

Otra vuelta de tuerca: las formas abstracto/geométricas como evocación de la identidad venezolana

Elizabeth Marín, Universidad de Los Andes, Venezuela

Resumen: La identidad y sus diversas acepciones fragmentarias, han ocasionado una serie de espacios de uso y de formas emocionales de aceptación y de rechazo en los tiempos actuales. Hablar de ella en la contemporaneidad significa dar otra vuelta de tuerca a una temática extensamente abordada dentro de las representaciones artísticas del territorio venezolano, como la expresión de un discurso metartístico construido fuera de sus campos de agenciamiento y con el cual dialoga de manera interminable. La formulación presente del arte venezolano muestra la ambigüedad de un discurso sobre/en la identidad movilizado entre lo aparentemente foráneo y lo simuladamente propio, como señas de su reconocimiento, de su formulación identitaria; agentes con cuales se reconsideran continuamente los postulados de una plástica hegemónica pronunciada en los años 50 y 60 del siglo pasado, a través de la abstracción y el cinetismo, y cómo ésta ha derivado en una geometría estructural de espacios sensibles, efímeros y precarios comunicados en una identidad de estructuras volátiles.

Palabras clave: identidad, arte, abstracción, cinetismo, geometría, sensible

Abstract: Identity and its various fragmentary meanings have resulted in a number of areas of use and emotional forms of acceptance and rejection in modern times. To speak of it in the contemporary world means to give another twist to a theme widely addressed within the artistic representations of the Venezuelan territory, as the expression of a speech metartístico built outside their fields of assemblage and which communicates interminably. The present formulation of Venezuelan art shows the ambiguity of a speech on/in the identity mobilized between the apparently foreign and simulated himself, as a sign of recognition, of their identity formulation; agents with which continually revisit the postulates of a hegemonic plastic in the 50 and 60 of the last century, through abstraction and kinetic, and how it is derivative in a sensitive, ephemeral spaces structural geometry and precarious releases in a volatile structures identity.

Keywords: Identity, Art, Abstract, Kinetic, Geometry, Sensitive

Las formas abstracto/geométricas comportan en el imaginario del venezolano una suerte de memoria y de identidad diluida, las mismas han poblado los modos representacionales de la Historia del Arte local, la venezolana, basada en la presencia de un progreso detenido y de un rechazo a su permanencia; sin embargo la evocación conjura la continuidad de las apariencias, que nos arrebatan, dentro de un lugar emocional, de ideas y recuerdos en el que difícilmente nos encontramos, y en el que continuamente experimentamos la angustia de la pérdida de nuestra capacidad de elaborar un discurso nemónico en el que se presenta el:

Deterioro de la memoria, recuerdos jerarquizados, oficiales o subterráneos, recuerdos ocultados, injuriados, resplandecientes, disgregados, heridos, mutilados, a la deriva o hundidos; tirantez entre una necesidad y un deber de hacer memoria –o identidad–: hoy observamos una especie de esquizofrenia de la memoria –y de la identidad. (Candau, 2002, p.57. *Las cursivas son nuestras*)

Y es, en medio de esta esquizofrenia que evidenciamos la permanencia de los lenguajes artísticos que determinaron a la Venezuela Moderna de las décadas de los 50 y 60 del pasado siglo, y que en la actualidad han sido traducidos desde su lugar de preponderancia hacia la maleabilidad de materias débiles y ambiguas, centradas en una acción de enfriamiento, que trae consigo otro tipo de conciencia abstracta, procedente de evocaciones continuas, capaces de construir una materia significante que colinda con la intencionalidad conceptual necesaria para la mutabilidad de la pureza de lo abstracto/geométrico; como lugar de experimentación de las formas plásticas que manifestaron la investiga-



ción y la invención de una realidad aparentemente apartada de todo tipo de figuración o de literalidad, y con ello el alejamiento de toda elaboración de una identidad venezolana vía artes visuales.

En este sentido, la definición de identidad se nos presenta como prioritaria en el campo de la visualidad local venezolana, sí es que ésta aún puede mantenerse como tal, pues, ha tomado caminos diversos, para aparecer en ella formas inestables de identidades precarias, de procesos identitarios, que como puntos en común de empatía señalan pequeños locus de ubicación capaces de transitar desde las subjetividades microhistóricas hasta los modos fundacionales de la nación, y de sus proyectos de articulación emocional como entes productores de un sentido macrohistórico.

Hablar de ella como constructo, de difícil definición estable, y que el mismo ha devenido en el tiempo, nos hace considerar la evidencia de un discurso que se encuentra más allá de los territorios visuales, que han determinado sus prácticas de agenciamiento en la centralidad del arte, como modo de expresión y de significación; sin embargo arte e identidad en territorios como el nuestro, siempre se han encontrado en medio de un diálogo tensional entre lo propio, lo foráneo, lo original, la derivación o la simple copia.

Cómo desgranar la complejidad de la identidad ante las exigencias de territorios, que como el venezolano, se encuentra movilizados entre las posiciones nacionalistas e internacionalistas sobre una identidad que no ha logrado cimentarse, pues la misma es reinventada continuamente desde posturas ajenas a sus diversas interioridades, en su deber hacer memoria. Qué tomar de estos posicionamientos en nuestra localidad contemporánea, en cuanto a la significación de los diálogos de la identidad y el arte, entre la desaparición y reaparición de múltiples discursos locales, inmersos por diversos medios en la actual globalización intercultural.

Cómo observar a las prácticas artísticas que han narrado y narran al territorio venezolano, dentro de la geoestética ambigua que nos rodea y que ha caracterizado a muchos de nuestros discursos plásticos como lugares de extrañamiento, de desarraigo, que permiten un supuesto olvido, en el cual se experimenta un retorno -como argumenta Jiménez (2006)- en un afuera, una ficción necesaria, por medio de la cual se construirá en un continuo desmantelamiento las identidades volátiles que conforman la emocionabilidad del venezolano.

