilidad de su apariencia.*<sup>111</sup>

Por medio del reflexionar de estas cuatro claves de la estética postmoderna planteadas por Gradowska, en conjunto a los postulados del filósofo Hans-Geor Gadamer, en el próximo capítulo analizaremos la obra del artista venezolano Eugenio Espinosa , bajo un enfoque teórico - hermenéutico y crítico en relación a las condiciones plásticas formales en tanto a discursos individuales, guiados por esa complejidad del universo postmoderno que plantea la no objetivación, la no definición; basada en un prejuicio consciente de su subjetividad, a la integración de ese entender a la palabra permitiendo elevar la obra de arte de su condición de objeto.

Observando a la obra del artista como un “objeto fractal”, que en un espectro de situaciones posibles se establece a partir del *fragmento y el detalle* con otro individuo, diálogo que lleva en su ser su propio entendimiento, siendo comprendido como un fenómeno que debe ser verbalizado, pues solo una subjetividad responsable puede dar una representación de esa individualidad que desea expresarse. Tratando con ello de acercarnos al enunciado inadvertido que subyace en la obra proyectada en la realidad, con el fin de alquilar por un momento, el sugerir de sus significaciones en los estadios del tiempo. Bosquejando con ello mapas que

*Permanecerán siempre efímeros y cambiantes. Se parecerán a los mapas meteorológicos, realizados a través de la observación del satélite, para anunciar los días de sol, o los huracanes. Pero los mapas que estamos imaginando no comentaran el tiempo, sino el carácter, la intensidad y la geografía de las sensibles expresiones humanas, cuyo flujo individualizado marcará el pulso común de una gran sociedad igualitaria sin fronteras...una sociedad multicultural, la cual tiene ahora todas las posibilidades de ofrecerse democráticamente , y en el sentido pluralista, sus propias visiones del mundo.*<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Ibídem. P.104

<sup>112</sup> Gradowska, Anna .*El otoño de la edad moderna: reflexiones sobre el postmodernismo.* P.156

### Capítulo 3:

#### **Las claves de la postmodernidad en la obra de Eugenio Espinoza: un recorrido visual por los mapas de la sensibilidad y los trazos de una cuadrícula**

Sobre la base de las ideas antes expuestas, reconocemos de forma objetiva como la producción de Eugenio Espinoza (véase anexos), se articula e inserta al dialogo interior de las artes visuales que ya había comenzado; expresado en la saturación de códigos formales ya manejados por las primeras *vanguardias artísticas*<sup>113</sup> dadas en el primer tercio del siglo XX. Siendo aquellas aproximaciones visuales, las corrientes que llenan el caudal de los saberes artísticos actuales, fuentes de inspiración, usadas frecuentemente de forma directa o indirecta por el artista.

Movimientos artísticos que fomentaron una tradición (bajo los lineamientos de hacer un discurso plástico, desvinculado de los hechos anecdótico dados en la realidad sensible) en pro de establecer una seria reflexión ante los valores plásticos formales encontrados en el objeto estético. Fenómeno que ha dejado logradas metáforas visuales de naturaleza abstracta. Mapas del proceso sensible del ser humano en su recorrer histórico, siendo dentro de esta experiencia histórica de gran importancia para la obra del artista Eugenio Espinoza el movimiento del neoplasticismo<sup>114</sup>

Piet Mondrian, uno de los máximos exponentes del neoplasticismo, movimiento artístico originado en 1917 en Holanda, Postula en su texto *realidad natural y realidad abstracta* un acercamiento a lo que él considera cómo debería ser la nueva pintura de su tiempo, estableciendo varios parámetros que marcarían, la teorización, el hacer e interpretación del objeto estético, introduciendo con ello un nuevo capítulo en la historia del arte.

---

<sup>113</sup> Movimientos inclinados a provocar, atacar todo los cimientos de la tradición plástica que los precede aspirando el ejercicio de la libertad, del despertar individual, basado en la construcción de un propio lenguaje, auto referencial que desafía lo conocido, en busca de formas visuales más acordes al expresar humano que las realiza.

<sup>114</sup> (1917-1923) Theo Van Doesburg y Piet Mondrian son los precursores de este movimiento plástico basado en los planteamientos teosóficos de M. H. J. Schoenmackers. El cual fue dado a principios del siglo XX referido en la revista *De Stijl*, en los tiempos bélicos y post-bélicos de la primera guerra mundial.

Como premisa, Mondrian busca cristalizar con las condiciones exteriores de su discurso artístico, definidas relaciones que interioricen, provoquen, estimulen el impulso vital de los individuos que percibe su obra, consecuencia de las emociones dadas por lo bello. Pero este concepto de belleza está orientado a la búsqueda de un individuo lleno de una conciencia nueva, universal, que se emancipe de la conciencia vieja, esa tradición pictórica de corte naturalista, por medio de la nueva pintura abstracto-realista, conformada en su núcleo estructural lo que ha definido el artista como la esencia de las cosas. Piet Mondrian toma como decisión intelectual demostrar, teorizar, ese tipo de experiencia que conmueve al individuo por medio del *reposo*, conceptualizando lo apacible como tema en la generación de su constructo estético, el cual:

*Se hace plásticamente visible mediante la armonía de las relaciones y por ello cargo yo [Piet Mondrian] el acento en la expresión de la relaciones [...] nos expresamos plásticamente, por medio de la oposición de los colores y las líneas y esta oposición crea relaciones [...] lo que entiendo es la relación, no de las medidas de las líneas y los planos, sino de las situaciones de estos, los unos respecto a los otros. La más perfecta de estas relaciones la constituye el ángulo recto, que expresa la relación de dos extremos [...] y es la relación equilibrada de las diferentes posiciones (la oposición por ángulo recto de las líneas y los planos) la que, plásticamente expresa el reposo<sup>115</sup>*

El modo en que Mondrian resuelve sus postulados literales en la dimensión plástica. Se basa en abstraerse de todo lo anecdótico que se encuentra en la realidad sensible, ya que está presenta en su superficialidad lo que el artista percibe como una belleza trágica, lo sublima, ese domino que ejerce el reino natural y subordina al hombre ante una desbordante realidad, que lo condiciona a una inconformidad y consecuente melancolía, llenándolo de sufrimiento por la experiencia anímica, que lo hace sentir las formas caprichosas que se encuentran en la naturaleza, las cuales atentan contra la racionalidad y velan lo más interior de su esencia, según el artista esto ocurre porque:

*En la naturaleza, lo más exterior aparece más claramente que la expresión pura de lo más interior. Podemos decir también que la expresión más pura de lo más interior está velada por lo caprichoso y contorsionado. Esto engendra lo trágico en todo lo visible, pues lo mas interior y lo mas exterior parecen*

---

<sup>115</sup> Mondrian, Piet. *Realidad natural y realidad abstracta*. Pp.10 - 11

*uno, pero no lo son. La unidad pura se expresa en una dualidad equivalencia. Si, pues queremos expresar plásticamente la unidad verdadera, estamos obligados a recurrir a una dualidad aparente*<sup>116</sup>

Lo trágico estaría directamente relacionado con las formas donde dominan las líneas curvas y oblicuas o inclinadas, elementos de ruptura con los cuales se sesga o destroza la emoción interior de la unidad verdadera, sentida en el estímulo vital del individuo, desorientándolo, creando en él la nostalgia de aquello verdadero. Pero sucumbiendo, en su subjetividad, en la melancolía, por obtener mil respuestas a algo que no puede descifrar de forma clara, dichas formas desequilibran e inclinan la balanza a lo material, desvirtuando el principio mental que se encuentra en la reflexión profunda de la forma, de esta manera Piet Mondrian excluye de su discurso plástico dicho elemento:

*La posición oblicua se halla excluida. Esta advertiría al punto si algún acento suplementario se colocara aquí o allá [...] Esa posición oblicua se contrapondría de un modo no equilibrado a las posiciones horizontal y vertical [...] y así el gran reposo se interrumpiría.*<sup>117</sup>

Por ello en los cuadros de Piet Mondrian articulados en una temática abstracta, no se observan líneas inclinadas o formas caprichosas, pero el artista sí localiza y logra una clara síntesis en los cruces de lo vertical y lo horizontal, estableciendo el ángulo recto, en sus diferentes variaciones como base de su alfabeto visual, bajo la premisa social de hacer del disfrute artístico un discurso ético-político; en la búsqueda de un nuevo ciudadano que a través de esta metafísica visual, perciba los fundamentos estructurales de la realidad, su sentido y finalidad.

Al mismo tiempo, el artista busca en la rectitud de las líneas y sus relaciones, las diferentes progresiones del ángulo recto que sustenten el paradigma de la razón; representadas por medio de una retícula o cuadrícula ortogonal que traza en todo el espacio bidimensional de la obra, la cual Mondrian establece como uno de los elementos que guía el entender de la metáfora visual que intenta interiorizar en el espectador; la geografía sensible de las emociones que establece, aquellas que estimulan el impulso vital del individuo moderno, basadas en la búsqueda de la

---

<sup>116</sup> *Ibídem.* P.40

<sup>117</sup> *Ibídem.* P.12

belleza absoluta, conceptualizadas por el artista como el *reposo*, o esa relación equilibrada, temática primordial de toda su producción abstracto-realista.

Para reafirmar su visionaria propuesta el artista concibe otro elemento con el cual se puede definir la armonía primordial, estableciendo la naturaleza pura del color a través de su descomposición a lo más elemental, con ello depura el discurso cromático de las trágicas combinaciones que velan su esencialidad; posibilidad que permite establecer relaciones más cercanas con los valores lumínicos que se intensifican y definen su propuesta plástica, elemento que permite mayor claridad en la lectura de la identidad hermenéutica que propone, en la armonía cromática que establece en su discurso pictórico. Por ello Mondrian, al ser consciente de la potencialidad que encierra el color, afirma:

*El valor natural de los colores en sí mismo y en cuanto a lo claro y lo obscuro es, ciertamente, una condición de equilibrio, pero a pesar de todo, la relación de los colores y la relación de proporciones, son producidas, una y otra por la relación de posición [...] El color como tal vivifica todo, y es posible, mediante la visión pura del color, sentirse arrebatado a la mayor elevación, si, a la contemplación de lo universal, Pero es menester decir también que el color, como tal, nos habla de un modo predominante de la cosa exteriores que, por él, corremos el peligro de permanecer en contemplación ante lo que es exterior y vago en vez de ver lo abstracto<sup>118</sup>*

En este sentido el artista libera al color de su subordinación a la naturaleza, lo establece como elemento propio que por su capacidad individual como universo de significaciones, permite visualizar cualidades positivas y negativas en cuanto al bosquejo de lo universal en el cuadro; sin embargo en su ejercicio intelectual el Mondrian resuelve reducir los elementos perjudiciales del color, por medio del uso de un cromatismo intenso diluido de forma rígida y pura, bajo la subordinación de la razón, de aquellas relaciones metafísicas que el artista busca reflejar por medio de su pensada conceptualización del *reposo* en el ejercicio visual, a través de los colores básicos: amarillo, azul y rojo en dialogo con el no color representado como el blanco porque en él se da la suma de todos los colores del espectro visible siendo la base del lienzo, sustentando el espacio bidimensional con un entramado ortogonal de líneas negras que se traza en el cuadro, porqué en la

---

<sup>118</sup> Mondrian, Piet. *Realidad natural y realidad abstracta*. P.13

cualidad inherente de esas líneas esta la ausencia de todos los colores. Posibilidad que intensifica las tensiones entre el color y el no-color. En resumen Mondrian logra su objetivo, al establecer el reposo o esa relación primordial del equilibrio, dando una respuesta a las necesidades que parten del discurso artístico neo-plástico, establecida en sus escrituras como un monologo retorico:

*¿La Nueva plástica es, por consiguiente, la plástica de la limitación interiorizada y de la expansión vuelta definida? Si. Y ya le dije que eso contiene la plástica de la línea recta y del plano: expansión y limitación no pueden expresarse en equivalencia sino mediante la línea recta. Estos dos extremos se expresan plásticamente por medio de la diferencia de posición llevada al extremo, es decir, por medio el Angulo recto [...] Mediante la relación de los colores entre sí, pero también mediante el color como tal. Del mismo modo que la línea debe ser abierta, recta, para expresar la expansión en lo definido exacto, el color debe, para la misma expresión, ser abierto, puro, claro. Si es así esplende fuerza vital [...] la nueva plástica está en condiciones de llegar, también por el color, a la expresión equilibrada de lo uno y lo otro.<sup>119</sup>*

La singular búsqueda de Piet Mondrian, por el despertar de la percepción de ese individuo utópico que plantea en sus escritos, se ve influenciada por la escritora, ocultista y teósofa rusa Helena Blavatsky<sup>120</sup>, de la cual el artista toma de sus escritos, ciertos conocimientos herméticos que sustentan su modo de vida y el fuerte contenido espiritual que logra plasmar con su lenguaje plástico formal, personificados en sus metafísicos constructos estéticos abstracto-realistas, considerando a los no-colores (tanto blanco, como negro) como la sustancia misma del universo, por su capacidad de sumar en su interior o excluir toda fuente de luz, espacio que constantemente se recrea en la relación de estos dos no-colores, como base de sus manifestadas experiencias espirituales, declarando la teosofía en sus obras a partir de la seleccionada disposición de los elementos, y la intencionada representación de las relaciones de las partes y el todo, de esta manera Mondrian afirma en sus escritos:

*Todas las cosas son partes de un todo: cada parte recibe su valor visual del todo, y el todo lo recibe de sus partes. Todo componente por relación y*

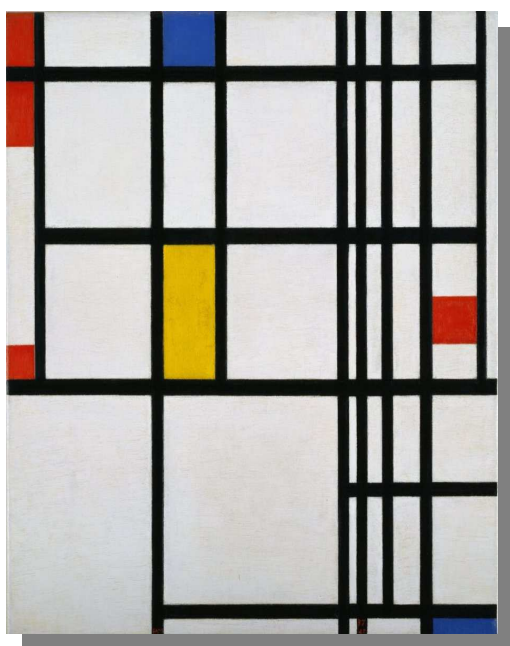
---

<sup>119</sup> *Ibidem.* P. 14

<sup>120</sup> Yekaterinoslav, 12 de agosto de 1831 - Londres, 8 de mayo de 1891.

*reciprocidad. El color no existe sino por el otro color, la dimensión se halla definida por la otra dimensión y no existe posición sino por oposición a otra posición. Por eso digo que la relación es lo principal*<sup>121</sup>

En este marco de ideas, podemos observar cómo se ilustra y sintetiza la experiencia espiritual con el lenguaje plástico formal en la *Composición en rojo, amarillo y azul* (Fig.21), en ella el artista Piet Mondrian logra materializar bajo la disposición y reciprocidad de los colores: amarillo, azul y rojo la idea de la nueva conciencia, que se plasma en el diálogo establecido por el contraste de la cuadrícula ortogonal de trazos negro y la relación de colores dado en todo el espacio blanco que recorre la totalidad de la composición, ensayando en esta producción plástica los teoremas del *reposo* que tanto añora .



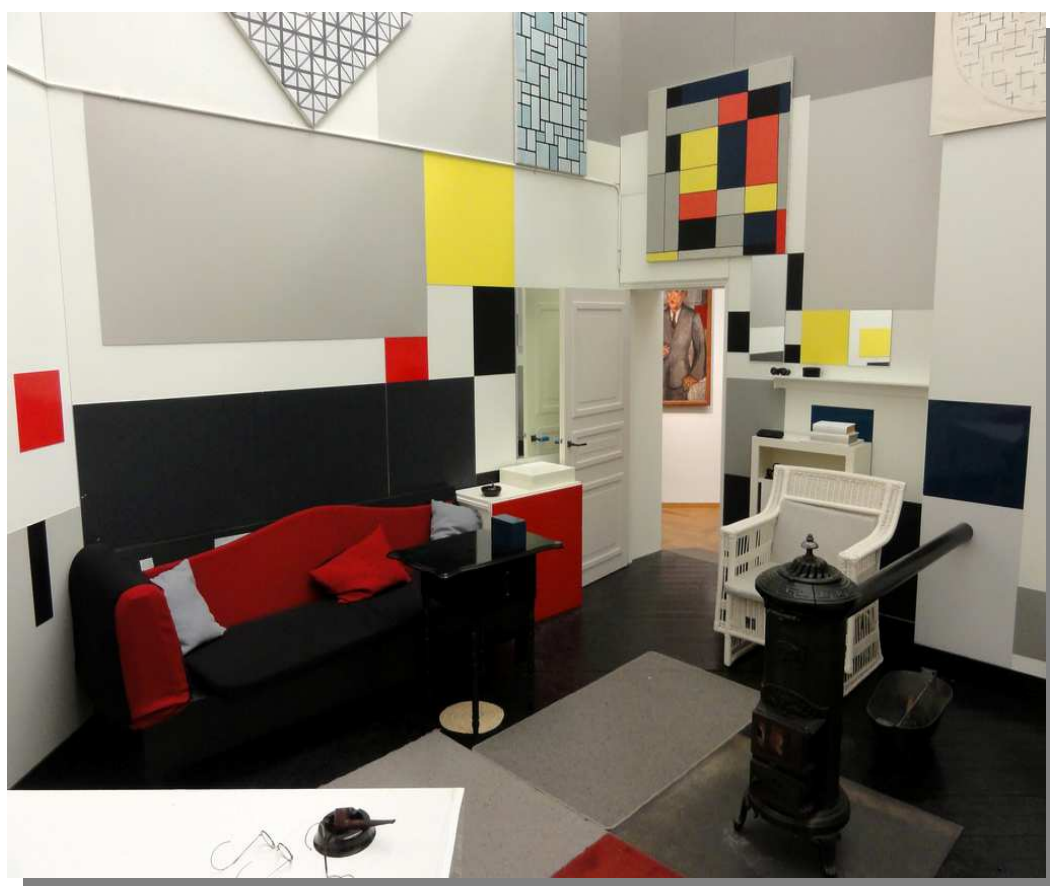
**Piet Mondrian *Composición en rojo, amarillo y azul*, 1937(Fig.21)**

Partiendo de este ensayar plástico el artista Piet Mondrian toma conciencia de la totalidad de su producción. tanto la dimensión semántica como física del cuadro, demuestran una inherente individualidad que causaba una gran inconformidad en el creador, pues este obstáculo atentaba contra la percepción universal que

---

<sup>121</sup> Mondrian, Piet *realidad natural y realidad abstracta*. P.14

buscaba establecer, el problema se daba en que dos personas no pueden estar simultáneamente en el mismo lugar para apreciar, a la distancia necesaria el cuadro, lo cual busca resolver al trasladar progresivamente del espacio bidimensional del cuadro, la ubicuidad de la belleza plástica, ese reposo que evoca lo universal al espacio tridimensional dado entorno al individuo. Realizando dicha propuesta en su *Estudio nº 26 rue du Depart*<sup>122</sup> (Fig.22), pero demostrando un dialogo con el espacio que trasciende la superficialidad de lo decorativo comprobando la complejidad que determina la disciplina plástica.



**Piet Mondrian, *Estudio nº 26 rue du Depart*, 2011.(Fig.22)**

Mondrian por medio de su discurso plástico abstracto-realista, desde su paso progresivo de lo bidimensional a lo tridimensional, devela potenciales vetas de investigación o dudas ante el reino visual, las cuales se encontraban ocultas en la integridad del cuadro. Conceptualizando en el hacer del constructo estético la

---

<sup>122</sup> Reconstrucción de Frans Postma del estudio de Piet Mondrian en el nº 26 rue du Depart mostrada en la exposición de 2011 en el Centro Pompidou



sugerida desconstrucción de sus principios estructurales, así el mismo artista nos afirma:

*De acuerdo con la Nueva Plástica, la pintura de caballete podría ir desapareciendo progresivamente. Y, de este modo, La Nueva Plástica sería mucho más realmente viva a nuestro alrededor. En cuanto a la ejecución, pintar un cuadro o una habitación son cosas igualmente difíciles. No basta con colocar, uno junto a otros, un rojo, un azul, un amarillo, un gris, etc. Hasta ese momento eso no es más que decoración. Aun hace falta que sea el rojo justo, el azul justo, el gris justo. Justo en sí y justo con respecto a los otros. Todo está en el cómo: cómo están situados los elementos, cómo está resuelta la dimensión, cómo se comporta el color en los diversos elementos [...] Por otra parte, ¿es a tal punto deseable ver la imagen plástica como un todo? ¿No sigue siendo demasiado un objeto la pintura misma? ¿Y, no es, precisamente, la unidad tridimensional de las diversas superficies murales un medio excelente para desplazarnos interiormente, quiero decir para hacernos sentir más profundamente de un modo pluridimensional?<sup>123</sup>*

Dudas que establecen un puente con la realidad sensible en lo pluridimensional siendo demostradas a partir de las relaciones plásticas, las cuales pueden ser reinterpretadas de maneras muy radicales. Una de estas formas de relacionarse con los postulados de Piet Mondrian ha sido la planteada por Mies van der Rohe como se ha observado en el primer capítulo de la investigación a través de lo que ha conceptualizado Charles Jencks como forma *univalente*, autor que ha lanzado mordaces críticas a la utilización de este elemento, porque el arquitecto no se encontraba cómodo frente a la racionalizada forma en que el neoplasticismo, se apoderó de los códigos visuales manteniendo un monopolio guiado por el pensamiento abstracto-realista, el cual subordinó a la arquitectura de sus tiempos y que según el autor actuaba como principio regulador de una mayoría silenciada. Entre sus críticas a este fenómeno tenemos:

*La arquitectura moderna es un vástago de la pintura moderna o mejor dicho, de los movimientos modernos de todas las artes. Al igual que la escolarización racional, la sanidad racional y el diseño racional de bragas de mujer, dichos movimientos poseen todos los errores de una edad que intenta reinventarse totalmente así misma sobre una base racional<sup>124</sup>*

---

<sup>123</sup> Mondrian, Piet. *Realidad natural y realidad abstracta*. Pp. 84 - 85

<sup>124</sup> Jencks, Charles. *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*, P.10

Pero esta no es la única manera de reinterpretar los postulados de Piet Mondrian. Hay maneras más conciliadoras en las cuales muchos artistas han participado, han reflexionado sobre el contenido de esa nueva conciencia explorando lo relativo de las relaciones con las formas abstracto- realistas, desde sus puntos de fortalezas hasta la interesante forma de interpretación de sus puntos de oportunidades. Entre ellos destacan venezolanos de reconocida trayectoria como el maestro Jesús Soto<sup>125</sup>. Según La investigadora María Elena Ramos<sup>126</sup>:

*Es posible ver el trabajo creador de Soto como el eslabón en una larga cadena en que el espíritu moderno se remonta. La ruptura de la perspectiva central; para algunos su posterior desmoronamiento, para otros, tan sólo su aplanamiento. El impresionismo y el puntillismo luminosos, abridores de la materia visible. Los cambios radicales entre la figura y el fondo. La retícula ordenadora de la abstracción constructiva. Y ese Mondrian en cuya obra se consideró error y frustración que aquel máximo de quietud pretendida en sus ortogonales se volviera sutil e inesperada vibración para la vista, justo en el punto de encuentro de dos perpendiculares que habrían debido significar la paz de la mirada. Soto hizo, de aquella vibración de Mondrian que había sido entendida como carencia o desvío, una idea infeliz que inspiró su indagación hacia lo que el arte abstracto iba a tener de más dinámico y pulsante en el siglo XX<sup>127</sup>*

Donde Piet Mondrian planteo una carencia de la mirada, Jesús Soto visualizo en dicha imposibilidad una vibración, una ganancia proporcionada al cuestionar las fronteras de la ilusión y la realidad percibida, dialogando así con la investigación fenomenológica, esa relación que coexiste en la cosa real, la imagen lógica que tomamos de esa cosa real, y las relaciones que nacen ante esa adquirida imagen de lo real, por medio de nuestro desenvolvimiento critico frente a ella.

Esta respuesta nacional, influenciaría de forma determinante la nueva generación de artistas en el país. Entre ellos se encuentra Eugenio Espinoza, Quien realizo estudios referentes a los lenguajes visuales en reconocidas instituciones nacionales como la Escuela de Artes Cristóbal Rojas, y el Instituto de Diseño Neumann-Ince, en Caracas, entre 1968 y 1971. De las cuales se aleja porque no

---

<sup>125</sup> (Ciudad Bolívar, 5 de junio de 1923 - París, 14 de enero de 2005) Artista Venezolano precursor del Arte Cinético

<sup>126</sup> Investigadora y Comunicadora social de las artes venezolanas contemporáneas.

<sup>127</sup> Ramos María Elena, *Jesús Soto demorarse en lo visible*, <http://www.analitica.com/va/arte/documentos/2566205.asp> [última Consulta: 2011, agosto, 01]

cumplían, para el momento, con las expectativas de la visionaria obra que se proponía como creador, en varios artículos periodísticos Eugenio Espinoza hace referencia a las razones sobre este tema y otros elementos que lo llevaron a tal decisión:

*Estudí en varios sitios, pero el ambiente no me gusta nada. He visto los lugares de enseñanza como nuevas posibilidades, como experiencias adicionales. Creí encontrar materiales para la investigación, enseñanzas de técnicas. Las preocupaciones de la mayoría afectan el trabajo de quienes quieren trabajar. Hay siempre guerras frías. Lo que buscaba lo encontré en la calle, Viendo. [...] creo que el artista debe despojarse de todo lo que parece verdadero y de valor: lo formal, las normas, lo que decide, lo que tienes que hacer y lo que no tienes que hacer. [...] La educación que yo mismo me he dado es una cuestión de silencio, de ver, de sentir, no de hablar. Lo que te digo hablando no es lo mismo que si estuviera pintando.<sup>128</sup>*

A partir de la profundidad de las palabras del artista, observamos cómo se va cristalizando en su obra, un núcleo estructural subversivo influenciado en un principio por la contradicción y la ambigüedad, elementos que le permitieron la pretendida confrontación que añora frente al espectador indiferente o inexperto, develando con ese diálogo las flaquezas del contexto nacional, antes la exploración y apreciación de estos lenguajes visuales, preocupación que demuestra a viva voz en sus entrevistas:

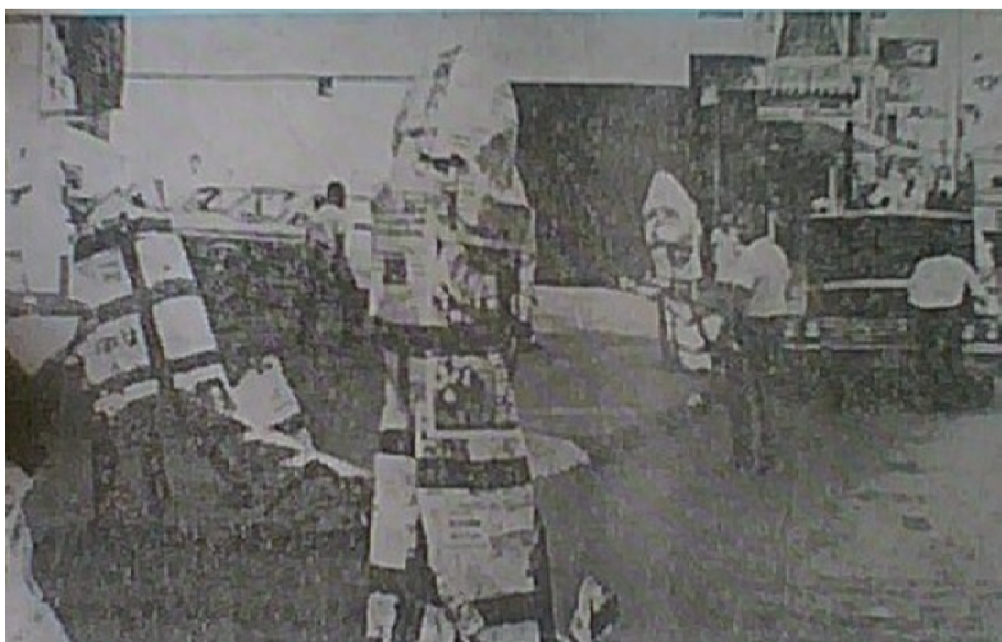
*Cada día es más difícil vivir. Se está tratando más y más de implantar lo comercial. El artista lucha contra todo, siempre tiende a crear desorden. Cuando se estanca alguna cosa, rompe eso y busca otra salida y los que así actúan son siempre los más puros. El artista para organizar toma el desorden como punto de partida no tiene leyes establecidas. El improvisa. El mismo crea su orden. Mi orden consiste en que no tengo ningún orden [...] yo necesito un ambiente de mayor esfuerzo, necesito confrontaciones más exigentes, no sé donde Europa, en Estados Unidos. Allí hay gentes con experiencias increíbles, experiencias que yo no tengo; podría asimilar muchas cosas allí. Si en verdad uno es algo ¿Por qué no demostrarlo en cierto sitio donde en verdad la competencia es más rigurosa? [...] no busco enfrentamientos, aspiro a la confrontación, porque en ella está el desarrollo de mi obra y mi experiencia. Es por eso que necesito un medio más exigente. No tengo recursos económicos y lo que me preocupa es que veo cuánto*

---

<sup>128</sup> Perna Claudio “Joven insólito Eugenio Espinoza” en: *El Nacional*, Caracas 1972.

*dinero hay. A veces me han hecho sentir como mendigo y me digo: “¿Soy de este país?”*<sup>129</sup>

Muchas de las propuestas plásticas de Eugenio Espinosa, causaron inconformidad en el contexto nacional, una de ellas consistía en una relectura del ser humano bajo la premisa de una especie de pequeño obelisco (Fig.23). Con ello el artista no se limitaba a los lenguajes tradicionales, los desafiaba, los trasgredía, los confrontaba en el espacio, así estos hombres forrados en toda su extensión de papel periódico seccionado, y redescubierto por la cuadrícula marcada en dicho papel, expresaban monumentos andante en la dimensión plástica, estandartes de una problemática sobre a donde se dirigían, esos otros lenguajes que trataban de ser ignorados con los placebos que ofrecía lo comercial, bosquejando así las carencias de ese espectador desprevenido.



**Eugenio Espinoza, *performance*, 1972 (Fig.23)**

Consecuencia de ello, de esa mirada superficial basada en la poca relación, o afinidad de los expectantes con las propuesta orientada a la experimentación en la dimensión plástica, la obra de Eugenio Espinoza es tomada como una propuesta que atenta contra el orden público, y la pregunta en cuestión sería en contra a que atenta, será ante la poca motivación dada por el analfabetismo visual

<sup>129</sup> Perna Claudio “Joven insólito Eugenio Espinoza” en: *El Nacional*, Caracas 1972.

de cantidad de personas que no pueden decodificar tal discurso, demostrando el poco interés del lenguaje artístico por parte de los ente gubernamentales, que no han sabido incluir a dichos lenguajes en la seguridad social del individuo venezolano, preguntas que no hallan respuesta en el presupuesto del país, demostrando el atraso cultural ante las emergentes tendencias, teniendo la predecible consecuencia de atribuir una connotación anárquica a tal discurso. Siendo censurado el artista por lanzar a la calle hombres envueltos en periódico, situación que llevo a Espinosa a pasar dos días en la cárcel.