En esta dirección, la ficción necesaria de los discursos artísticos venezolanos y las narraciones críticas o teóricas de su historia, configuraron a partir de las décadas de los años 50 y 60 del pasado siglo, la visión de un país espectacularmente moderno, una invención construida para muchos como un proyecto elitescos, proveniente del poder del Estado, que arrancó con la formulación de la abstracción apropiada en el afuera del territorio como lugar de expresión, y no en una realidad sensorial que ya venía expresándose en las obras realizadas por el artista Armando Reverón (1889-1954) en su aislamiento en Macuto.

Figura 1: Armando Reverón: Luz tras la enramada, 1926



Fuente: <http://bienal.org.br>, 1926.

La obra reveroniana fue dejada de lado ante una fascinación por lo aparentemente nuevo, y en estas décadas, la identidad y su diálogo con el arte venezolano del momento, era observada en me-

dio de una suerte de encantamiento por la modernidad foránea, plena de ismos y de experimentaciones que se acogían a las nuevas tecnologías, y con ellas se generó un eclecticismo que aparentaba no tener ningún tipo de raíz dentro de la plástica anterior, venida del Circulo de Bellas Artes o de las vanguardias aparecidas en la propia territorialidad.

Marta Traba al respecto diría:

A partir de los Disidentes, el arte venezolano avala con entusiasmo los proyectos de la clase dirigente: rápida modernización del país, pasión por quemar etapas, horror al vacío, desinterés por la tradición, pasión consumista. Entre los años de 1950 y 1960 se establecen con gran claridad las líneas tendenciales en el arte venezolano, determinadas por algunos acontecimientos sobresalientes. Uno de ellos (...) es el proyecto de la Ciudad Universitaria que adelanta Carlos Raúl Villanueva (...), y *el otro* cuando se funda en París el grupo de los Disidentes (...). En París Los Disidentes protagonizan una nueva forma de dependencia cultural no prevista hasta ese momento como es la dependencia del futuro. (Traba, 2005, pp.270-271)

Esta visión se ha mantenido en nuestra historia durante mucho tiempo, la identidad y su memoria, vía artes visuales debía ser planteada en términos de las existencias vernáculas o interiores de una sospechada realidad, en la que “No cabe duda que la sociedad venezolana mayoritaria, que deposita diariamente su confianza en los poderes mágicos de María Lionza o José Gregorio Hernández, no pueda sentirse involucrada en esa tendencia”(Traba, Ob. cit, p.274), pues, la sociedad venezolana se encontraba lejana y no identificada con las formas abstractas y la búsqueda de una expresión que convirtiera al arte en un objeto de experimentación visual y sensorial.

Figura 2: Alejandro Otero: Candelero



Fuente: www.coleccioncisneros.org, 1947.

La evidencia de esa dualidad visual y discursiva de las formas que afectarían a la identidad venezolana, una soterrada (vernácula) y otra hegemónica (poder del estado), basa su argumentación en las construcciones teóricas que sobre ellas se han realizado y se continúan realizando, sin observar detenidamente la estructuración de los discursos macrohistóricos que han configurado identidades precarias, llenas de promesas de futuro, tanto de un lado como del otro. De allí que ubiquemos nuestra reflexión en el análisis del paralaje o retorno hacia las identidades locales que buscan y desean una universalización, hecho que aún continua en la actualidad en tiempos de globalización.

Rebuscando en la nación, la identidad y la abstracción

La necesidad de construir formulaciones identificadoras de una localidad específica vía artes visuales, genera una suerte de angustia a los países en condiciones postcoloniales, en cuanto a su determinación

de ponerse a la par de los centros emisores, sin embargo ésta intranquilidad ha conducido a la relectura continua de los lenguajes centrales, a su confiscación desde diversos puntos de vista, ya que los mismos se encuentran capacitados de evitar la definición de una derivación ausente de significaciones en la expresión artística. Relecturas que nos conducen de nuevo a observar, con detenimiento, nuestra idea de Nación, entendida ésta como una idea, un discurso en el cual se plantea que:

La idea de *nación* es inseparable de sus relatos, de sus narraciones. Esta narración trata interminablemente de constituir la identidad contra la diferencia, el interior contra el exterior, y de suponer la superioridad del interior sobre el exterior. (Guilbaut, 2009, p.163)

De manera que nos encontremos con formas de pensar, de idear, que atañen directamente a la construcción de lo propio alejando lo ajeno o tomando lo ajeno para alejar lo propio, en medio de una ambigüedad que consolida identidades en contraposición o en adhesión a parámetros que parecían cortar de manera abrupta las visiones del subdesarrollo de un país, que como en el caso venezolano, hundía sus raíces en la riqueza petrolera, sin embargo esta construcción, como muchas otras, posee una carácter de ficción embriagada por el futuro, que parecía no tener pasado, ni modos de anclaje con sus historias coloniales y sus existencias postcoloniales.

De allí que, se experimente una deriva continua en la definición de los discursos de la *Nación* como construcción interminable, nuestra macrohistoria identitaria nos refleja continuamente en modelos diversos de empatía y, en el arte estas formulaciones han causado tensiones en los campos de una determinada y sospechosa identidad. Sí bien es cierto, el arte venezolano manifestó en su espectacular modernidad el apego por la abstracción que derivó en las formas ópticas y cinéticas, esto venía de vieja data dentro de la tradición pictórica latinoamericana y venezolana al concebir a la obra como el espacio ontológico de un objeto fuera de los cánones tradicionales de la narratividad figurativa.