Estos eventos llamaron la atención de la crítica especializada, observando en las visionaras propuestas del artista una ganancia en las dinámicas culturales del país, según Roberto Guevara<sup>130</sup>:

*Tenemos una nueva generación y pensamientos creadores, que si bien no son siempre originales ni novedosos, por lo menos representan la tentativa de renovar el campo de la proposiciones que ofrece nuestra plástica actual. [...] En todo los casos había un elemento, la cuadrícula esto es el trazado de cuadros, que se repetían, como leit-motiv subyacente. Ahora la trama cuadrículada es la proposición [...] Espinoza cubre la realidad que ha dejado de ser real, por fuerza de la costumbre, el tedio y la abulia del hombre hacia cuanto le rodea y hacia lo cual solo tiene miradas mecánicas [...] no vemos ya las cosas, ni los paisajes, ni siquiera la gente. De allí que cubrirlos sea por sarcástica paradoja una manera de revelarlos, esto es de “descubrirlo” a los ojos de quienes ya no ven [...] Sus cuadrículas comenzaron creando ambientaciones en Maracay y continuaran su propia trama.<sup>131</sup>*

Bajo estas premisas, la obra de Espinoza nos acerca sin palabras a esa capacidad crítica inherente del ser, ese problema hermenéutico expresado a partir de las palabras de Jean Grondin por medio de la voz *interior*, o ese mundo orientado al lenguaje, que no se agota en la palabra, resuelto por Jean François Lyotard en ese mundo de saberes postmodernos o ese juego del lenguaje, el cual es referido en la extensión de la obra de Espinosa. Diálogo que niega de forma reflexiva las primeras denominaciones con las cuales se identificó el ser moderno como: lo novedoso, lo original, lo bello, etc. Buscando con ello la revitalización de los conceptos del ser en la dimensión plástica a partir de los primeros trazos de

---

<sup>130</sup> Crítico e investigador del arte venezolano contemporáneo.

<sup>131</sup> Guevara Roberto “Lonas y cuadrículas” en: *El Universal*, Caracas 3 de julio 1973.

una cuadrícula. Constructo estético que exige un ejercicio propio un demorar del espectador y del artista en cómo se debate, se reflexiona, se conceptualiza o define el arte, un proceso total de desconstrucción, de despojo sobre los aciertos o esencias, criterios, que hemos petrificados en palabras, ante esto Eugenio Espinoza afirma:

*Hay que llegar muy adentro. ¿de qué me ha acostado despojarme? De lo que la gente cree que es Arte, de lo que debe hacer el artista. ¿tu vez? No tengo ese dominio: en una sola palabra, decir tal cosa y se acabó. Claro, el artista es la síntesis de toda una cultura de toda una sociedad [...] Si alguien se dedicara en verdad a opinar sobre los trabajos, ayudaría a mucha gente a conocer a alguien [...] porque me ayuda a mi mismo enterarme de cosas que yo presiento<sup>132</sup>*

Con estas experiencias, Espinoza rescata el opinar o lectura crítica que hace el espectador de su obra, lo que demuestra su conciencia ante el carácter transformable e inacabado de su discurso estético, lo que nos permite acercarnos cada vez más a la *intuición hermenéutica* de su producción plástica, como un elemento que está orientado al lenguaje; a esa lucha de ocultaciones y develaciones que yace en el juego de nuestro intelecto, al tratar de interpretar la obra del artista por lo que es, revelando su historia y naturaleza social: lo que se dijo, o dice de ella, así mismo partiendo de un ejercicio propio, conceptualizándola, enriqueciéndola, exteriorizándola y dándole forma a través de las palabras por medio nuestro propio conmovedor.

Partiendo de tales criterios, identificamos que el constructo estético del artista Eugenio Espinoza se inclina a la naturaleza experimental del Arte, bosquejándose en su interior la intención de variar los supuestos o lineamientos considerados como normales, por otros que proponen soluciones fuera de los estándares, que pueden estar desfasadas en cuanto al entender histórico de su posibilidad, siendo propuestas visionarias que pueden ser descartadas en un presente y ovacionadas en un futuro próximo.

---

<sup>132</sup> Perna Claudio “Joven insólito Eugenio Espinoza” en: *El Nacional*, Caracas 1972.

Sin embargo aunque la subjetividad juega un papel importante en la valoración de un objeto estético, al ser creado el constructo encierra en sí un juego de condiciones intelectuales, físicas, emocionales, sociales, históricas que preconice el individuo, en este caso Eugenio Espinoza, al enfrenta el contexto en el cual gira su experiencia: la naturaleza, el espacio de una sala, etc. Elementos que al entrar en diálogo permiten la residencia del objeto estético en el reino sensible, residencia que lo establece como una entidad con ciertas cualidades de organismo vivo, que por sus particularidades puede y debe ser tratado de forma objetiva.

Asimismo, entre las características de una propuesta experimental en la dimensión plástica, se puede usar, o es recurrente, la creación de inestabilidad en el espectador por medio de recursos plásticos formales, que evoquen una crisis estructural en la forma que es apreciada una obra de arte en un determinado contexto, esto crea un choque o una provocación; este tipo de obra llevan búsquedas individuales que entran en un espacio tautológico, que principalmente responden a una decisión intelectual de un artista, a las cuales es muy difícil penetrar, sin embargo un espectador que profundice y trate de forma objetiva el objeto artístico, tiene la posibilidad de tener un acercamiento mas íntimo a las repuestas o diagnósticos que el artista allá buscado, así por un segundo puede alquilar las significaciones de ese objeto artístico que se resignifica con cada mirada.

Criterios que se pueden puntualizar en la primera exposición individual del artista Eugenio Espinoza, en la cual se observar como resuelve, reinventa, hace uso de lo experimental en su obra. Considerado en algunos artículos de prensa nacional como el expositor más joven del Museo de Bellas Artes, Espinoza en su primera exposición individual titulada *20 obras recientes*, y en simultáneo con una instalación llamada *Impenetrable* en el Ateneo de Caracas, (dos instituciones culturales de reconocida trayectoria en el contexto nacional) establece en estas entidades los primeros pasos de un lenguaje visual que se prologara hasta la contemporaneidad.

El artista para esta exposición, usa como soporte de sus conceptos la tela y la pintura acrílica, con ello redescubre de la tela su maleabilidad, su materialidad su pliegue o curvatura inesperada, que se intensifica al ilustrar en ella las diferentes representaciones de la cuadrícula; tanto la serialidad de un detalle, o las variaciones, que trazan la representación completa de su principio estructural.

Como se puede apreciar en la articulación espacial, de la exposición *20 obras recientes*, las obras trastocan, se funden en los límites el espacio bidimensional y tridimensional (Fig.25), planteando sus posibles límites y transformaciones. Según la publicación periódica *El Nacional*:

*Espinoza desarrolla sus posibles transformaciones a través de la utilización de las telas, y en razón de ellas, la obra va tomando corporeidad. La pintura en este caso, no crea dimensiones. Son las telas las que permiten la configuración del cuadro, gracias a sus dobleces y recogimiento, eliminando el tensado y finalmente, los bastidores [...] llevando la obra hacia una integración ambiental. Si hasta el momento la pintura se sostenía en relación a una base y a un soporte la autoridad de éstos y su funcionamiento va comprometerse en la activación de la obra misma, confrontándose como parte estructurante. Las telas participarán de la realidad de la obra creando la presencia de un volumen alejado de la pintura y centrado en los dobleces y distenciones*<sup>133</sup>



**Eugenio Espinoza, 20 obras recientes, MBA, registro fotográfico de 1972. (Fig.25)**

En este marco de ideas la corporeidad de la obra evidencia una geometría impositiva, indiferente al confort del espectador, una cuadrícula que se

<sup>133</sup> “Primera exposición individual del joven Eugenio Espinoza” en: *El Nacional*, Caracas 17 junio de 1972



desconstruye y rehace en el espacio, demostrándose en la identidad hermenéutica del objeto estético, una desmesurada obsesión de Eugenio Espinoza por resolver problemas que atienen a la dimensión plástica en sí.

Esta misma geometría impositiva, establece el distanciamiento necesario que necesita la obra para su aprecio, su recorrer como fenómeno objetivo, palpable, experimentable que está por encima de la subjetivada que la construye y la aprecia en la dimensión del pensamiento, según Eliseo Sierra:

*En las obras presentadas en el Museo de Bellas Artes en 1972 se agudiza aun más su interés por la estructura [...] el cuadro se convierte para Espinoza en foco experimental de su trabajo. Esos “simples” cuadros – pintados directamente sobre la tela sin preparar – se verán constantemente acosados por una deformación por la propia tela que, en vez de estar presentada sobre el bastidor como el cuero de un tambor, presenta una distensión, una especie de lasitud que enrarece la perfección geométrica. A través de la introducción de tal elemento irracional el artista crea por contraste, una vez más, calidades de luz y sombra que vienen dadas por las ondulaciones y rasgadas impuestas al soporte<sup>134</sup>*

Con esta exposición, el artista marca las directrices conceptuales que le permitirán hacer una ruptura con la tradición plástica moderna. Desde las internacionales al desmitificar el reposo, expresado en el ángulo recto por las obras de Piet Mondrian, al incrementar Espinoza la belleza trágica a través de sus tantos recursos como el destensado de las telas, y las nacionales al hacer del espacio cinético (propuesta moderna realizada por el maestro Jesús Soto en su obra el *Penetrable*), un espacio estático llamado *Impenetrable*, obra que se exhibió simultáneamente junto a la exposición *20 obras recientes*.

El *Impenetrable*, demuestra una clara reinterpretación de los conceptos modernos establecidos por el Maestro Jesús Soto en la dimensión visual. Soto, a partir de la reflexión del método, de la estricta ciencia, trató de acercar al arte cada vez más y más a los discursos científicos, que en su seno dialogaban con las inclinaciones modernas de un arte puro y universal. En este sentido el artista sugirió de

---

<sup>134</sup> Sierra, Eliseo “Metamorfosis de una estructura, Eugenio Espinoza” en: *El Universal*, Caracas 27 agosto de 1984

manera objetiva tales preceptos partir de sus penetrables, pero la obra de artista Jesús Soto al entra en la dimensión de integración social, se acercaba a un libertinaje de opiniones dado por la naturaleza subjetiva que planteaba la manera afectiva de su constructo estético, laberinto de emociones que diluyen el trabajo conceptual en la superficialidad de la individualidad de cada persona que la aprecia.

Por su parte Eugenio Espinoza, ampliará dichos estudios, por medio de la negación consciente del espacio para pensar en el concepto del espacio, para ello hace un estudio analítico del espacio, dialogando con su identidad hermenéutica, reflexiona sobre sus características, generando la duda sobre cuáles son los elementos que definen al espacio y de qué manera se puede representar en el reino visual, logrando aproximarse a esta preguntas por medio de su obra *El impenetrable*, una propuesta visionaria, que determinaría toda las proposiciones de su hacer plástico hasta la contemporaneidad, según esta propuesta el artista afirma:

*Siempre he sentido una gran curiosidad por conocer y ampliar los medios expresivos de la pintura, penetrando legal o ilegalmente sus estructuras físicas o conceptuales para desde esta esquina legitimar mi trabajo. En 1972, me llamó la atención el sistema utilizado por Soto, para involucrar al espectador en la experiencia sensorial. Aunque me parecía una experiencia extraordinaria, sentí el deseo de ampliar tal invitación festiva, para provocar una participación muy diferente, de orden físico, con mi trabajo <el impenetrable> “Ilegalmente” me propuse obstaculizar la participación del público, a través de la negación de una obra que ya pertenecía al orden institucional.<sup>135</sup>*

Como propuesta teórica, *El impenetrable* a partir de la consiente limitación del espacio que establece, al tener una aptitud severa, rígida, contribuye a la experiencia de formación en lo enseñado y aprendido de lo contemplado, una intencional forma poco afectiva, que permite establecer el tiempo propio de la obra ante quien la recorre con la mirada, develando la complejidad de su articulación de manera objetiva en el espacio, reclamando la confrontación del espectador, señalando que el arte es una disciplina en la cual todavía falta mucho

---

<sup>135</sup> *Corozopando*, (catálogo de exposición) Galería Mucci, Caracas, Venezuela, 1998.

estudio por parte de quien la disfruta. Como disciplina se debe demostrar respeto, para lograr la reflexión que permita entablar un dialogo con la propia finitud y experiencia de quien la lee. Por otra parte su carácter abstracto choca contra la mirada educada, y conceptos acostumbrados de la belleza establecidos por la tradición artística hasta finales del siglo XIX, con la que se ha fomentado la mirada de aquel individuo ante la naturaleza en el culto al lenguaje figurado. Por tal cuestión el artista Eugenio Espinoza crea una crisis que recuerda de una manera muy ortodoxa, pero ineludible, al espectador ese cierto distanciamiento necesario que comienza:

*Por tomar distancia de aquello que contemplas; lo miras desde la puerta de la sala; luego te acercas poco a poco; hasta que te está permitido entrar en la obra; experimentarla. Completar y complicar tu contemplación al involucrar otros sentidos. Y de este modo, comienzas a conectarte con el artista y con su intención, y comprender su obra.” De este modo el espectador coopera con el artista y concluye la obra que éste dejó inconclusa (Umberto Eco lo dice en Opera aperta). Puede ser que haya cierta rigidez o severidad en este acto pedagógico, pero en algunos casos, sólo con esta actitud podrá enseñarse.<sup>136</sup>*

La obra *El impenetrable*, como propuesta visual, en su núcleo estructural, articula su instalación en los espacios del Ateneo de Caracas, por medio la extensión de una tela blanca de dimensiones variables, que delimita la superficie, en la cual Espinoza traza con acrílico de color negro una cuadrícula para redimensionar un lugar cotidiano a un debate estético en el cual el espacio es el protagonista. Con ello nos sugiere la materialización del no-espacio en pro de una reflexión crítica y mental del espacio, dado en los confines de la mente del espectador por medio de la denegación de su recorrido. Según Eliseo Sierra:

*La obra, entonces deja de ser un cuadro y se desborda dentro del espacio de la habitación. El público, por cierto no puede entrar, ya que la tela, convertida en una especie de plataforma de pared a pared le impide el paso, la cual genera fuertes tensiones con el espacio que la contiene<sup>137</sup>*

---

<sup>136</sup> Dávalos, Lorenzo *Conversación con Eugenio Espinoza :Viaje a los límites de la representación*  
<https://caracas1067.wordpress.com/category/arte/eugenio-espinoza/> [Consulta: 2011, agosto, 01]

<sup>137</sup> Sierra, Eliseo “Metamorfosis de una estructura, Eugenio Espinoza” en: *El Universal*, Caracas 27 agosto de 1984.

Fenómeno que podemos observar en la imagen fotográfica (Fig.26), que narra como documento histórico, la experiencia, la respuesta a los debates conceptuales, experimentales, dados ante la temática de la abstracción a nivel nacional.



**Eugenio Espinoza, *el impenetrable*, Ateneo de Caracas 1972.(Fig.26)**

Asimismo esta obra de arte *El impenetrable*, también demuestra su versatilidad en el dialogo plástico y estructural estableciendo relaciones críticas en cuanto a esos juegos del lenguaje, que de forma a priori son entendidos por el espectador, ser histórico que en su reminiscencia ya se ha enfrentado al espacio, a su recorrido, y a sus condicionantes o esa crisis al no poder ser recorrido, pero que en esas dos posibilidades puede conceptualizarse y definirse, sugiriendo un dialogo intrínseco e universal que a veces pasa desapercibido por el individuo que contempla. La obra resume y amplía de forma sustantiva, el dialogo basado en *lo plásticamente visible* ya comenzado Piet Mondrian, y la organización esquemática de una cuadrícula para sus estudios teosóficos, en la que el maestro Jesús Soto observo entre sus verticales y horizontales la ilusión del movimiento, la cual llevo hasta sus extremos como un excelente principio estructural para sus obras cinéticas, siendo

redescubierta por el Artista Eugenio Espinoza por medio de la inamovilidad para establecer un acercamiento riguroso a esa capacidad crítica que se nos ha heredado. Según el artista *el impenetrable* sugería la totalidad del espacio expositivo *convirtiendo el plano grafico en un elemento tridimensional* [interesándose por] *una obra que afirmaría la participación física del espectador; induciéndolo a percibir los verdaderos límites entre su cuerpo y la obra.*<sup>138</sup> *El impenetrable* también permitió al artista Eugenio Espinoza concretar ideas inconclusas, resoluciones pasadas en cuanto al espacio, consiguiendo respuestas en los tiempos presentes de aquella obra de intencional impenetrabilidad:

*Algunos años ante el impenetrable, yo meditaba sobre el grabado de Dürero, donde este contemplaba a través de una cuadrícula una mujer posando frente a él. Esto le permitía conocer geográficamente el cuerpo de ella. Esta escena permaneció mucho tiempo en mi mente, me hizo, pensar, que quizás la cuadrícula era también otro instrumento para la penetración de allí la cuadrícula. El Impenetrable, me abrió amplias posibilidades de carácter conceptual, sin que tuviera para nada que seguir desarrollando otra nueva versión*<sup>139</sup>

De ahí que *El impenetrable* y su discurso estético, expresado en la exposición *20 obras recientes*, establezcan los cimientos de su participación activa en ese dialogo histórico, o capítulo de la tradición plástica que lo ha conducido a la contemporaneidad.