Tal es el caso de las formas abstracto-constructivas enunciadas y llevadas a cabo por Joaquín Torres-García (1874-1949) a su regreso al Uruguay en 1935, luego de una larga estadía fuera de su país de origen. El camino visualizado por Torres-García enuncia a la abstracción y a lo constructivo como un medio de sintetización de las formas locales y las vanguardistas, en las cuales se esperaba la recuperación del pasado geometrizable de los primeros pobladores del territorio; sin embargo este restablecimiento no sería tomado desde una visión arqueológica que pudiese disecar a las fuerzas simbólicas y significantes del lenguaje abstracto-constructivo, sino en la posibilidad de tender puentes entre el pasado y su presente.

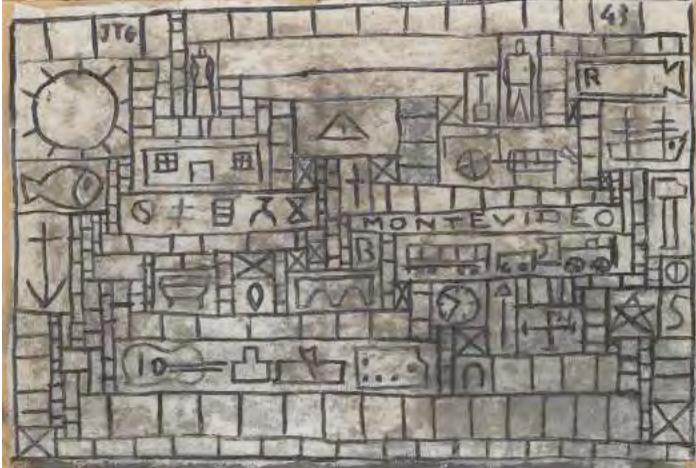
Figura 3: Joaquín Torres-García: Locomotora con casa constructiva



Fuente: www.coleccioncisneros.org, 1934.

De la elaboración deslocalizada de estos modos de expresión, surge entonces una construcción identitaria capaz de unir patrimonios diversos, tanto del origen como en su temporalidad, para con ello alejar la idea de lo interior y lo exterior, y de este modo convertirse en una universalidad organizadora del cuerpo plástico, que une lo arcaico con el cosmos y lo vanguardista, y éstos en un todo en la obra de arte, donde a partir de la idea de que Indoamérica –según palabras de Torres-García- se encontraba en el contenido signifiante de que “el indio fue geómetra”.

Figura 4: Joaquín Torres-García: Composición Constructiva



Fuente: www.coleccioncisneros.org, 1946.

En este sentido, geometría y abstracción pasan a ser no sólo los elementos principales de una producción artística, sino sinónimos de un impulso anímico que dota al lenguaje visual de una identidad que une en sí misma una polarización de fuerzas expresivas, manifestadas en distintas temporalidades, y que ambas cimientan los basamentos de una identidad apropiativa, deseante, capacitada de unir lo que viene de dentro con lo que tomamos de un supuesto afuera, sobre el que construimos nuestros modos definitorios de visualización.

El proyecto enunciado desde el territorio uruguayo vía artes visuales, generó una discursividad basada en una actualidad distante, no en el tiempo, sino en los patrimonios y los imaginarios en los cuales se asienta la interioridad de una conciencia para la creación de un lugar de pertenencia, que muestra los aspectos conceptuales que marcaron una época: lo actual, lo universal, las emociones plásticas, la estructura geométrica de la forma y el espíritu constructivo, tan sólo con la finalidad de alcanzar un valor plástico absoluto.

Consecuencia de todo esto, la postura de la generación de un Arte Nuevo referido como *plasticismo*, un arte de ahora, eminentemente plástico unido a la sensibilidad humana y dirigido a la geometría, modos por medio de los cuales se utilizaría un legado cultural propio, como territorio para transmitir un conjunto de símbolos que comunicarían un sentido de lugar tanto físico como psicológico.

El sentido o la significación de un lugar de pertenencia, ha sido una búsqueda continua y permanente para las narrativas nacionales e identitarias, que han marcado diferentes tiempos en nuestras historias fragmentadas, que parecieran no lograr encontrar un punto de anclaje en su diversidad o una zona de auto-conocimiento y el sentimiento del lugar que ocupamos en el mundo –como argumenta Nikos Papastergiadis (2005)-, pues hemos pasado demasiado tiempo dentro de posicionamientos que han oscurecido los modos de ver el arte de nuestro territorio y sus diálogos con la identidad.

De allí que necesitemos comprender lo qué significa la abstracción y sus formas expresivas deslocalizadas, dentro del espacio artístico y la narratividad de los procesos de identidad, con la intensión de

(...) apreciar las líneas sutiles e insistentes que moldean estos dominios. Un entendimiento más reflexivo de nuestro lugar en el esquema de las cosas podría aguzar nuestra interpretación y decir más acerca de nuestra identidad que todos los esfuerzos por mantener los lazos que nos ligan a una hegemonía más antigua y desacreditada. (Papastergiadis, 2005, p.41)

De manera que tejamos líneas oblicuas entre lo que significó la búsqueda de un valor plástico absoluto enunciado desde el territorio uruguayo con la presencia de las ideas reveronianas de la obra de arte, en el territorio venezolano, en la utilización de la luz como medio de desmaterialización del objeto plástico, para conducirlo a la sensación y a la sensibilidad pura, en la cual la obra se transformaría en inmaterialidad, artificio, sólo objeto, a partir –como escribiría Torres-García–:

(...)de la formación de la conciencia de cada uno, tanto en su aspecto intelectual geométrico como en la emoción, el sentimiento y la intuición, y por esto, mirando a lo abstracto del pensamiento, y a lo concreto de la naturaleza, dentro de un perfecto equilibrio. (Llorens, 2001, p.87).

Armando Reverón (1859-1954) no sólo expresaría una conciencia plástica autónoma, con respecto a las tendencias paisajísticas de la Venezuela de las tres primeras décadas del siglo XX. Un centro sería el motor de su experimentación plástica: la luz, y con ella la entrada de una modernidad que descomponía las tradiciones de la plástica venezolana del momento. En su aislamiento en Macuto, el artista ubica sobre lienzo

(...) espacios penetrables, en los que la mirada alcanza espacios más lejanos, después de tomar conciencia del espacio recorrido y de los ritmos que en él se crean (Salcedo, 2000, p.122)

La conciencia de la movilidad en el espacio de diversos lienzos reveronianos, nos transportan por atmósferas vibrátiles, en las que se manifiesta el efecto del artificio desmaterializador del objeto, por medio de una abstracción, del juego geometrizable que se crea entre horizontales y verticales – como escribe Antonio Salcedo Miliani (2000)–, donde las formas y su ubicación se apartan de todo contexto figurativo para llegar a ser geometrías básicas, envueltas en la experiencia fenomenológica de la luz que las transforma.

De esta manera, luz y formas convergen en el lienzo como parte de un fenómeno de plasticidad pura, con la intención de alcanzar la honestidad de la abstracción, conducida hacia la absoluta desmaterialización de los volúmenes, centrada en una búsqueda dirigida a la universalidad espiritual en la que se sintonizan la conciencia y la totalidad del pensamiento en perfecto equilibrio.

Figura 5: Armando Reverón: Rancho (Caney)



Fuente: <https://lfranbarc.files.wordpress.com>, 1930.

Ahora bien, tanto Torres-García como Reverón emprenden sus iniciativas expresivas desde espacios territoriales y geoestéticos lejanos, aislados, ambos coinciden en la abstracción y la geometría como base de muchas de sus obras. Dos puntos de vista que pueden parecer divergentes al acercarnos a sus trabajos, sin embargo, en el meollo del asunto acude la misma preocupación: una localidad que se exprese por medio de lo cercano, lo que pertenece a su realidad contextual, pero marcada por una oscilación significativa dentro de una emocionabilidad particular, capacitada para transmitir un realidad perceptiva y simbólica, en la que se unen una diversidad de formas dentro de la superación de los discursos de la identidad atada a un exterior o a un interior territorial, pues la búsqueda de ambos artistas se encontraba en la preocupación de un lenguaje que manifestara su propia identidad.

Uniendo los hilos de una necesidad identitaria/ la abstracción y el cinetismo en Venezuela

Encontrar un punto de unión entre el universalismo constructivo enunciado por Torres-García y la geometría lumínica reveroniana, nos conduciría a plantearnos una nueva cara de nuestra particular forma de comprendernos y de pensarnos, no en la organicidad precaria de lo que puede significar el ‘ser latinoamericano’ o el ‘ser venezolano’, sino en proyectar de nuevo lo que pudiese ser una identidad volátil, atada a las formas discursivas plásticas no narrativas, que tanta fuerza han tenido en el arte venezolano del siglo XX, que han sido transformadas a finales del mismo y en lo que ha transcurrido del siglo XXI, por una nueva generación de artistas que releen estos espacios de visualidad.

Lejos de hilar más fino sobre los patrimonios y las lecturas que desde diversos puntos de vista geoestéticos y territoriales se dieron sobre la abstracción en el contexto de teorización y de su posterior enjuiciamiento en la plástica venezolana, durante las décadas de 50 y 60; el lenguaje abstracto fue atacado desde la perspectiva de un sugerente gusto por lo nuevo, por lo actual, donde aparecería la dependencia por el futuro –como escribiría Marta Traba (2005).

El camino hacia el futuro y el camino del cambio se complementan bien: si el mundo se modifica día a día, se amplía y nos reserva imaginables sorpresas, la obra será maleable y dúctil a esa situación de movilidad. El cambio como motor de la creación estética aparece revestido, además, de otro poderoso atractivo: dar la pauta de que se avanza, de que no estamos quietos ni somnolientos en la fiesta provinciana (y tropical, para mayor agravante). De este modo entre los Disidentes –*artistas venezolanos que cultivan la abstracción*– y los paisajistas del Círculo (de Bellas Artes) no se extiende el normal tramo entre dos generaciones, con sus correspondientes y deseables rupturas, sino un planteamiento universal radicalmente modificado. (Traba, Ob. cit, p. 272. *Las cursivas son nuestras*)

Esta argumentación teórica debe ser entendida desde la luz de su época, en la que era necesario gestar una identidad propia, que nos proyectara como diferentes al resto de la naciones, y que fue exigida a los artistas venezolanos de esas décadas, que a sus retornos de París, parecían traer sus lenguajes cargados de modas vanguardistas, no comprometidos con la identidad de un pueblo que basaba sus significantes en otros campos de actuación. Sin embargo las teorizaciones de artistas como Torres-García y las experimentaciones de Reverón con la luz y su capacidad de desmaterialización, guían el discurso de esa identidad posible de ser construida en una diversidad de localizaciones de patrimonios simbólicos, de su manera de manifestarse en tiempos igualmente diversos, y no desde la no pertenencia que se le acuña como una expresión sin lugar, ni relecturas posteriores.

De manera que la pasión abstracta y cinética que caracterizó la vida de Venezuela en las décadas de los 50 y los 60, encabezada por Alejandro Otero (1921-1990), Jesús Soto (1923-2005), Carlos Cruz-Diez (1923) y Gego (1912-1994), deba ser reconsiderada en la construcción de una identidad que prometía la movilidad hacia el futuro, hacia la actualidad, hacia la modernidad, planteamientos que ya se asomaban de forma consciente o inconsciente en las obras de Torres-García y de Reverón, y no sólo en una apropiación epigonal de los lenguajes venidos de centros emisores.