Desde los hallazgos encontrados en su obra *el impenetrable*, la cuadrícula tomara un lugar predominante en su producción plástica inclinada por el canon experimental, como se ha observado de manera visual en la obra *impenetrable*, al tener en si un proceso teórico guiado por una *tesis* que sería la obra de Jesús Soto *El penetrable*, la cual incita a un recorrer del espacio, una *antítesis* que sería el no espacio o la forma entendida como la privación de ese recorrer, y cómo afecta esto el intelecto del expectante, concluyendo en la *síntesis* o el modo particular en como Espinoza resuelve de forma plástica tal proceso, argumentos que develan de forma objetiva en la obra del artista, un proceso de formación experimental. Fenómeno que marcará junto a una ortogonal cuadrícula toda su

---

<sup>138</sup> *Corozopando*, (catálogo de exposición) Galería Mucci, Caracas, Venezuela, 1998.

<sup>139</sup> ídem.

producción plástica, elemento que le permitirá dialogar con la misma estructura de las significaciones, de lo que idealmente se ha conocido como un objeto artístico, con el fin de desconstruirla. Liberando al arte de las interesadas explicaciones que subordina el proceso plástico a un fenómeno estático, y aventurarse a lo impredecible, a lo dinámico, lo lúdico que yace en lo inexplicable del objeto estético. Según el artista Eugenio Espinoza:

*Se cree que el arte también debe manifestarse a través del conocimiento científico, pero la verdadera ciencia del arte es permanentemente inexplicable y tiene como regla fundamental lo impredecible [...] El trasfondo reflexivo sobre esto es que uso una simple cuadrícula para alejarla de las ideas utópicas de los artistas modernistas, como si fuese necesario crear una geometría para desgeometrizar al mismo tiempo<sup>140</sup>*

Sin embargo lo inexplicable del objeto artístico, esa implicada versatilidad ha permitido al artista acercarse en alguna de su producción al lenguaje figurado, anecdótico, desde una realidad conceptual. Puntualmente en la exposición *Imágenes postmodernas*, realizada en los espacios de la reconocida galería Leo Blasini, en Caracas para el año 1993. La curadora e investigadora en artes visuales Milagros Bello afirma:

*Eugenio Espinoza muestra aquí otro orden visual de representaciones que no enfatizan la estructura minimalista ni los ordenamientos esotéricos de la geometría simple implicada en parte de su obra. Aquí escoge un conjunto sobre papel cargado de representaciones y escrituras que factualizan una inquietud expresiva de orden directo. Es un enciclopédico y heterogéneo compendio que reúne sobre la misma superficie, dibujos, escrituras, fotografías, que se organiza con una sintaxis multireferente. En la discontinuidad y la mezcla se ensambla el intrincado almacén de textos visuales de multiplicidad visual y fragmentaridad policéntrica. Es el pastiche, asombrosa proliferación y mezcla de imágenes y técnicas en un texto, [...] es la diseminación delirante de los signos, visuales y escritos, reconstruidos en varios campos semánticos lo que obliga a los varios niveles de lectura.<sup>141</sup>*

Entre las múltiples interpretaciones a nivel visual de esta obra, localizamos en la *intuición hermenéutica* del núcleo estructural de la obra, la clara relación de sus códigos visuales con la disposición de los primeros mapas geográficos

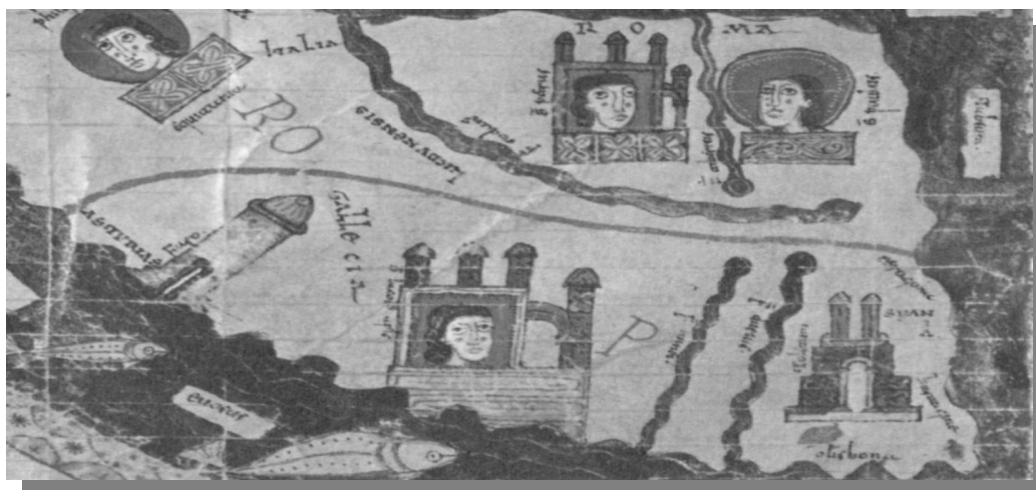
---

<sup>140</sup> Delgado Marjorie “Eugenio Espinoza cree en un arte permanentemente inexplicable” en: *El Nacional*, Caracas 9 agosto de 2008

<sup>141</sup> *Imágenes Postmodernas*, (Catálogo de exposición) Galería Leo Blasini, Caracas, Venezuela.

rectangulares hechos en la alta edad media. Obras que fueron muy admiradas y difundidas por sus particularidades icónicas, y capacidad pictográfica de plantear de forma clara un tema, el cual era sustentado con pequeños pasajes o nombres escritos, enseñando a través de la imagen y la palabra una temática referente a un imaginario que busca resolver las necesidades del individuo, en este caso necesidades espirituales debido a que los mapas geográficos eran realizados por el monje llamado Beató, o Beatus, quien incorpora en alguno de sus obras

*mapas que ilustran un pasaje concreto de los 'Comentarios al Apocalipsis de San Juan' en el que se divide el orbe entre los apóstoles adjudicando a cada uno de ellos la parte del mundo que les corresponde evangelizar. El pasaje dice textualmente: "Haec est ecclesia per universum orbem dilata", (Esta es la iglesia difundida por el orbe universal). La incorporación del mapamundi a las ilustraciones del códice obedece a la intención de ilustrar este pasaje.<sup>142</sup> .*



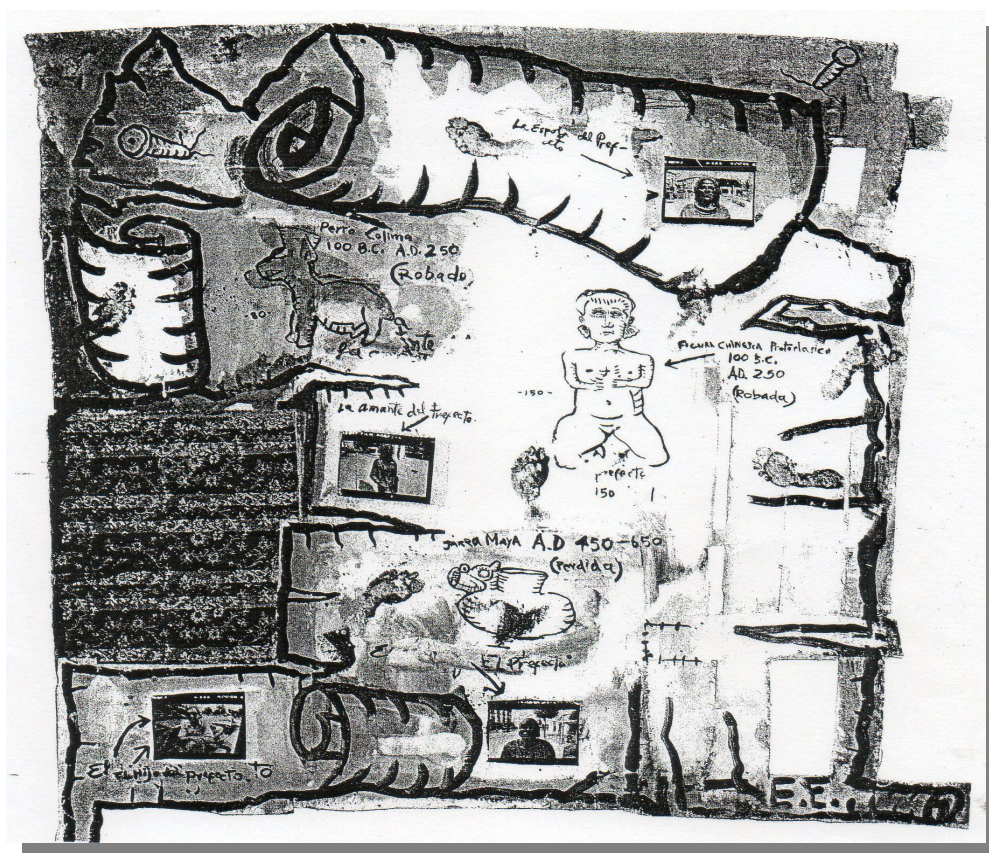
**Mapamundi Beato del Burgo de Osma, entre Xy XIII (Fig.27)**

Herramientas utilizadas para sustentar de forma visual el dogma cristiano, elemento que podemos observar en uno de los detalles de la imagen del *Mapamundi Beato del Burgo de Osma*, (Fig. 27) Este tipo de manifestación plástica, traza el dominio, la autoridad clerical que se había atribuido el cristianismo a sí mismo en la dominación religiosa de las zonas inexploradas del mundo, partir de las ideas de evangelización, producciones realizadas en épocas

<sup>142</sup> Bruma, Luna *cartografía de la alta edad media* de: <http://valdeperillos.com/books/cartografia-historia-mapas-antiguos/cartografia-alta-edad-media> [Consulta: 2014, septiembre, 01]

de conflicto en los monasterios de zonas fronterizas sometidas a gran tensión militar y con un acusado sincretismo cultural.<sup>143</sup>

Para la época en que Eugenio Espinoza realiza su exposición *imágenes postmoderna*, Venezuela se encuentra en una época de gran conflicto, y tensión militar, en la que se han cobrado muchas vidas de diferentes venezolanos, por la brutal represión que se ha implementado como política administrativa en el gobierno del país, la mayor cantidad de bajas se da en la población joven puntualmente, estudiantes universitarios y liceístas desaparecidos o asesinados.



Eugenio Espinoza, *fotomontaje anónimo*, 1990. (Fig.28)

Teniendo en cuenta este contexto, junto a la forma en que el artista Eugenio Espinoza realiza este fotomontaje (Fig.28) sobre tela, basado en técnicas mixtas que recrean de forma libre un esbozo de un mapa geográfico, que de forma

<sup>143</sup> Bruma, Luna *cartografía de la alta edad media* de: <http://valdeperrillos.com/books/cartografia-historia-mapas-antiguos/cartografia-alta-edad-media> [Consulta: 2014, septiembre, 01]



indirecta parte de esa herencia visual dada en la edad media alta, pero que el artista reinterpreta de forma ágil con componentes contemporáneos como el discurso fotográfico en relación a figuras prehispánicas, elementos que le permiten establecer con la disposición de diferentes fotos del gobernador, autoridad o prefecto de turno para la nación, una fuerte crítica conceptual como actor intelectual que bajo ese contexto de desmedida agresividad, no demostraba estar capacitado para estar en ese cargo, sustentándose esta lectura con otras fotos de sus allegados como la de la amante, la esposa, el hijo que entre flechas articulaba un codificado nepotismo visual, en el cual cada uno de los personajes es repartido geográficamente, he implicado en el mismo recorrido con palabras, que repiten a anti valores, como robo o pérdida, de esta manera la obra con tales características, en sus múltiples lecturas, se amplía en un matiz eminentemente político.

Esta faceta, llevó a Espinoza a experimentar con lazos empáticos más íntimos con su obra, una obra más humana, que codifica una fuerte carga emocional en conceptos y pistas visuales como la serie *Mama latina* realizada en 1995. Tratando temas en la visualidad del constructo estético como el fracaso de una relación sentimental, según los comentarios del artista:

*Mama latina está integrada por obras íntimas y es además de una falsa editorial de libros y compact disk. Es una obra que tiene muchas cosas que no son totalmente visuales. Tiene que ver con Van Gogh y la oreja que se corto por su novia. Yo creo que es el texto lo que le da la connotación dramática, estas obras son consecuencia de una ruptura amorosa, un golpe bajo que me sirvió para darle una nueva dirección a mi trabajo. Hay un disfrute estético sumamente sublime, con un contenido psicológico muy fuerte. Cuando uno vive intensamente la realidad uno tiene que entregarse, no se pueden estar controlando esas cuestiones. Uno se siente entregado a una aventura incontrolable desde el punto de vista emocional.<sup>144</sup>*

Con esta propuesta, el artista evalúa una posibilidad de sobrellevar, de aproximarse, y avanzar en el predicamento emocional en el que se encuentra por medio de las virtudes que ofrece el reino visual, quien de forma silenciosa, incrisptada, integra la sensibilidad humana, la traduce en líneas, formas, colores,

---

<sup>144</sup> Monsalve Yasmin. "La gente le teme al arte contemporáneo", en: *El Nacional*, Caracas 31 de marzo 1995.

gestos, apropiaciones objetuales o palabras, derivando de ello una reflexión, un recuerdo de una etapa superada. Como podemos observar en la siguiente fotografía en la que se localiza Espinoza al lado de su obra anonima (Fig. 29) para la serie *mama latina*. Donde se apropia de una figura prehispanica, la descontextualiza y la resignifica, la redimensiona con conceptos en su problemática emocional.