Figura 6: Alejandro Otero: Líneas coloreadas sobre fondo blanco



Fuente: www.coleccioncisneros.org, 1950.

La experimentación de estos artistas conduce a la pureza de la sensación, al juego constructivo de las formas plásticas, dentro de la desmaterialización en la que usan el color, en algunos casos, en otros la modificación de la luz y la experimentalidad de los materiales, afirmándose por medio de la geometrización, elementos en los que aspiran encontrar –como escribiría Alejandro Otero (1957)– la permanente necesidad de participar en la creación de un mundo del hombre y para el hombre.

La narrativa de la nación venezolana, de estas décadas, hablaba de un cambio de consciencia, centrado en la aparente construcción de un país moderno, ésta no sólo debió inscribirse en la manifestación de una plástica hegemónica, sino en el cómo la misma había sido capaz de encontrar la sintetización de diversos lenguajes dentro la abstracción en la que “el tiempo y espacio sean más profundos y el sentimiento de la existencia resulte inmensamente aumentado” (Traba, Ob. cit, p.124). Un sentimiento de existencia que aspiraba a ser colectivo, para encontrarse dirigido a la reflexión de una mirada que pudiera traspasar y transitar el objeto como mero artificio, realizado por él mismo en la recuperación de sus legados desde diversas procedencias, y con ello determinar otra mirada de actualidad.

Figura 7: Carlos Cruz-Diez: Proyecto para muro exterior



Fuente: www.coleccioncisneros.org, 1954.

El discurso de la nación venezolana, empero, aprovechó las formas traídas por los artistas abstractos y cinéticos como narrativa que abandonaba los viejos esquemas de la ruralidad, no obstante las estructuras organizativas de las mismas han marcado el proceso identitario de un país que construye y reconstruye sus maneras de verse y de representarse continuamente, en medio de una deriva y de la inestabilidad del desplazamiento emocional, pues, la penetrabilidad del espacio de actualidad detenida, del vibracionismo y de nuestra no detención en el campo plástico prometen lo efímero de su visión, en cuanto a las totalidades inestables que aparecen dentro de un orden constructivo subyacente.

Figura 8: Jesús Soto: Vibración



Fuente: www.coleccioncisneros.org, 1959.

Entonces, podemos preguntarnos qué nos queda de la identidad de una nación, que como la venezolana, manifiesta continuamente la deriva, sino tratar de encontrar en ella la anamorfosis que nos presenta el volumen plástico en movimiento, ya sea aparental o real, en qué espejo podemos reflejar la confusión de narrativas que han construido la plástica venezolana, dirigida hacia la búsqueda de sensaciones y de una realidad aumentada que nos produce la conciencia de un ordenamiento simuladamente precario.

Podríamos argumentar ante esta situación definiciones de identidad de carácter procesual en las que –como manifiesta Néstor García Canclini (2005)– se producen diversas tendencias:

(...) que ve a la cultura como la instancia en la que cada grupo organiza su identidad. Dicho así no tiene ninguna novedad, porque desde el siglo XIX los antropólogos venían estudiando cómo las culturas se organizaban para dar identidad, para afirmarla y renovarla en las sociedades. Pero lo que tratamos de ver actualmente, dado las condiciones de producción, circulación y consumo de cultura, no ocurren en una sola sociedad, es cómo se reelabora el sentido interculturalmente. No sólo dentro de una etnia, ni siquiera dentro de una nación, sino en circuitos globales, traspasando fronteras, volviendo porosos los tabiques nacionales y étnicos, y haciendo que cada grupo pueda abastecerse de repertorios culturales diferentes. Esta configuración transversal del sentido complejiza cada sistema simbólico. (García Canclini, 2005, p.35)

Deberíamos tratar, en este sentido, a la identidad de forma transversal dentro de una cantidad infinita de préstamos y reelaboraciones, que se encuentran en la posibilidad de permitir la lectura de una multiplicidad expresiva, que no se halla o nunca se localizó basada en el discurso de una plástica hegemónica, sino en el proyecto de una nación con límites porosos, que lanzaba líneas de reconocimiento desde diversos puntos de fuerza, en la que los movimientos detenidos de una conciencia abstracta indicaban una modernidad igualmente detenida.

De allí que, la complejidad de los sistemas simbólicos de nuestra deriva identitaria, pudiera ser encontrada en un cambio de contexto de interpretación, a partir de la visualización de los poros por los cuales nos contaminamos de otros y con ello

(...) observar oblicuamente la experiencia de pequeñas naciones similares a la nuestra, cuyas soluciones se ajustan mejor a nuestros problemas y cuya definición de sus problemas podría ayudarnos de manera más adecuada a entender los propios. (...) Este proceso de intercambio, más cercano a nuestras experiencias, revelaría un discernimiento y destrezas más dignas de emulación. La transferibilidad del conocimiento no sería una forma de adoptar y aplicar modelos; más bien sería la capacidad de captar ‘los matices de la similitud’ (...) La respuesta a nuestra situación cultural –e identitaria– no se encontraría atrapada en los polos de lo local y lo global, sino en el descubrimiento de afinidades con otros sitios de escala y contenidos similares a los nuestros. (Papastergiadis, Ob. cit, p.41. *Las cursivas son nuestras*)

Las similitudes son las que nos conducen a la revisión de un pequeño territorio de la abstracción, del universalismo constructivo y del cinetismo, como lenguajes que reactivan una relativa definición de actualidad y de modernidad en tensión con los tiempos y los contextos en que fueron y en que han sido ubicados. Los lenguajes que marcaron estas tendencias se encuentran reconsiderados, releídos, reinscritos desde una conciencia permeable a los intercambios y los contenidos simbólicos procedentes de diversas fuentes, al igual que de diversas temporalidades, tal vez desde allí, en ese retornar, encontremos el anclaje a nuestra deriva así sea por los momentos.

Otra vuelta de tuerca: luz, abstracción y cinetismo

Las tendencias no figurativas han planteado una gran discusión en la configuración de la identidad venezolana, durante largo tiempo, pero no cabe duda, que ellas han marcado una manera de mirarnos, de mostrarnos y de representarnos, ya sea como nación o en la microhistoria de nuestra cotidianidad, en la que se presenta la abstracción, en el diario andar del transeúnte que experimenta la organización de una geometría citadina desordena y plagada de aquella modernidad detenida.

Figura 9: Carlos Cruz-Diez: Coloritmo



Fuente: www.cruz-diez.com, 1979.

Ante esto, una nueva generación de artistas venezolanos como Eugenio Espinoza (1950), Magdalena Fernández (1964), Pepe López Reus (1966) y Jaime Gili (1972), entre otros, recomponen a la abstracción desde visiones ya no basadas en el aspecto de actualidad, de modernidad o en el avance tecnológico, sino en el enlace de una geometría que surge de hechos socioculturales, ligados a una emocionabilidad sensitiva, que rescata los postulados del lugar psicológico de pertenencia de diversas localidades significantes por medio de la expresión plástica híbrida, maleable y en muchos casos contestaría al discurso de la nación prometida.

Esta abstracción geométrica, de nuevo cuño, hunde sus raíces en los cimientos de abstracciones anteriores, pues se encuentra con la necesidad de revitalizar el espacio plástico desde la precariedad de los objetos, de las formas, de las apropiaciones y de relecturas de los modos de hacer anteriores, en los que consolida el desmantelamiento de los objetos abstracto geométricos, que desde un principio marcaron la pluralidad de los registros en cuanto a las memorias visuales, pero que al encontrarse soterradas bajo los discursos de las expresiones puras, eran imposibles de ser visualizados, y ahora se asoman como principales protagonistas de identidades diluidas, en continuo movimiento.

Figura 10: Eugenio Espinoza: Sin título



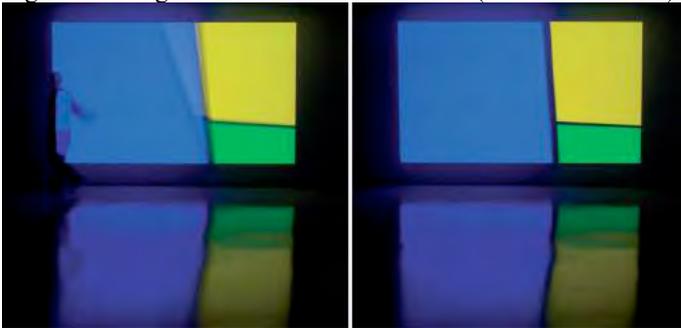
Fuente: www.traficovisual.com, 1971.

En la unión de las ideas de lo que significó la abstracción, el constructivismo, el cinetismo y lo óptico, desde sus inicios, ya sea desde las vertientes europeas devenidas de artistas como Malevich, Mondrian, Klee o Vasarely o las presentes en nuestro territorio como el plasticismo enunciado por Torres-García y los experimentos de luz de Reverón, junto a la generación de abstracto geométrico venezolano como Otero, Gego, Cruz-Diez y Soto, se experimenta una reestructuración continua de modos de hacer, dirigidos hacia la emocionabilidad interior de la subjetividad venezolana, un manera de espiritualidad sintonizada con los medios pictóricos y plásticos, que permiten el acceso a la idea oscilante de la universalidad considerada desde la localidad.

Esta formulación de universalidad, en el caso venezolano, transcurre por una deriva de reformulaciones de los modos abstracto geométricos, para encontrar en ellos elementos comunes de identificación, con los cuales los registros de las memorias visuales y sus procesos identitarios de empatía, pasan a ser elementos de opticalización capaces de entrar en múltiples campos de simbolización que van desde

(...) lo sagrado hasta lo sensitivo, pasando por lo sublime y lo existencial (...) obras derivadas y asociadas a la ortodoxia de la visualidad pura (...) surgen de una asociación ambivalente de los conceptos fuertes (...) de claridad formal, repetición y serie, y lo débiles de vaguedad de lo psíquico y lo emocional (Guasch, 2001, p.409)

Figura 11: Magdalena Fernández: Ararauna (Pinturas Móviles)



Fuente: <http://abstractioninaction.com>, 2006.

De esta manera las prácticas actuales, de la abstracción venezolana, se encuentran cimentadas en la abstracción anterior. Ellas abordan fronteras que van más allá de la forma pura o de la necesidad de romper conceptos fuertes, pues la intención es conducir estos lenguajes plástico/visuales a la ambivalencia o la ambigüedad, al dismantelar las definiciones de nuestra actualidad y de las formas de una plástica que fue leída como plástica hegemónica, como intención de nación, pues, en ellas subyace la visión del cuestionamiento a ese proyecto que fue entendido como la identidad del territorio venezo-

lano, junto a la posibilidad de las citas de los diversos patrimonios que se conforman y se conformaron en medio de una geometría que nos inunda cada día para definir nuestra inestabilidad.

La nueva generación de artistas venezolanos que trabajan en estas líneas de abstracción, definidas como: neogeo, postabstracción, abstracción social y otros, devienen de una necesidad de encontrar un orden deseante dentro de estructuras de significaciones diversas, en las que se parte desde la abstracción de la naturaleza en el juego con la luz o en la cita de otros concretos abstractos que han configurado nuestra historia del arte, en la utilización del objeto precario u olvidado o en el traslado de una geometría a otra en la cotidianidad.