**Eugenio Espinoza, anonimo, instalacion, 1995. (Fig.29)**

Este parentesis, permitió a el artista, ampliar y conocer mas los medios expresivos relacionados con lo visual, situacion que lo conduce a retomar la pintura, por el simple placer que plantea esta actividad, para el año 1998 afirmaba el creador:

*He aprovechado este don para pintar otra vez, pero sin ninguna otra preocupacion, o ambicion, que la de disfrutar lo que hago, creo que realmente me ha interesado sintetizar y corregir muchos arrebatos pictoricos. Parece que llego el momento de dialogar con las cosas mas sencillas y permitir que*

*penetre a mi obra algunos elementos que afirmen mi inclinación por lo natural y afectivo*<sup>145</sup>

Situación que claramente se expresa en la exposición individual *Corozopando*, en los espacios de la reconocida Galería MUCI<sup>146</sup> donde el artista reflexiona sobre procesos pasados como lo que significó para él la cuadrícula, en los trabajos anteriores, Espinoza afirma:

*Este símbolo (la cuadrícula) especie de readymade, significó mucho para mí, porque me permitió pintar sin significado alguno, impulsándome a mantener ocupado pintando durante años, cuadros que eran otros impenetrables, que usaba para abrir o cerrar el espacio de la pintura [...] la serie Corozopando, significó para mí una gran abertura, en la cual se mezclan de manera casi retrospectiva pequeños inventarios de obras anteriores.*<sup>147</sup>

Bajo estas premisas, el artista toma como temática recrear sus vivencias esenciales, ante lo vivido en la localidad de Corozopando, pueblo ubicado en el estado Guárico, conocido por la tranquilidad que emana de sus extensos llanos, su comida tradicional, y su acalorado clima, rodeado de una gran riqueza en la fauna silvestre, brindando una experiencia única su recorrido, experiencias traducidas por el artista bajo el lenguaje plástico formal, siendo el clima codificado y establecido con la tonalidad amarilla, dominando toda la superficie del espacio bidimensional, dialogando con una cantidad de impulsos gráficos denominados por el artista como *tachones*

*Para mí siempre fueron un trabajo que yo hacía en paralelo y desde afuera para sentirme ocupado, con una actitud descuidada de toda pretensión contemporánea. He disfrutado de este proceso pictórico, e intuyo que es el camino que debería seguir en este momento. Estos cuadros amarillos, que llamo Corozopando, tienen su origen en los paisajes que rodean ese pueblo, que son los esteros de Camagüán. Esta es una zona de clima caliente y donde la naturaleza se muestra inclemente, e impenetrable. La soledad de esos paisajes se extiende a la soledad de sus habitantes que sobreviven en las vecindades de esa región. Ese estado emocional, me impulsó a penetrar de una manera abierta el paisaje, con sus nidos y avisperos, motivo que*

---

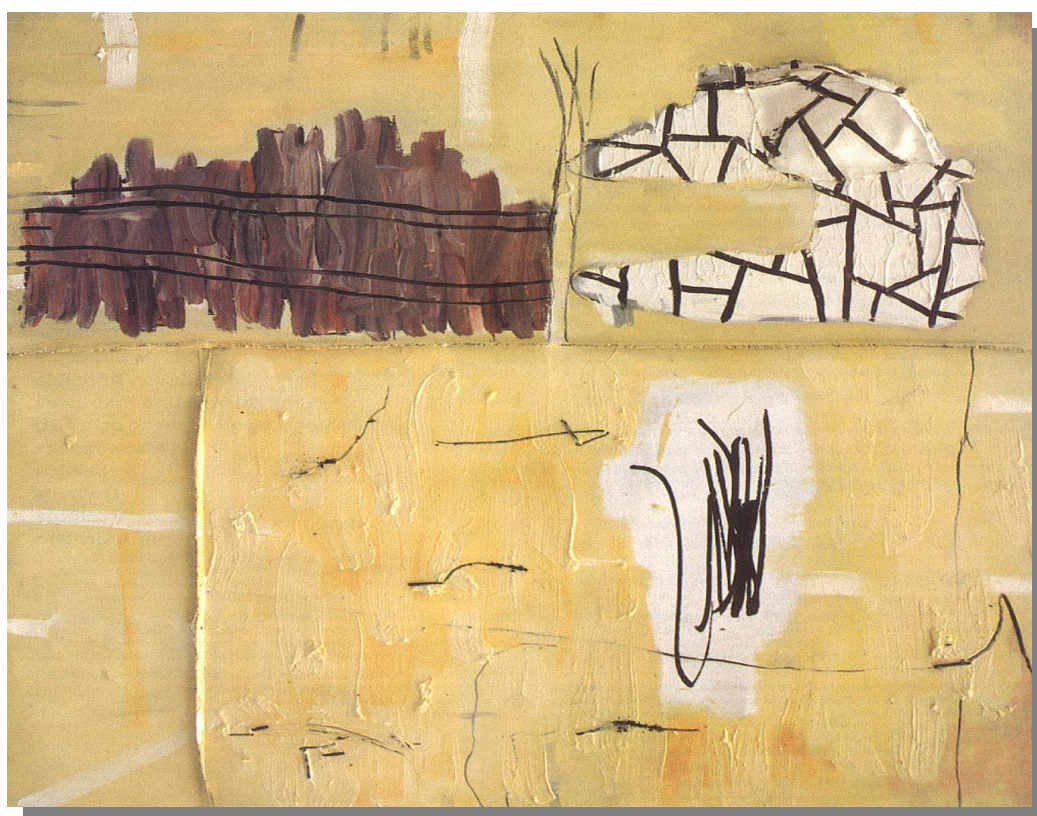
<sup>145</sup> *Corozopando*, (catálogo de exposición) Galería Mucci, Caracas, Venezuela, 1998.

<sup>146</sup> Galería localizada en Caracas, Venezuela.

<sup>147</sup> *Corozopando*, (catálogo de exposición) Galería Mucci, Caracas, Venezuela, 1998.

ocasionalmente guardaba para mí y que ahora se convertían en una estructura grafica y pictórica en mi trabajo.<sup>148</sup>

La lograda serie *Corozopando* nos demuestra otra forma de aproximarnos al paisajismo, expresando que lo figurativo no es la única manera de esbozar la idea de un paisaje, despejando al paisajismo del sesgo anecdótico, el artista Eugenio Espinoza capta lo esencial de sus relaciones con un lugar, reflexiones que pueden nacer al apreciar un determinado paisaje y reconocer en el espacio bidimensional dichas experiencia, detalles particulares que narran en la pintura una profunda conciencia del conmovedor aplicado a la expectación, bajo estos criterios observamos en la obra *Panal* (Fig. 30)



**Eugenio Espinoza, *Panal*, 1998. (Fig.30)**

Una composición que resume las diferentes búsquedas para esta etapa del artista, articulada en la materica superficie amarilla, donde se expresa un proceso

---

<sup>148</sup> *Corozopando*, (catálogo de exposición) Galería Mucci, Caracas, Venezuela, 1998.

de abstracción, y la desconstrucción, de edificaciones naturales como avisperos o nidos de pájaros, elementos que permitieron pintar al artista

*Sin preocupación alguna, es decir con una tranquilidad jamás experimentada anteriormente.<sup>149</sup>[...] El resultado de este trabajo ha sido para mí muy estimulante, y me ha hecho pensar profundamente en una pintura o en una escultura que aborden francamente esta relación con lo amorfo o lo extraño<sup>150</sup>*

En todo caso las experiencias vividas por Espinoza, han permitido mantener en la dimensión experimental, el dialogo con lo amorfo, lo extraño y lo impredecible en producción plástica. Un ejemplo de ello es la exposición *X, aluminados, X: sostenidos*, muestra realizada en la Sala Mendoza de la Universidad Metropolitana de Caracas en Venezuela en 2009.

En este marco de ideas, la exposición resume algunas de las exploraciones o decisiones intelectuales más importantes que han girado en torno al pensamiento del artista, quien a través de los años, como ya hemos observado, ha tenido una postura reflexiva e irreverente entorno al arte, comprometido con el análisis y el rol dinámico de un arte experimental. Colocando en tensión lo aprendido del contexto, desconstruyendo los “ismos”, aquellas tradiciones plásticas que le permiten producir un lenguaje visual orientado a la confrontación obra-espectador, en busca de lo impenetrable, lo inexplicable, lo no definido, constructos conceptuales que aspiran *hacer una obra que sea más abstracta de lo abstracto que ya aceptamos como abstracto, creo que lo abstracto es el soporte de cualquier otra realidad<sup>151</sup>*

Al analizar el tiempo propio de algunas obras exhibidas, evidentemente se puede entender la recursividad que plantea el artista. Cuando el efecto de hacer arte se vuelve la causa, y la causa de concebir arte se vuelve el efecto; la obra realizada se vuelve un producto de significaciones, que permiten al artista fomentar cultura, esa cultura que propone realizar de forma directa o indirectamente individuos, individuos que pueden enriquecer de manera sustantiva las definiciones del arte,

---

<sup>149</sup> Comentarios: Eugenio Espinoza en: [http://www.interciencia.org/v24\\_03/portada.html](http://www.interciencia.org/v24_03/portada.html) [Consulta: 2014, septiembre, 01]

<sup>150</sup> *Corozopando*, (catálogo de exposición) Galería Mucci, Caracas, Venezuela, 1998.

<sup>151</sup> Jiménez Maritza “Lo ridículo tiene algo de ironía” en: *El universal*, caracas 26 de marzo de 1992.

teniendo afinidad esta dinámica con el pensamiento complejo, encontrado en las formas visuales que ha propuesto el artista a través de la historia. Recordando las palabras del ilustre crítico e investigador en artes visuales Juan Carlos Palenzuela:

*Seguramente el primer impacto de la exposición de “E.E” sea de despiste ¿Esto es serio o es una broma? ¿Son obras terminadas o todavía en proceso? ¿Son cuadros o instalaciones cada uno de ellos? ¿Pinturas cultas o qué? ¿Son obras totales o grandes inconformidades? Podríamos seguir preguntándonos sobre lo visto y ya ese acto revela cuánto penetró dicha exposición en uno como espectador. Desde hace mucho tiempo Eugenio Espinoza cuestiona los sentidos, las funciones y el objeto mismo del arte. Interroga, pega y hace dudar hasta el cansancio, para volver a insistir, a polemizar. Para ello recurre a su cualidad de pintor y de hombre culto. Ambos factores son uno solo, pues sin cultura no habría el pintor que va siendo, el artista que vamos reconociendo; el autor que nos llena, nos descontrola y nos reafirma.<sup>152</sup>*

Asimismo Ruth Auerbach, investigadora en artes visuales, curadora y crítica de arte contemporáneo, es la encargada en construir el contexto discursivo, enfrentándose a dialogar, a vigilar y traducir de primera fuente los significados de la obra de Eugenio Espinoza expresados en esta exposición. Siendo el nexo entre la obra y el público, gracias a Ruth Auerbach tenemos los mecanismos textuales y visuales que nos han facilitado el acercamiento a esta propuesta contemporánea del artista, en la que hay una clara división del espacio expositivo en dos lenguajes diferentes, que definen como unidad la carrera del artista en su ejercer plástico. Una parte dedicada a la abstracción geométrica, por medio de objeto plásticos esculturales que tocan las fronteras de la instalación, denominada por el artista como sostenidos, y otra parte que se sumerge totalmente en la pintura denominada aluminados, según la curadora *apropiarse de sí mismo, desplazando tiempo y espacio, ha sido quizás la acción consciente y conceptualmente más arriesgada de Eugenio Espinoza*<sup>153</sup>, Obras que se disponen en todo el espacio expositivo, y según las impresiones del artista presente que van a causar una gran reacción:

---

<sup>152</sup> Palenzuela, Juan Carlos. “Eugenio Espinoza y la pintura” en: *El Nacional*, Caracas 19 de octubre de 1997.

<sup>153</sup> Montes, Maricela *Aluminados y Sostenidos de Eugenio Espinoza exhibe Sala Mendoza en la UNIMET* <http://www.arteenlared.com/2009/aluminados-y-sostenidos-de-eugenio-espinoza-exhibe-sala-mendoza-en-la-unimet.html> [Consulta: 2011, agosto, 01]

*Yo sé que me van a cuestionar pero no lo puedo evitar; Sentí que el espacio me lo pedía, me lo daba. Tengo un lenguaje establecido desde los años 70, y lo mantengo. Pero en el ínterin estuve desarrollando algo pictórico, que tampoco es algo nuevo, porque lo hago desde los 80. Aquí las obras tienen su propio protagonismo porque son estructuras independientes, piezas tridimensionales como si fueran industriales, y unas bidimensionales que se trasladan a lo cotidiano<sup>154</sup>*

La serie sostenidos, se basa en la realización de varias obras de arte de naturaleza abstracta, de índole conceptual, en las cuales se desconstruye y se deslustra la obra de arte, de las ciertas atribuciones que desde principios del siglo XX, se han suscitado en torno al discurso estético en el mercado. Bosquejándose como un activo re-valorable de compra y venta, sesgo que ha arrastrado desde la antigüedad, como objeto de herencia, de estabilidad o poder monetario, creando puntualmente en algunas sociedades desarrolladas como los Estados Unidos de Norteamérica.

La necesidad de políticas fiscales, que han conceptualizado a la obra de arte, (que reside en los museos, fundaciones y las galerías, etc.) como un rubro de fluctuantes negociaciones, ideas que sean ampliado, esparcido, y han afectado la articulación legal, en cómo se mira la obra de arte en el mundo. Tomando protagonismo la figura del *marchand* quien gestiona al cuadro como una barra de oro en la industria cultural. Elemento que olvida el expresar humano para darle un precio a las dinámicas de seguridad social del individuo, todo ello por las necesidades que plasma el sistema capital.

Aunque este sistema ha establecido grandes oportunidades al ámbito cultural, en su difundir a través de los años, se ha descubierto que muchos de los sectores bancarios tiene fundaciones, solo por el simple hecho de jugar con los impuestos del ciudadano, debido a que las obras que podemos encontrar en un museo vienen de colecciones privadas de grandes sectores pudientes, a los cuales para incentivar que presten sus obras, se les paga una cuota de los impuestos por el simple hecho de exhibir su obra. Jean Gimpel afirma que: *Las autoridades de Washington van a galardonar a los “generosos” donantes otorgándole amplias*

---

<sup>154</sup> Falcón Dubraska “Cuadros como metáfora” en: *El universal*, Caracas 15 de junio 2009.

*exenciones de impuestos [...] ! Así los grandes capitalistas juegan al “mecenas” con el dinero de otros*<sup>155</sup>. Un tema que no es nada nuevo para Eugenio Espinoza, ya que en el pasado se enfrentó a estas dinámicas monetarias, puntualmente en las galerías, afirmando:

*Uno depende mucho del gusto de los galeristas, de lo que venden y le da la gana de pagar. No me cierro de plano a las galerías, lo que pasa es que aquí en Caracas las relaciones entre las galerías, y los artistas son oscuras. ¿Qué hago con exponer en una galería le sustrae a uno un 40 o 50 por ciento? Este porcentaje es sumamente alto para lo que ellos hacen. En Estados Unidos un galerista cobra el 50 por ciento pero se mueve gestiona. Los galeristas venezolanos piden 50 por ciento por colgar un cuadro. Los riesgos los asume el artista. Además, ellos han creado en la plástica una especie de disgregación entre los artistas. Se limitan a vender lo vendible. No diseñan ninguna estrategia de ventas, como de ordinario debería ocurrir.*<sup>156</sup>

De manera subversiva, el artista toma una posición en contra de esa esterilización, que causa el culto al arte donde no hay cabida al cuestionamiento. Hecho que expresa Espinoza en la exposición *X, aluminados, X: sostenidos*, por medio de una posible aproximación y defensa a esta problemática dada en la obra de arte, siendo valorada como una simple acción de bolsa. Para ello nos lleva a pensar la obra de arte desde una fundamentación socrática.

Por medio de la *ironía* coloca al espectador frente a una producción visual de significaciones complejas, sin alguna pista en la sala que lo orienten ante la cantidad de lecturas que oferta el objeto percibido, dando así la confianza al observador de que por sí solo tiene la capacidad de definir y aprender toda la totalidad del objeto, pero la obra luego le plantea al espectador que se ha tomado el tiempo necesario en la propuesta experimental, un ejercicio de *mayéutica* basado en preguntas orientadas a la definición, lo que lo lleva a debatirse sobre sus propios conceptos generales en torno a lo observado, formas que plantean una pseudo-estabilidad que ha dado un piso sólido al observador, pero la misma forma experimental crea una *contradicción* con lo que es percibido, hecho que

---

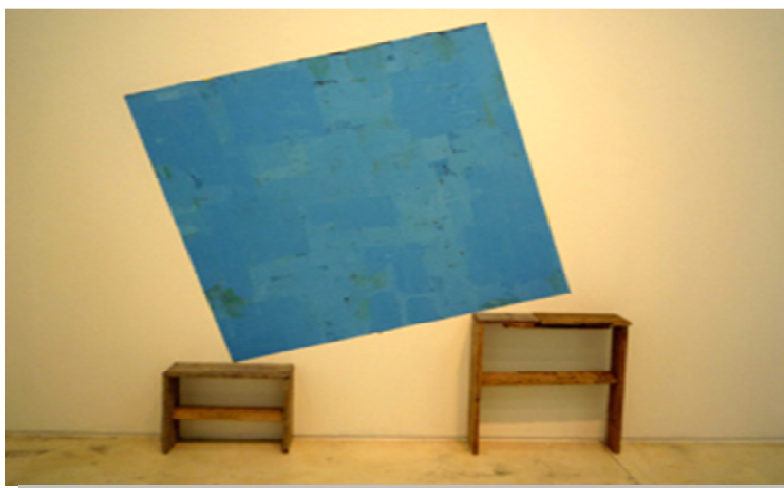
<sup>155</sup> Gimpel, Jean. *Contra el arte y los artistas o el nacimiento de una religión*. Pg.171

<sup>156</sup> López, Santos “Eugenio Espinoza dice adiós a las galerías” en: *El nacional*, Caracas 22 de septiembre, 1986.



lleva al espectador a agudizar la mirada en torno a lo verdadero que yace en el núcleo del objeto estético, en ese momento dicha contradicción, esboza, conduce la transformación del objeto en la mirada, en una especie de juego de imaginación y entendimiento donde la obra se cristaliza como un sujeto con una identidad hermenéutica propia, que se muestra ante el espectador, reclamando un dialogo frontal, un ejercicio propio que devela la finitud del individuo ante el objeto aspectado, quien duda de sus propias capacidades para conocer dicha identidad en su totalidad, llevándolo a la consecuente reflexión de sí mismo.