La Venezuela Moderna y sus discursos de nación localizaron su representación en un espectacular y fantasmático experimento visual, que parecía no tener raíces, que emergía en la deriva de su riqueza, en la que en algún momento se borrarían las diferencias, sin embargo este modo de identificarnos dejó la visión de una geometría ausente sin orden aparente, una búsqueda hacia afuera de quiénes éramos, que estallo en el vacío, tal como estallan las abstracciones de Jaime Gili o aparecen los paisajes abstractos desechables de Pepe López.

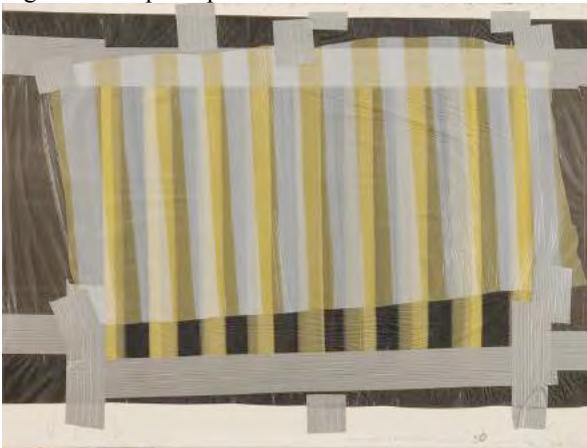
Figura 12: Jaime Gili: Salve Manzanillo



Fuente: <http://abstractioninaction.com>, 2009.

Esa Venezuela construida que había olvidado a Reverón, y que olvidó los préstamos de otros patrimonios, como las ideas de Torres-García y las vanguardias europeas asimiladas en distintas temporalidades, junto a su tradición plástica, en pro de un discurso de lo propio moderno, de su impresionante actualidad, y que ve minado su discurso identitario en medio de la multiplicidad de otros diálogos que se mantienen continuamente con lo que ella llegó a significar.

Figura 13: Pepe López Reus: Geometrías Desechables



Fuente: <http://abstractioninaction.com>, 2009.

Una vuelta de tuerca más sobre un orden no aparente y que aparece en las sutiles y esperanzadoras geometrías de Magdalena Fernández, dirigidas a la emocionabilidad del que transita el espacio vibrátil ya anunciado por Reverón en el manejo de la luz. Estas otras geometrías nos permiten mirarnos como venezolanos de nuevo, en lo impenetrable de Eugenio Espinoza, pero esta vez de manera transversal, lateral, fragmentaria y cuestionadora de los patrones que nos fueron impuestos desde una modernidad que nos arropaba de forma virulenta, y que nos debía conducir a comprender los espacios sensibles que nos condicionan como sociedad, en los cuales aparecen unidades convergentes y divergentes, capaces de redefinirse continuamente en todos sus campos socioculturales y políticos.

Figura 14: Eugenio Espinoza: Impenetrable



Fuente: www.traficovisual.com, 1972.

Las identidades actuales, en el caso venezolano, sí es que en algún momento puede mantenerse de nuevo este tipo de definición, se encuentran atadas a un cúmulo de fuerzas que progresivamente han reubicado el desmantelamiento de las mismas, de ellas ya sólo nos quedan jirones, espectros teóricos que han de ser reconsiderados continuamente desde una tangencialidad que localice de nuevo nuestras posiciones sobre la identidad y su memoria, sus permanentes alteraciones y transformaciones; todo esto con el sentido de entender no sólo la multiplicidad de nuestras pertenencias, sino de comprender las líneas que han tejido y tejen nuestras particulares historias.

De este modo entendernos desde posiciones móviles de interpretación, para con ello ver en la abstracción el cómo se gestó y se continúan gestando líneas de diálogo con las diversidades sociales, con sus modos de representación y de entendimiento, ya no desde un política que configure la visión de un país monocentrado en una expresión, sino desde las fisuras que éste mismo ha creado en sus formas identitarias, y donde

(...) las grietas que los resquebrajan, para cuestionar así las distintas significaciones que tienen su origen en la lógica inmanente, (...) en la autoridad, en el discurso lineal de las vanguardias (...) se impone (...) el haz (...) como un foco de cruce histórico y sistemático; es sobre todo la imposibilidad estructural de cerrar la red, de interrumpir su tejido, de trazar en él una marca que no sea la nueva marca. (Guasch, Ob. cit, p.408).

De allí, el retorno, la revisión de una vía plástica, de un proyecto visual que no ha sido interrumpido, pues este ha sido capaz de recrearse a sí mismo, desde los espacios establecidos por anteriores abstractos. Una revisión que aborda otros caminos y que constituirá otras relaciones entre la búsqueda de lo no representacional y lo representacional de las identidades volátiles venezolanas, conducidas continuamente a la competencia y enfrentamiento de códigos dentro de su espacio sociocultural.

El tejido de la abstracción geométrica en el territorio desde Torres-García a Reverón, de Reverón a los Disidentes, en las figuras de Otero, Soto, Cruz-Diez y en las retículas de Gego, y sus alcances posteriores en los neogeos o post como Eugenio Espinoza, Magdalena Fernández, Pepe López Reus y Jaime Gili, evidencian la vuelta a un retorno continuo de aquello que nos marca desde el

principio: la deriva de una emocionabilidad donde los recuerdos provenientes de todos los ámbitos oficiales o subterráneos, ocultados o injuriados, resplandecientes o disgregados, heridos o mutilados, se encuentran en la presencia de una tirantez ocasionada por la necesidad y el deber de hacer memoria de una abstracción configurante en diferencia, y donde el reto de existir en medio de la ambigüedad de las propuestas, de los proyectos de Nación y de identidad, nos impelen a una continua negociación de eventos internos y externos, tal vez allí encontremos el auto-conocimiento que no se limite –como argumenta Nikos Papastergiadis (2005)- a buscar afuera, arriba, sino también adentro y en los alrededores, lo que pueda definirnos en nuestra movilidad actual en la conciencia de nuestra inestabilidad.