En este sentido Espinoza, por medio del método socrático, se enfrenta a los conceptos que se le han atribuido a la obra de arte como acción de bolsa, como objeto de valor monetario, por un tema tanto conceptual como visual, que ha venido desarrollando desde hace tiempo en su producción plástica. Conceptualizando para esta entrega al arte como experiencia, con ello el mismo artista afirma que saca al: *arte del mercado, el espectador no se puede llevar la obra en sí, pero se lleva la experiencia del arte*<sup>157</sup> siendo uno de los ejemplos puntuales de esta propuesta la obra *Kissing the fall* (Fig.31)



***Eugenio Espinoza, Kissing the fall, 2009 (Fig.31)***

Una instalación realizada con materiales diversos en la cual el artista pinta sobre una pared, con pintura acrílica azul, un cuadrado con una pronunciada inclinación,

---

<sup>157</sup> Delgado Marjorie “Eugenio Espinoza cree en un arte permanentemente inexplicable” en: *El Nacional*, Caracas 10 octubre de 2009

figura que reclama un soporte que le permita una cierta estabilidad. De forma hábil el artista, resuelve su intencional predicamento colocando dos bancos de madera de diferentes proporciones, para crear en la mirada del espectador una ilusión del ansiado equilibrio de la forma, incrementando así la inestabilidad de lo percibido.

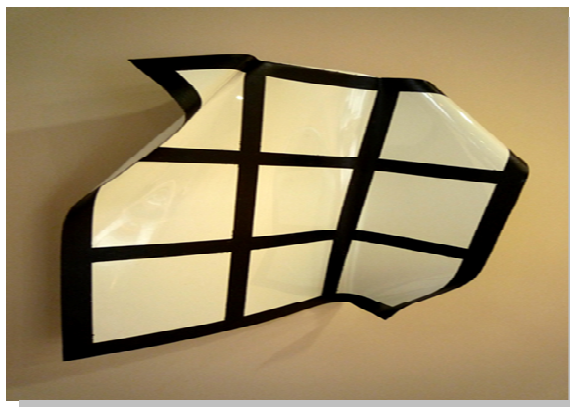
Dicha ilusión pregunta al espectador que sostiene a la obra de arte, la ilusión de lo que creemos definir como obra de arte, el valor monetario que tiene, de ser así como la exhibes en una casa, es socialmente aceptada, es lo que puedo decir de ella, esa experiencia subjetiva que presenta, o es lo que ella me dice, eso que está en su identidad hermenéutica; sin fin de preguntas que desean ser exteriorizadas y debatidas, en cuanto a su desconstruida forma en la misma finitud que establece esta expresión humana, tanto de su totalidad como de sus partes, y regresamos a la primera pregunta que es la obra de arte. En diferentes grados todas las preguntas hechas pueden ser afirmadas en el objeto estético, todo depende de la situación y en cómo se abordan los diferentes criterios en la integridad de la obra. Pero el artista Eugenio Espinoza en la obra *Kissing the fall*, al plasmar la mitad del constructo estético en una pared inamovible, que solo tiene sentido cuando dos bancos de madera son expuestos en toda su integridad en el espacio, para sostener lo insostenible que en este caso es la ilusión de lo que creemos conocer como obra de arte, se demuestra el insistir del artista en deslastrar al objeto estético de su valor monetario e insistir en un valor experiencial.

Punto sustentado al distanciar su obra de la importancia de lo “bello” de su representación, elemento que se expresa en los bancos que articulan parte de la obra *Kissing the fall*, no hay embellecimiento o retoques de su materialidad, el banco es un discurso en sí mismo; que amplía su significación en relación al conjunto, son bancos de diferentes proporciones pero con un mismo principio estructural. El cual entra en armonía con la mezcla de elementos que usa el artista para enturbiar, y crear volúmenes en el cuadrado de tonalidad azul pintado en la pared, utilizando la materialidad creada para sustentar la desestabilización

de lo percibido, por medio del juego que crean estos elementos en el espectro lumínico de la forma, en este sentido el artista Eugenio Espinoza afirma:

*El color esta seleccionado como un plano, como un solo rectángulo frontal y lo vengo desarrollando contra la pared cero bastidores, cero telas, directo sobre el muro. Se trata de una obra muy frontal [...] Me interesa la pared por la propia experiencia del arte que se genera cuando la obra está directamente sobre ella. No hay tela, no hay papel, no hay intermediario, la pared es el mensaje también.*<sup>158</sup>

Otro de los temas que sustenta este tipo de conceptualización, es la obra *Sin título (1971-2007)* (Fig.32) situada en la segunda parte de la exposición, en conjunto al compendio de obras articuladas en el espacio definidas por el artista como aluminados, donde se amplía ese ejercicio socrático del pensamiento sobre que es la obra de arte, con la clara reflexión de sus soportes, según Ruth Auerbach el artista Eugenio Espinoza *rompe, fracciona o desmiembra la estructura, y al mismo tiempo quebranta y desplaza el soporte de la pintura para crear otras geometrías híbridas e impuras, desestabilizando la integridad de esas estructuras*<sup>159</sup>



**Eugenio Espinoza, *Sin título (1971-2007)* (Fig.32)**

En este marco de ideas se identifica, como el artista recrea esa geometría impura en la obra *Sin título (1971-2007)* (Fig.33) La identidad hermenéutica que ofrece la

<sup>158</sup> Delgado Marjorie “Eugenio Espinoza vino con otras urgencias” en: *El Nacional*, Caracas 7 julio de 2009

<sup>159</sup> Montes, Maricela *Aluminados y Sostenidos de Eugenio Espinoza exhibe Sala Mendoza en la UNIMET*  
<http://www.arteenlared.com/2009/aluminados-y-sostenidos-de-eugenio-espinoza-exhibe-sala-mendoza-en-la-unimet.html>  
[Consulta: 2011, agosto, 01]

obra de arte, en cuanto a su materialidad, permite percibir una superficie ortogonal de aluminio, metal de naturaleza ligera, maleable, de alto potencial al representar el espectro visible de la luz, atributos que aprovecha Eugenio Espinoza al llevar este material a la dimensión plástica, por medio del recubrimiento de la superficie con pintura acrílica de color blanco, creando un área altamente lumínica.



**Eugenio Espinoza, *Sin título* (1971-2007) (Fig.33)**

Al mismo tiempo, al observar de cerca la obra se evidencia que el artista ha realizado en la superficie un recubrimiento uniforme de la pintura acrílica de color blanco, tanto en la parte frontal y posterior de la obra, elemento que permite pensar en el orden estructural y reposo de las formas que yacen en las relaciones plásticas que se contemplan. Intencionalmente, el artista contrasta una meticulosa cuadrícula de color negro; que traza en dicha superficie con líneas gruesas, los dos no-colores dialogan e interactúa intensificando su valor cromático a partir de su contrario, una clara cita visual al neoplasticismo, puntualmente a los postulados del artista Piet Mondrian. El ángulo recto es el protagonista de la previa composición, la que en un principio planteo una gran afinidad con el reposo expresado por el artista moderno, para establecer su teosofía frente al reino

visual. Súbitamente el reposo buscado por las propuesta neo-plasticista se desvanece cuando Eugenio Espinoza interviene la superficie e intensifica lo trágico que evitaba Piet Mondrian en sus obras. Por medio de doblajes y ondulaciones intencionadas en tres de las esquinas de la obra *Sin título (1971-2007)*, con ello el artista logra distanciarse de la forma visual establecida por la tradición pictórica moderna, recordándonos que *usa una simple cuadrícula para alejarla de las ideas utópicas de los artistas modernistas, como si fuese necesario crear una geometría para desgeometrizar al mismo tiempo*<sup>160</sup>

De esta manera, en su actual labor Eugenio Espinoza desgeometriza el reposo, por medio de la develada inestabilidad, realizada al integrar lo oblicuo o inclinado como acentos suplementarios que contraponen la posición equilibrada de lo horizontal y vertical, desconstruyendo las nociones utópicas de la pintura moderna en el soporte del objeto estético, mostrando simultáneamente la historicidad visual del objeto, por medio de los diferentes doblajes hechos a la superficie, posibilidades que marcan el proceso previo de geometrización hasta la desarrollada desgeometrización, al que fue sometido el objeto artístico en su producción para liberarse del soporte estructural tradicional y hacerse uno con el espacio expositivo. Según el mismo artista:

*En estos cuadros hay un lenguaje de pintura, una tradición de pintura; y quiero que todo eso se sienta, se vea y salga a relucir. Tengo disciplina de tutor. Cuando hago una instalación no me gusta quedarme sólo con los objetos puestos en la pared o el piso. Trato de que eso también tenga un lenguaje pictórico.*<sup>161</sup>

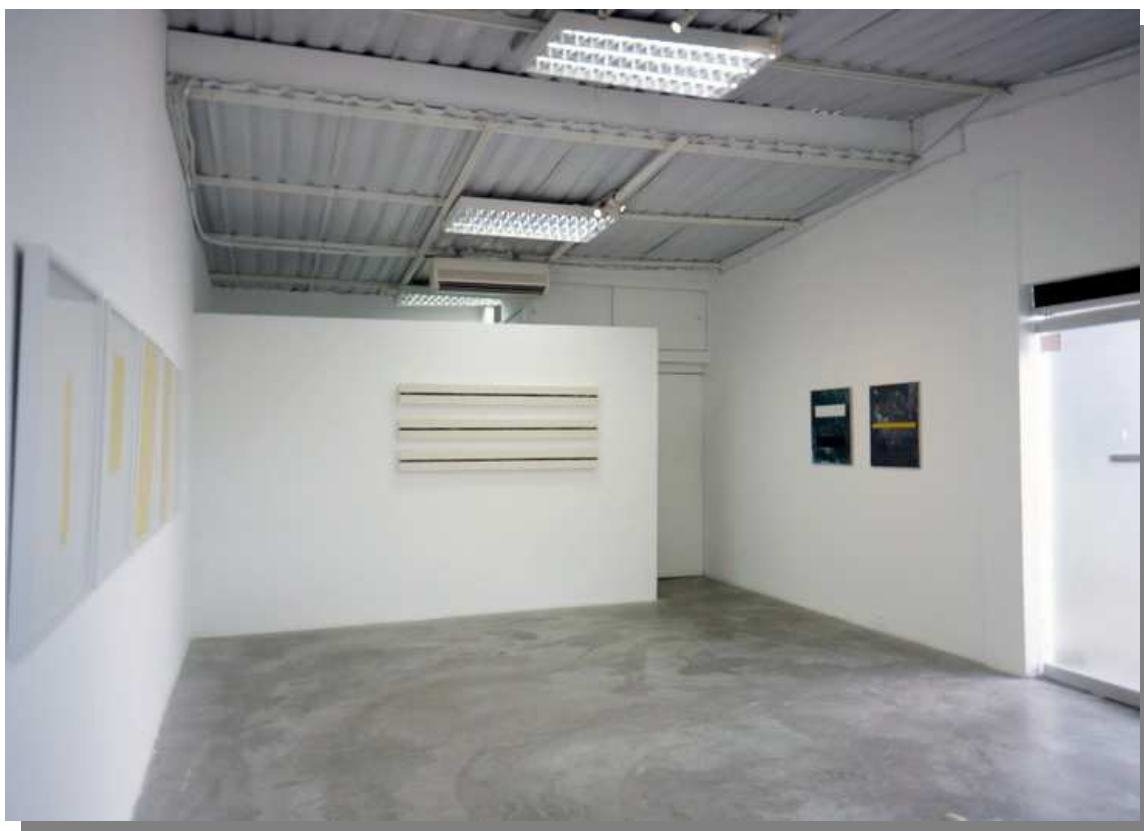
Por otra parte, estas búsquedas llevadas por el artista en la dimensión del lenguaje plástico formal, lo ha conducido a reunirse en la actualidad con algunos artistas de su generación, para hacer una exposición colectiva llamada *Accrochange*, palabra que tiene múltiples significados. Como *Ubicar obras de arte en un espacio determinado esa es una de las definiciones más comunes. Roberto*

---

<sup>160</sup> Delgado Marjorie “Eugenio Espinoza cree en un arte permanentemente inexplicable” en: *El Nacional*, Caracas 9 agosto de 2008

<sup>161</sup> Dávalos, Lorenzo *Conversación con Eugenio Espinoza :Viaje a los límites de la representación*  
<https://caracas1067.wordpress.com/category/arte/eugenio-espinoza/> [Consulta: 2011, agosto, 01]

Obregón (1946--2003) dijo que era *mixtura* o *collage*. El artista utilizó la palabra para darle título a una exposición colectiva que realizó en 1991. Y que ahora, 22 años después.<sup>162</sup> La exposición es reeditada en *Oficina 1* (Fig.34) primer espacio nacional de arte contemporáneo, auto gestionado y liderado por artistas, originado como *una alternativa única en Venezuela dentro de una escena del arte que se ha visto obligada a cambiar drásticamente sus antiguas prácticas en función del contexto político y económico que ha caracterizado al país en los últimos años.*<sup>163</sup> Permitiendo un espacio de total libertad para que se expresen los artistas de corte experimental, dando cabida a los artistas noveles, emergentes o pioneros en este tipo de lenguaje pictórico.



**Espacios de Oficina 1, *Exposición colectiva accrochange*, 2013 (Fig.34)**

A la derecha de la imagen, se puede observar la disposición de las dos obras, que ha realizado Espinoza para esta exposición, en homenaje a las experiencias

<sup>162</sup> Noticia: “la redición de un collage” en: *El Universal*, <http://www.eluniversal.com/que-hay/130324/la-reedicion-de-un-collage-imp> [Consulta: 2014, septiembre, 15]

<sup>163</sup> Oficina 1, información, <http://www.oficina1.com/informacion/> [Consulta: 2014, septiembre, 15]

vividas a finales de los ochenta, llamadas *Musting 1*, y *Musting 2*, creando una ruptura y franco contraste frente a las demás obras expuestas que incitan a recorrerla. Develando el dialogo del artista con postulados pasados, en cuanto a la conceptualización de la pintura en el ámbito presente; ese juego de pliegues y superficies tridimensionales, que le han permitido distanciarse del paradigma moderno, los ingresa de nuevo en la superficie pictórica, estableciendo una particular densidad con la pasta del producto acrílico

*Eugenio Espinoza invoca dos tensiones propias de la tradición pictórica al superponer franjas geométricas sobre superficies gestuales y expresionistas, manteniendo así un postulado que lo convierte en el pintor abstracto contemporáneo, más prístino en el desarrollo de un discurso. Muting 1 y 2 (Fig.35) insertados en su emblemático tratamiento del cuadrado – investigación permanente del artista, desde hace décadas–, conservan un discurso interior que resume el duelo de las tendencias en el ámbito de la pintura académica mundial.*<sup>164</sup>



**Eugenio Espinoza, *Muting 1* y *Muting 2* (Fig.35)**

Tanto *Muting 1* y *Muting 2* se complementan, evocando en las dos propuestas exhibidas un proceso de geometrización, guiado por las franjas en las superficies

<sup>164</sup> *Accrochange* (catálogo de exposición) Galería Oficina 1, Caracas, Venezuela, 2013. Versión digital: <http://www.oficina1.com/chacon-espinoza-fuenmayor-obregon-wenemoser/> [Consulta: 2014, septiembre, 20]

bidimensionales; protagonizadas en el cuadro de la izquierda, por dos no-colores blanco y negro en disposición paralela, y una franja de color amarillo en el segundo cuadro a la derecha con disposición central. Los intencionales colores utilizados por el artista, mantienen una noción de equilibrio o *reposo*, que deriva en una gran tensión en dos extremos y en una autonomía de los colores como discurso, que expresan la desgeometrización, la exacerbar lo trágico en los matices gestuales, de tonos grises o verdes, que se mantienen al margen de las franjas geométricas que intervienen el espacio de forma consciente, estableciendo profundidad en la realidad bidimensional. Según Espinoza este tipo de proyecto pictórico:

*No hace más alusión que a la misma pintura abstracta, no estoy interesado en otra realidad que no sea el mismo medio plástico que trabajo, mi objetivo principal es hacer obras más limpias, mas específicas [...] un campo abierto, donde el color aparece golpeando, presionando, casi violentamente, hasta ser detenido de manera racional por una determinante franja horizontal que define la totalidad del espacio [...] La libertad con que yo pueda pasar de una pintura casi gestual a otra casi no gestual, o mezclar ambos, casi es parte de mi obra desde hace mucho tiempo. Pienso que estoy dentro de dos extremos totalmente opuestos e inconciliables. Pero el campo de acción entre eso dos extremos es muy amplio y me permite una variedad de posibilidades que me sirve al mismo tiempo para expandir aún más ese campo de acción, y lograrlo es el propósito de cada uno de mis cuadros*<sup>165</sup>

Punto que nos alienta a la vigilancia crítica, del valor plástico-formal, experiencial, que tiene el arte contemporáneo en nuestra sociedad, a indagar más y más en los principios plásticos postmodernos, entendiendo como estos fundamentos nos hablan de la riqueza histórica, de los procesos sociales de determinadas épocas, expresados en los mapas sensibles que legan los grandes artistas a la sociedad en la dimensión visual, como lo ha logrado el creador Eugenio Espinoza, fenómeno que hace más útil nuestra sensibilidad a las diferentes propuestas artísticas de carácter nacional en el contexto contemporáneo, al promover un diálogo frontal con la performatividad, que yace en el protagonismo y responsabilidad del espectador, al tener la oportunidad de reconstruir, recrear de forma crítica la obra en su mirada y como esta visión puede afectar al constructo

---

<sup>165</sup> “Eugenio Espinoza retoma la expresión abstracta” en: *El Diario de Caracas*, Caracas 4 octubre de 1988



estético en su dimensión física, o teórica; para bien (en el disfrute profundo de conocer que nos dice la obra, en su valoración, en la ampliación de recursos para las futuras investigaciones, en el respeto, mecanismos que influyen en la prevención de su deterioro, y su olvido) o para mal (en el disfrute superficial o despreocupado de nuestra subjetividad ante la obra, en su des-valoración, el olvido, la poca importancia, elementos que influyen de forma determinante en la destrucción del objeto artístico, de los espacio dados para su exhibición, también en la disminución de recursos que permiten la investigación seria de las riquezas que puede ofrecer el arte en la contemporaneidad a la sociedad, llevando al arte a una condición precaria o a su posible extinción).

Todos estos agentes tanto positivos como negativos, se encuentran potencialmente en los individuos de diferentes cargos y niveles del estrato social, que piensan la obra de arte en su tiempo profesional o de esparcimiento, situación que sirve para examinarnos en nuestro desenvolverse ciudadano, en cómo apreciamos un objeto, cómo valoramos un ser humano o su producción, o nuestro entorno. Como se ha demostrado las claves de la estética postmoderna establecidas por Anna Gradowska, son una excelente herramienta para aproximarnos, instaurar o mantener una afinidad con el entendimiento crítico de las actuales tendencias dadas en la dimensión plástica, posibilidad que lleva a la valoración del objeto artístico como experiencia humana, mapas sensibles que en su profundo entendimiento, permiten disminuir el riesgo de los agentes negativos que yacen en el individuo, y contribuyen a su crecimiento personal; expresado en el consecuente respeto ante los diálogos dados en la dimensión visual como la lograda propuesta que ofrece Eugenio Espinoza en su producción plástica, demostrando en su particularidad que todavía no se ha escrito la última palabra, sobre lo que es, debe ser, o en futuro será lo que pueda plantear para nuestro sentidos, lo enigmático que nos brinda, el recorrer de la obra de arte.

## Conclusiones

El primer objetivo específico de esta investigación, basado en la definición de las claves de la estética postmoderna formuladas por Anna Gradowska, se ha concretado satisfactoriamente a partir del bagaje intelectual necesario, abordado en el primer capítulo, donde se ha definido la postmodernidad en la dimensión teórica, y su integración progresiva al lenguaje visual contemporáneo. De la mano de grandes autores hemos sido partícipes de la transformación y el enriquecimiento del campo de la visualidad con la propuesta postmoderna. Esta se ha conceptualizado, en primer lugar, como una reflexión sobre los postulados modernos (es decir lo postmoderno se identifica en el reconocimiento de las relaciones de diferenciación ante lo moderno). En segundo lugar, como la revalorización de la conciencia de la historicidad. En tercer lugar, como el diluir de la palabra en pro de la comprensión profunda de su significado. En cuarto lugar, como la desconfianza en el metarrelato totalizador por su atributo especulativo, dando vigencia a los pequeños relatos individuales. Y, en último término, como la conciencia de los juegos del lenguaje a partir de los cuatro principios anteriores.

En el segundo capítulo, este sustento, junto con la visión hermenéutica del objeto artístico (visto como ese algo que constantemente se exterioriza, que pretende ser entendido por lo que es, por lo que refiere y dice de sí), permitió conocer a fondo la definición, avances y aportes que hacen las cuatro claves de la estética postmoderna abordadas por Anna Gradowska, al ser aplicadas al arte contemporáneo nacional. Esto afianzó las bases teóricas para la aproximación al segundo objetivo específico, basado en determinar si se enuncian los elementos claves de los postulados postmodernos establecidos por Gradowska en la obra de Eugenio Espinoza. Para este fin se desarrolló el tercer capítulo, en el cual se ha realizado una reconstrucción histórica del discurso plástico de este artista.

Con ello se han evidenciado tres claves de la estética postmoderna de manera objetiva en la obra de Espinoza. Comenzando por la duplicación o reproducción serial como categoría estética, con la cual el artista abandona las connotaciones modernas atribuidas a la originalidad, porque más allá de crear en cada momento

nuevos lenguajes, analiza la potencialidad de lo que se ha realizado en los diferentes sistemas de comunicación visual, acude a los lenguajes plásticos formales existentes para develar relaciones. Claramente hemos observado como la obra de Espinoza emplea de forma creativa los lenguajes visuales de Piet Mondrian y Jesús Soto; expresado en la recurrente utilización de una cuadrícula para promover en cada momento una conversación con sus potencialidades en el espacio, liberando a la cuadrícula de ese discurso teosófico y abstracto realista ya utilizado por Mondrian. Liberando también a la cuadrícula de los fines utilitarios dados por Soto al emplearla como soporte de los esquemas estructurales de sus obras cinéticas.

Siendo la serialidad uno de los recursos que utiliza Eugenio Espinoza para enunciar la consecuente negación reflexiva de la originalidad en su obra, en pro de redescubrir, reflexionar, sobre los principios de la abstracción, con ello logra mantener de forma activa los debates visuales en el imaginario de la sociedad contemporánea. Al inclinarse el artista por una experiencia estética guiada por la repetición, demuestra su distanciamiento hacia las ideas utópicas de la modernidad, insertándose su producción plástica en la categoría *variación de un idéntico*. En el desarrollo de este análisis la cuadrícula se ha presentado en diferentes situaciones y momentos de la historia, tanto en las primeras obras del artista en que forra a varios individuos con papel periódico lleno de trazos gruesos que describen cuadrículas, o en las distenciones de la exposición *20 obras recientes*, donde el artista bajo un canon experimental, segmenta, abstrae, partes de la cuadrícula disponiéndolas por todo el espacio incitando a su recorrido, obras como *El impenetrable* donde la cuadrícula se redimensiona para definir la prohibición del espacio físico, para hablar del espacio en la dimensión del pensamiento, variaciones que sigue realizando en la actualidad como hemos observado en la obra *Sin título (1971-2007)*. Constructos estéticos que desde una mirada superficial parecen diferentes, pero que al estudiarse de manera profunda se reconocen en la totalidad del pensar expresado por el artista, concurriendo en la fiel identidad de su forma visual. Asimismo Espinoza se inserta en la categoría de la *identidad de varios diversos*, la cuadrícula como hemos observado no presenta prototipos, solo sus diferentes transformaciones en el

espacio repiten la misma estructura interna, con estos elementos el artista reafirma y niega de forma reflexiva la originalidad de su obra. En el proceso logra un distanciamiento progresivo de las ideas utópicas de la modernidad en términos al campo visual, comprobándose así en el discurso plástico del Eugenio Espinoza la primera clave de la estética postmoderna establecida por Anna Gradowska.

Al mismo tiempo estas obras responden a un carácter conceptual y metafórico, porque en su integridad o identidad hermenéutica, expresan en sus diferentes búsquedas (el arte como experiencia, la confrontación activa del espectador, o la vigilancia crítica y la desconstrucción de las definiciones del arte), ideas que se establecen de manera visual, distanciadas del agrado del espectador e intencionalmente subordinadas a la decisión individual del artista, que en sus fines busca exteriorizar su expresar humano, por ello el modo en como Espinoza ha tratado, dispuesto, y utilizado los diferentes materiales en su obra, revelan discursos individuales que se reconocen a partir del diálogo, y las tensiones que surgen del juego intencional de los elementos en el espacio de la representación. Al tener este carácter profundamente metafórico se comprueba en el discurso plástico de Eugenio Espinoza la segunda clave de la estética postmoderna establecida por Anna Gradowska.

En este marco, las dos claves planteadas por la especialista nos guían a concretar en la obra del artista la tercera clave de la estética postmoderna. Manifestada en el trato de las partes y el todo que realiza el creador en su obra de arte; hemos observado en las distintas obras analizadas del artista cómo parten de principios geométricos fundamentales, consecuentemente en la misma integridad de los materiales, y los conceptos Espinoza logra progresivamente desgeometrizarse dichos principios en su propuesta. Relaciones que intensifican tanto lo previo como lo definitivo enriqueciendo a la obra de una inestabilidad en el campo de la visualidad; este juego dado en la integridad del objeto estético, permite percibirlo como un *objeto fractal*, guiado por un subsistema de fragmentos que de forma inacabada motivan a su cristalización en la mirada atenta del espectador, resquebrajando en cada segundo el discurso lineal de una primera lectura, fenómeno que permite adentrarse en lo esencial de la obra, y así

mantener el diálogo en constante dinamismo de la transformación de esa totalidad parcial, por las dudosas conceptualizaciones que se pueden definir del constructo estético, permitiendo mantener al objeto artístico como un sujeto, como un fenómeno indescifrable en el que siempre hay algo que decir, o mirar, donde las partes y el todo tienen gran importancia en lo expresado, desde el mismo soporte que sostiene la idea, (el aluminio, la tela o la pared), hasta la forma plástica que permite una lectura semántica (los trazos, los colores o los códigos visuales que han influenciado su producción) , develándose en su principio estructural, o integridad un juego articulado en la convivencia del detalle y el fragmento.

Siendo *el detalle* guiado por esa racional cuadrícula de trazos gruesos expresada en el espacio en *El impenetrable*, o en sus propuestas o soportes bidimensionales actuales como *Sin título 1971-2007* donde es trazada en el aluminio blanco, o este mismo concepto racional visto de forma objetual en esos dos bancos de madera que sostienen el cuadrado azul en la obra *Kissing the fall*. También este tipo de racionalidad se muestra en los cuadros *Muting 1* y *Muting 2*, en esa línea horizontal gruesa que ha trazado el artista en sus cuadros, tanto amarilla dispuesta en forma central , o la blanca, y negra trazadas de forma paralela, resguardando así la integridad del conjunto.

Con ello fortalece el sistema estructural que sustenta la composición plástica, frenando el matiz gestual que establece el *fragmento*: lo casual, lo violento, la emergencia que se enuncia en el inesperado pliego que intensifica el debate de conceptos expresados, observado en las distenciones de la tela, ensayado en obras actuales en el uso extremo de la oblicuidad, expresada en la inclinación realizada al cuadrado azul celeste, o los matices expresivo en el juego cromático de la escala de grises y verdes dados en el espectro lumínico de sus obras. Comprobándose en el discurso plástico de Eugenio Espinoza la tercera clave de la estética postmoderna establecida Anna Gradowska.

Al haberse definido y observado cómo se enuncian las claves de la estética postmoderna en el desarrollo de los tres capítulos anteriores, se ha evaluado de forma satisfactoria el tercer y último objetivo específico de nuestra investigación, basado en si las claves planteadas por la especialista sirven como un posible

método de análisis recomendable para las futuras aproximaciones a la obra del artista Eugenio Espinoza. Como se ha identificado, las claves de la estética postmoderna son una aproximación flexible y abierta recomendable para los estudios de la obra contemporánea. Pero se recomienda que esta flexibilidad sea aplicada como herramienta en un futuro para crear, ampliar el decodificar del alfabeto visual en el proceso de enseñanza del individuo, tan necesario en estos tiempos, con el fin de educar al espectador ante la lectura o interpretación de los lenguajes visuales contemporáneos.

También se recomienda se creen políticas de estado donde las instituciones de críticos ante la dimensión cultural tenga mayor importancia, en las decisiones importantes de la nación, entidades que recomendamos sean autónomas en su desenvolverse sin estar subordinadas a ningún partido político, sin embargo que sean estas políticas de estado las que promuevan por intereses en la propia nación y no en los suyos propios, los recursos a los verdaderos especialistas con experiencia confirmada en el ramo, que en nuestro caso en la dimensión plástica guíen los mecanismos para ir insertando de forma progresiva a ese espectador a los lenguajes del arte actual.

En este mismo marco de ideas es recomendable seguir reproduciendo los textos, de infinidad de personas que se han dedicado a la noble tarea que plantea las artes en sus fines más elevados, como lo hemos observado en el ejemplo puntual de las claves establecidas por Anna Gradowska, no bastan mil copias de su texto, se necesita que los textos de grandes personalidades de la Universidad Central de Venezuela, nuestra alma mater, sean propagados, leído por los futuros investigadores, por la gran población venezolana, por que el pensar crítico debe ser fomentado en la crisis actual, posibilidad que contribuirá a disminuir el analfabetismo visual, a comprometer al ser humano y su sensibilidad en la producción cultural, valorando aun más el expresar del individuo en el objeto artístico contemporáneo, promoviendo así el respeto, la conservación y la propagación de su identidad hermenéutica en la sociedad.