Agradecimientos

El presente artículo “Otra vuelta de tuerca: Las Formas abstracto/geométricas como evocación de la Identidad Venezolana” forma parte de los resultados del Proyecto de Investigación H 1443-13-06-B financiado por el CDCHTA de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela.

REFERENCIAS

- Candau, J. (2002). *Antropología de la Memoria*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- García Canclini, N. (2005). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Madrid, España: Gedisa.
- Guasch, A. M. (2001). *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid, España: Alianza.
- (2009). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Madrid, España: Serbal.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XX.
- Guilbaut, S. (2009). *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*. Madrid, España: Akal/Arte Contemporáneo.
- Jiménez, A. (2001). Ni aquí ni allá. En: *Heterotopías. Medio Siglo sin Lugar: 1918-1968*. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Llorens, T. (2001). Torres García y el mito del arte como utopía de salvación. En: *Heterotopías. Medio Siglo sin Lugar: 1918-1968*. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Otero, R. A. y Otero, S. A. (1999). *Polémica sobre Arte Abstracto*. Caracas, Venezuela.
- Papastergiadis, N. (2005). Sur-sur-sur: una introducción. En: Alicia Zamora (Ed.), *Enfoques a distancia sobre la producción de cultura en la situación contemporánea*. San José, Costa Rica: Teor/ética.
- Pérez Oramas, L. (1988). Armando Reverón o la crítica del impresionismo puro. En: Graciela Pantin y Roselia Level (Eds.), *La cocina de Jurassic Park y otros ensayos visuales*. Caracas, Venezuela: Fundación Polar.
- (1988). Armando Reverón y el arte moderno. En: Graciela Pantin y Roselia Level (Eds.), *La cocina de Jurassic Park y otros ensayos visuales*. Caracas, Venezuela: Fundación Polar.
- (1988). La isla enunciativa: isla reveriana. En: Graciela Pantin y Roselia Level (Eds.), *La cocina de Jurassic Park y otros ensayos visuales*. Caracas, Venezuela: Fundación Polar.
- Salcedo, M. A. (2000). *Armando Reverón y su época*. Mérida, Venezuela: Dirección de Cultura y Extensión, Universidad de Los Andes.
- Traba, M. (2005). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- (2005). Venezuela: cómo se forma una plástica hegemónica. En: Ana Pizarro (Ed.), *Marta Traba. Mirar en América*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho

SOBRE LA AUTORA

Elizabeth Marín Hernández: Lic. en Letras: mención Historia del Arte (1991), Lic. en Educación, (1996.). Ha realizado diversos cursos de especialización en Semiótica del texto artístico, Didáctica para las Ciencias Sociales, y seminarios de Arte y Globalización. Realizo estudios de doctorado en Historia del Arte entre los años 1998-2000, y en el año 2001 obtiene la suficiencia investigadora con la tesis *Identidades y desplazamientos contemporáneos*, con calificación de excelencia. En los años 2002-2003 obtuvo dos becas de la Universidad Complutense de Madrid para la especialización sobre los giros históricos en el arte contemporáneo. Doctorada por la Universidad de Barcelona, España, con la tesis “Multiculturalismo y Crítica Postcolonial: la diáspora artística latinoamericana a finales del siglo XX.”, en el año 2005. Ha colaborado con diferentes grupos de investigación como el Grupo de Historia del Arte Latinoamericano (GIAL) de la Facultad de Humanidades y Educación de La Universidad de los Andes, Grupo de investigación de Estudios Culturales de América Latina, Facultad de Humanidades y Educación de La Universidad de los Andes, Grupo de investigación Didáctica de las Ciencias Sociales, y el Centro de Investigaciones Estéticas de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. Ha realizado diversas publicaciones en revistas especializadas como ACTUAL, Presente y Pasado, Didáctica de las Ciencias

Sociales, Cuadernos Hispanoamericanos, Nuestra América, Estética, Imagen y Comunicación, al igual que cuenta con la publicación de ensayos en diversos libros como: La Tradición de lo Moderno. Venezuela en diez enfoques de la Fundación Cultura Urbana, Soto: Una mirada de la Modernidad en Venezuela del Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes y CIUDADES GLOCALES. Estéticas de la vida cotidiana en las urbes venezolanas, ININCO, Comisión de Estudios de Postgrado de la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV, compiladora del libro Más allá de la corporeidad: visiones del cuerpo en el arte, la literatura y el territorio, que será publicado por el Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes. Investigadora activa de la Universidad de Los Andes con el reconocimiento del Premio del Estímulo al Investigador (PEI), años 2006 al 2013 al igual que el Premio de Promoción a la Investigación Nivel I (PPI) año 2006 y Nivel II (PPI) año 2008 de FONACIT y Nivel I (PEI) 2012-2013 de FONACIT. Ha asistido a diferentes congresos internacionales y nacionales durante los años 2005 al 2014 en universidades como: Universidad Central de Venezuela, Universidad Católica Andrés Bello, Universidad Menéndez Pelayo (España), Universidad de Murcia (España) y Universidad Libre de Bruselas (Bélgica). Actualmente se desempeña como profesora de Arte Contemporáneo en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Los Andes y ha sido profesora invitada de la Maestría de Historia, Teoría y Crítica de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Los Andes. Desarrolló su actividad de extensión como directora de la Galería de Arte La Otra Banda, adscrita a la Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes, y ha sido curadora de I y II Bienal de Arte Contemporáneo de la Universidad de Los Andes (2010-2012) y VIII Bienal de Estudiantes de la Universidad de Los Andes (2012).