## Índice de obras

### Capítulo 1:

Mies van der Rohe, <i>Lake Shore Drive Apartments</i> , 1950. (Fig.1).....	12
Mies van der Rohe, <i>Lake Shore Drive Apartments</i> , 1950. (Fig.2).....	13
Mies van der Rohe, <i>Lake Shore Drive Apartments</i> , 1950. (Fig.3).....	14
Langdon y Wilson, <i>Museo J. Paul Getty: Villa Getty</i> , 1974. (Fig.4).....	18
Langdon y Wilson, <i>Museo J. Paul Getty: Villa Getty</i> , 1974. (Fig.5).....	19
Langdon y Wilson, <i>Museo J. Paul Getty: Villa Getty</i> , 1974. (Fig.6).....	21
Antoni Gaudí, <i>Casa Batllo</i> , 1912. (Fig.7).....	22
Antoni Gaudí, <i>Casa Batllo</i> , 1912. (Fig.8).....	23
Antoni Gaudí, <i>Casa Batllo</i> , 1912. (Fig.9).....	24
Charles Willard Moore, <i>Piazza D'Italia</i> , 1978. (Fig.10) .....	26
Charles Willard Moore, <i>Piazza D'Italia</i> , 1978. (Fig.11) .....	27
Charles Willard Moore, <i>Maqueta Piazza D'Italia</i> , 1978. (Fig.12) .....	28
Charles Willard Moore, <i>Piazza D'Italia</i> , 1978. (Fig.13) .....	29

### Capítulo 2:

Andy Warhol, <i>Marilyn Monroe</i> , 1967 (Fig.14).....	43
Roberto Obregón, <i>disecciones real</i> , 1995 (Fig.15) .....	46
Takashi Murakami, <i>Cartera Louis Vuitton</i> , 2009.( Fig.16).....	47
Indiani, <i>franela código 5262</i> , 2014 (Fig.17) .....	48
Dalia Ferreira, <i>colección: caracas forever: caracas cromática</i> , 2014. (Fig.18) .....	49
Nan Gonzalez, <i>Titanes de Hielo</i> , 2005 (Fig.19) .....	53
Mario Abreu, <i>Alquimia</i> , 1962 (Fig.20).....	57

### Capítulo 3:

Piet Mondrian <i>Composición en rojo, amarillo y azul</i> , 1937(Fig.21) .....	66
Piet Mondrian, <i>Estudio nº 26 rue du Depart</i> , 2011.(Fig.22) .....	67
Eugenio Espinoza, <i>performance</i> , 1972 (Fig.23) .....	71
Eugenio Espinoza, <i>20 obras recientes</i> , MBA, 1972. (Fig.25) .....	75
Eugenio Espinoza, <i>el impenetrable</i> , Ateneo de Caracas1972.(Fig.26) .....	79
<i>Mapamundi Beato del Burgo de Osma</i> , entre Xy XIII (Fig.27).....	82
Eugenio Espinoza, <i>fotomontaje anónimo</i> , 1990. (Fig.28).....	83
Eugenio Espinoza, <i>anonimo, instalacion</i> , 1995. (Fig.29) .....	85
Eugenio Espinoza, <i>Panal</i> , 1998. (Fig.30).....	87
<i>Eugenio Espinoza, Kissing the fall</i> ,2009 (Fig.31).....	92
Eugenio Espinoza, <i>Sin título (1971-2007)</i> (Fig.32) .....	94
Eugenio Espinoza, <i>Sin título (1971-2007)</i> (Fig.33) .....	95
Espacios de Oficina 1, <i>Exposición colectiva accrochange</i> , 2013 (Fig.34).....	97
Eugenio Espinoza, <i>Muting 1 y Muting 2</i> (Fig.35).....	98



## Bibliografía

- Bataille, Georges. *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Ed. Adriana Hidalgo, España, 2003.
- Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal, Ensayo sobre los fenómenos externos*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1991.
- Carrier, David. *Museum Skepticism: a history of the display of art in public*. Ed. Duke University, London, 2006.
- Diccionario de las artes visuales en Venezuela*, Caracas: Monte Ávila Ed. GAN, Caracas, 2005.
- Gadamer, Hans-Geor. *Verdad y Método*. Ed. Sígueme, Salamanca, 1998.
- Gadamer, Hans-Geor. *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1991.
- Gradowska, Anna. *El otoño de la edad moderna: reflexiones sobre el postmodernismo*, Colección: Monografías. . No. 82. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Ed. U.C.V Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2004.
- Gimpel, Jean. *Contra el arte y los artistas o el nacimiento de una religión*, Ed. Gedisa, España, 1979.
- Grondín, Jean. *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Ed. Heder, Barcelona, 1999.
- Jencks, Charles *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1986.
- Liotard, Jean François. *La condición posmoderna*, Ed. Cátedra, Madrid, 2006.
- Mondrian, Piet. *Realidad natural y realidad abstracta*, Ed. Coyoacán, México, 2006.
- Ramos, María Elena. *Arte y naturaleza*, PDVSA, Caracas, 1987.

## Hemerografía

- “Eugenio Espinoza retoma la expresión abstracta” en: *El Diario de Caracas*, Caracas 4 octubre de 1988.

Delgado Marjorie “Eugenio Espinoza cree en un arte permanentemente inexplicable” en: *El Nacional*, Caracas 9 agosto de 2008.

Delgado Marjorie “Eugenio Espinoza vino con otras urgencias” en: *El Nacional*, Caracas 7 julio de 2009.

Falcón Dubraska “Cuadros como metáfora” en: *El Universal*, Caracas 15 de junio de 2009.

Guevara Roberto “Lonas y Cuadrículas” en: *El Nacional*, Caracas 3 de julio 1973.

López, Santos “Eugenio Espinoza dice adiós a las galerías” en: *El Nacional*, Caracas 22 de septiembre, 1986.

Monsalve Yasmin, *la gente le teme al arte contemporáneo*, en: *El Nacional*, Caracas 31 de marzo 1995.

Jiménez Maritza “Lo ridículo tiene algo de ironía” en: *El universal*, caracas 26 de marzo de 1992.

Perna Claudio “Joven insólito Eugenio Espinoza” en: *El Nacional*, Caracas 1972.

Sierra Eliseo “Metamorfosis de una estructura” en: *El Universal*, Caracas 27 de agosto 1984.

Palenzuela, Juan Carlos “Eugenio Espinoza y la pintura” en: *El Nacional*, caracas 19 de octubre de 1997.

“Primera exposición individual del joven Eugenio Espinoza” en: *El Nacional*, Caracas 17 junio de 1972.

## **Catálogos**

*Corozopando* (Catálogo de exposición) Galería Mucci, Caracas, Venezuela, 1998.

Imágenes Postmodernas (Catálogo de exposición) Galería Leo Blasini, Caracas, Venezuela. 1993.

## **Direcciones electrónicas**

Accrochange (catálogo de exposición) Galería Oficina 1, Caracas, 2013. Versión digital:<http://www.oficina1.com/chacon-espinoza-fuenmayor-obregon-wenemoser/> [última consulta: 2014, septiembre, 20]

Aranguren Willy, El postmodernismo y las artes visuales: encuentro convergente y divergentes de: <http://www.fotografiadominicana.com/2006/07/05/temas-el-postmodernismo-y-las-artes-visualesencuentros-convergentes-y-divergentes/> [última consulta: 2014, agosto, 19]

*Cartografía de la alta edad media* de: <http://valdeperrillos.com/books/cartografia-historia-mapas-antiguos/cartografia-alta-edad-media> [última consulta: 2014, septiembre, 01]

Chacon, Khaterine texto extraído :ArtNexus No. 60 - Mar 2006 de [http://nangonzalezvideo.blogspot.com/2007/06/exposicion-titanes-de-hielo\\_21.html](http://nangonzalezvideo.blogspot.com/2007/06/exposicion-titanes-de-hielo_21.html) [última consulta: 2014, agosto, 19]

Chingotto, Mario R El recalentamiento global de <http://www.centronaval.org.ar/boletin/BCN817/817chingotto.pdf> [última consulta: 2014, agosto, 19]

Comentarios: Eugenio Espinoza en: [http://www.interciencia.org/v24\\_03/portada.html](http://www.interciencia.org/v24_03/portada.html) [última consulta: 2014, septiembre, 01]

Dávalos, Lorenzo *Conversación con Eugenio Espinoza : Viaje a los límites de la representación* <https://caracas1067.wordpress.com/category/arte/eugenio-espinoza/> [última consulta: 2011, agosto, 01]

Indiani, quienes somos de <http://indiani.net/quienes-somos/> [última consulta: 2014, agosto, 19]

Kahn, Louis Monumentalidad (1944). Edición digital de <http://louiskahn.es/Conferencias.html> [última consulta: 2014, agosto, 09]

*La noción de lo performativo* <http://es.scribd.com/doc/48246881/NOCION-DE-PERFORMATIVO> [última consulta: 2011, mayo, 17]

Montes, Maricela. Aluminados y Sostenidos de Eugenio Espinoza exhibe Sala Mendoza en la UNIMET <http://www.arteenlared.com/2009/aluminados-y-sostenidos-de-eugenio-espinoza-exhibe-sala-mendoza-en-la-unimet.html> [última consulta: 2011, agosto, 01]

Moore. W, Charles. *Ten years later* de <https://escholarship.org/uc/item/4hs0b2bc#page-1> [Consulta: 2014, septiembre, 15]

Noticia: “La redición de un collage” en: El Universal, <http://www.eluniversal.com/que-hay/130324/la-reedicion-de-un-collage-imp> [último consulta: 2014, septiembre, 15]

Oficina 1, información, <http://www.oficina1.com/informacion/> [último consulta: 2014, septiembre, 15]

Palabras de la artista Dalia Ferreira en colecciones de:  
<http://daliaferreira.com.ve/colecciones/#!> [última consulta: 2014, agosto, 19]

Praxis filosófica. Modernidad y postmodernidad, Universidad del Valle, Departamento de Filosofía, Cali, 1992 Edición digital de  
<http://www.mediaciones.net/1992/01/modernidad-postmodernidad-modernidades/> [última consulta: 2014, agosto, 09]

Ramos María Elena, Jesús Soto demorarse en lo visible,  
<http://www.analitica.com/va/arte/documentos/2566205.asp> [última Consulta: 2011, agosto, 01]

Traducción de Cristina de Peretti, en El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales, Proyecto A Ediciones, Barcelona, 1997, pp. 23-27. Edición digital de Derrida en castellano.  
[http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/carta\\_japones.htm#\\_edn2](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/carta_japones.htm#_edn2) [última consulta: 2011, mayo, 11]

Torrivilla, Jesús Roberto Obregón y el fuero de la rosa,  
<http://prodavinci.com/blogs/roberto-obregon-y-el-fuero-de-la-rosa-por-jesus-torrivilla/>  
[última consulta: 2014, agosto, 09]

## **Anexos**

### **Eugenio Espinoza**

San Juan de los Morros, 29-11-1950 (Venezuela)

#### **Estudios realizados**

1966-1971 - Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas, Caracas, Venezuela.

1970-1974 - Instituto de Diseño Neumann- Ince, Caracas, Venezuela.

1977-1979 - Pratt Graphic Arts Center, New York, USA.

1980 - New York University, New York, USA.

1981 - The School of Visula, New York, USA.

#### **Experiencia profesional**

1972-2015 - Artista de tiempo completo.

1995-2001 - Crítico de arte: escribiendo reseñas selectas del arte contemporáneo para las publicaciones periódicas: ArtNexus y El Nacional.

1992-1995 - Instructor de Dibujo y Pintura, Instituto Pro-Diseño, Caracas, Venezuela.

1985-1992 - Instructor de Dibujo y Pintura, Instituto de Diseño Neumann-Ince, Caracas, Venezuela.

1980-1985 - Instructor de Dibujo y Pintura, Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas, Caracas, Venezuela.

#### **Exposiciones Individuales**

1972 - 20 Obras recientes, Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela.

- Impenetrable, Ateneo de Caracas, Caracas, Venezuela.

1973 - Textiles, cuadrículas, tarjetas postales, Galería Conkright, Caracas, Venezuela.

1974 - Fotografías, dibujos y serigrafías, Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela.

1982 – Dibujos, Sala Mendoza, Caracas, Venezuela.

1985 – Karakana, Museo de Arte La Rinconada, Caracas, Venezuela.

- 1986 - Exposición 6, Galería Miguel y Fuenmayor, Caracas, Venezuela.  
 - Pasteles, Taller del Artista, Caracas, Venezuela.
- 1988 - E.E Pinturas, Galería Garcés /Velásquez, Bogotá, Colombia.  
 - E.E: 1988, Galería Tito Salas, Caracas, Venezuela.
- 1989 - Paramount pictures, Galería Sotavento, Caracas, Venezuela.
- 1991 – Autoabstracción, Galería Astrid Paredes, Caracas, Venezuela.  
 - Banalidades, Galería Astrid Paredes, Caracas, Venezuela.
- 1992 - Orla, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas, Venezuela.
- 1995 - Línea blanca, Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela.  
 - Karakana, Galería Cesar Sason, Caracas, Venezuela.
- 1996 - E.E recent paintings, Galería Caelum, New York, USA
- 1998 – Corosopando, Galería Muci, Caracas, Venezuela.
- 2004 – Tequeños, Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz Diez, Caracas, Venezuela.
- 2008 – Antología de E.E, Instituto de Artes de la Universidad de Wisconsin, USA.
- 2009-, aluminados, X, sostenidos muestra individual realizada en la Sala Mendoza, Venezuela.

### **Exposiciones Colectivas**

- 1972 - Colectiva de dibujo, Ateneo de Caracas, Caracas, Venezuela.
- 1973 - Gráfica internacional, Galería Conkright, Caracas, Venezuela.
- 1975 - Nueve dibujantes jóvenes venezolanos, Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela.
- 1977 - Reunión de artistas y críticos latinoamericanos, Sala Mendoza, Caracas, Venezuela.
- 1979 - Multimedia internacional, Sao Paulo, Brasil.  
 - Arte correo, Sao Paulo, Brasil.  
 - Videotape Show, New York, U.S.A.

- 1981 - Acción de Margarita, Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez, Porlamar, Estado Nueva Esparta, Venezuela.
- 1982 - Los nuevos dibujantes en Venezuela, Sala CANTV, Caracas, Venezuela.
- Proyecto ovisi, Sala Mendoza, Caracas, Venezuela.
  - Arte, acciones e instalaciones, Sala Corpoindustrial, Maracay, Venezuela.
- 1983 – Autorretrato, Espacio alterno Galería de Arte Nacional, Ateneo de Caracas, Caracas, Venezuela.
- Alternativa I, Espacio alterno Galería de Arte Nacional, Ateneo de Caracas, Caracas, Venezuela.
  - Universidad Simón Bolívar, Sartenejas, Caracas, Venezuela.
  - Coincidentes, Museo de Barquisimeto, Barquisimeto, Venezuela.
- 1985 - XVIII Bienal de Sao Paulo, Sao Paulo, Brasil.
- 1986 - Al filo de la modernidad, Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela.
- 1987 - Arte abstracto, Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela.
- Arte abstracto hoy, Centro de Arte de Venezuela, Nueva York. USA.
- 1989 - II Bienal de Cuenca, Ciudad de Cuenca, Ecuador.
- 1990 - Nueva pintura abstracta, Ocho Planteamientos, Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela.
- 1991 - Adquisiciones recientes, Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela.
- Accrochage, Galería Sotavento, Caracas, Venezuela. (Re-editada en el 2013, Espacios de Oficina 1)
  - III Bienal de Pintura de Cuenca, Ciudad de Cuenca, Ecuador.
  - De Venezuela, treinta años de arte contemporáneo 1960-1990, Pabellón de las Artes, Expo.- Sevilla, Sevilla, España
- 1993 – Colectiva, Galería Leo Blasini, Caracas, Venezuela.
- Colectiva, Galería Namia Mondolfi, Caracas, Venezuela.
  - CCS-10, Arte venezolano actual, Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela.

- Al Sur del Sur, Sala Nacional de Cultura, Buenos Aires, Argentina.
  - Sur-Sur, Museo de Arte Moderno de Montevideo, Uruguay.
- 1994 – Exposición encuentro interamericano de artistas plásticos, Museo de las Bellas Artes, Universidad de Guadalajara, México.
- 1995 – Sin fronteras, Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela.
- Arte latinoamericano actual, Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela.
  - Mesotica, the América non-representativa, Museo de Artes y Diseño Contemporáneo, Costa Rica.
  - Un recorrido por el arte contemporáneo venezolano, Colección Ignacio y Valentina Oberto, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas, Venezuela.
- 1996 – Exposición interamericana de arte, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
- La abstracción en la colección del MBA, Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela.
  - Transatlántica, the América-Europa non-representativa, Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela.
- 1997 – La invención de la continuidad, Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela.
- 1998 – Contemporánea, adquisiciones 1994-1998, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas, Venezuela.
- La resurrección del cadáver exquisito, Sala Mendoza, Caracas, Venezuela.
  - III Bienal Barro de América, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas, Venezuela.
- 1999 – Arte latinoamericano fin del milenio, Centro Culturale Culturgest, Lisboa, Portugal.
- 2001 – Art Baba 2001, Miami, USA.
- Lab 6, Miami, USA.
- 2002 – Intersection, cloître des billettes, Paris, Francia.
- 2003 – Hump- Casa, Riegner Gallery Miami, USA.



- Miami Art Fair, Miami, USA.
- San Francisco Fair, San Francisco, USA.
- Geometría, Colección Cisneros, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, exposición itinerante, Argentina.

2004- Edge Zones, World Arts Building – Wynwood Arts District Miami, FL USA.

### **Reconocimientos**

1971 - Premio Asamblea Legislativa del Estado Aragua, I Salón Nacional de Jóvenes Artistas, Casa Cultural, Maracay, Venezuela.

1985 - Premio de adquisición, III Salón Nacional de Jóvenes Artistas, Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela.

1992 - Gran premio III Biental de Guayana, Ciudad Bolívar, Venezuela.

- Premio de Pintura, III Biental de Guayana, Ciudad Bolívar, Venezuela.

### **Colecciones**

-Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela.

-Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela.

-Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas, Venezuela.

-Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela.

-Museo de Arte Contemporáneo de Barquisimeto, Estado Lara, Venezuela.

-Museo de Arte Moderno Jesús Soto. Ciudad Bolívar, Estado Bolívar, Venezuela.

-Museo de Arte Contemporáneo de Bogota, Colombia.

-Colección Gustavo y Patricia Phelps de Cisneros.

-Colección Valentina y Ignacio Oberto.

-Fundación NOA-NOA.

-Fundación Polar.

-Banco de Venezuela.