

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

**El objeto encontrado en las obras de Gabriel Morera y Ángel  
Vivas Arias**

TRABAJO ESPECIAL DE GRADO  
PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADA EN ARTES  
MENCION ARTES PLÁSTICAS

Autor:  
Marialejandra Maza

Tutor:  
Prof. Elías Castro

Caracas, Junio 2007

## ÍNDICE GENERAL

	pp.
Agradecimientos	3
Resumen	5
Índice de ilustraciones	6
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO I: EL OBJETO Y SU APLICACIÓN EN EL ARTE</b>	<b>22</b>
<b>El Objeto y sus definiciones</b>	<b>22</b>
Jean Baudrillard: El sistema de los objetos	22
Sistema funcional o discurso objetivo	23
Sistema disfuncional o discurso subjetivo	24
Sistema marginado: la colección	24
Sistema metafuncional y disfuncional	25
Sistema socio ideológico de los objetos y del consumo	26
Abraham Moles: Teoría de los objetos	27
Corrado Maltese: Semiología del mensaje objetual	32
Juan Eduardo Cirlot: El mundo del objeto a la luz del surrealismo	36
<b>El objeto encontrado en las artes plásticas</b>	<b>41</b>
<b>CAPÍTULO II: EL OBJETO EN LAS ARTES PLÁSTICAS VENEZOLANAS</b>	<b>63</b>
<b>Décadas 1950-1980</b>	<b>63</b>
<b>CAPÍTULO III: EL OBJETO ENCONTRADO EN LA OBRA DE GABRIEL MORERA Y ÁNGEL VIVAS ARIAS</b>	<b>104</b>
<b>Gabriel Morera</b>	<b>104</b>
El objeto encontrado en la obra de Gabriel Morera	106
Facetas del objeto encontrado en la producción plástica de Gabriel Morera	111
- Cabezas filosóficas (1960 -1963)	111
- Pinturas blancas (1962 – 1963)	114
- Cajas pequeñas y grandes (1963 – 1970)	117
- Los Orthos (1967 – 1969)	125
- Vuelta a las cajas. Retablos	127
- Zapatos celestiales y Cultivos de cera (1983- 1985)	132
- Luna express (1983 – 1985)	137
<b>Ángel Vivas Arias</b>	<b>141</b>
El objeto encontrado en la obra de Ángel Vivas Arias	148
Facetas del objeto encontrado en la producción plástica de Ángel Viva Arias	152
- Pinturas clorofillicas y Antifotografías proyectables	153
-Objetos encontrados	158
- Objetos encontrados sin intervenciones	160
- Objetos encontrados con intervenciones	160
- Objetos encontrados y ensamblados	164

- Acciones corporales	168
<b>Análisis de Obras</b>	178
Gabriel Morera	178
Neptuno AV	178
La biblioteca secreta de Teresa de la Parra, con palimpsesto	184
Ángel Vivas Arias	189
Intervención gestual de Ángel Vivas Arias y sus objetos encontrados	189
Inglés sin esfuerzo	195
<b>CONCLUSIONES</b>	198
<b>BIBLIOHEMEROGRAFÍA</b>	202

## Agradecimientos

Quisiera agradecer el apoyo humano, junto a los textos, videos y fotografías que me han facilitado las siguientes instituciones y en particular las personas que fueron más allá de sus funciones institucionales en pro de las necesidades de esta investigación. En este sentido agradezco a: Richard López, Mercedes Longobardi, Jorge Moreno de la Biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, a José López, Xiomara Suárez, Nancy Peña, Marysabel Suárez, Patricia Gallardo, Giovanni Colmenares, Abraham Fernández y Mari Omaña del Centro de Información y Documentación Nacional de Artes Plásticas y a la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Bellas Artes.

Quiero reconocer y agradecer la participación de las personas que han colaborado con este trabajo de distintas maneras, bien a través de conversaciones presenciales y/o telefónicas, facilitándome información y contactos con otras personas o realizando comentarios sobre esta investigación. En este sentido, quisiera agradecer a: Diego Barboza y Doris Spencer, Fernando Irazábal, Enrique Hernández D'Jesús, Félix Suazo, Marian Caballero, Freddy Carreño, Carlos Castillo, Julio Pacheco Rivas, Lourdes Blanco, Miguel Arroyo, Margot Römer, Antonieta Sosa, Carlos Zerpa, Theowald D'Arago, Alfred Wenemoser, Rodolfo Izaguirre, Pedro Terán, Flérida Alcalá, Jacqueline Goldberg, Félix Hernández, Mónica Núñez, Corina Briceño, Luis Villamizar y Zuleiva Vivas.

Muy especialmente quisiera agradecer a:

Elías Castro, profesor y tutor, por orientarme en la realización de este trabajo de grado.

Carmen Hernández, por sus aportes en el inicio de la presente investigación, por sus constantes atenciones y sugerencias.

María Coromoto Ramírez, por sus observaciones y apoyo.

Minerva Puertas, Andrés Martínez, Chela (Graciela Regalado) y Gloria Monasterios, por su invaluable aporte para la culminación de este proyecto.

Perán Erminy, por ser inspirador de muchas ideas, por su apoyo incondicional y por sus valiosos comentarios.

Roldán Esteva – Grillet, por aclarar dudas académicas.

Gabriel Morera, por su atención e interés, por mostrarme la sensibilidad del artista-poeta (imaginista) de los objetos y por suministrarme información sobre su proceso creativo.

Galería de Arte Nacional, por facilitarme el tiempo para culminar este proyecto y por ser ese lugar de encuentros.

A los estudiantes del Seminario de Grado del Instituto Universitario de Estudios Superiores Armando Reverón (2004), por sus comentarios tan enriquecedores y por el ánimo que siempre me transmiten.

A los balleneros por ser inspiradores constante.

A Rodrigo y Humberto Galvis por su paciencia, constancia y amor.

A toda mi familia y a mis padres por el apoyo que me brindan día a día.

Gracias a Todos

## Resumen

En esta investigación se ha querido abordar la aplicación del objeto encontrado en el arte, específicamente en la obra objetual de dos artistas venezolanos: Gabriel Morera y Ángel Vivas Arias.

En este sentido, se propone un recorrido en el que en principio se parte del estudio del objeto como elemento comunicador de mensajes y portador de múltiples significados. De esta manera, el tema del objeto encontrado se aborda partiendo de varios planteamientos relacionados con las diversas técnicas que permiten la presentación de objetos en el arte. Paralelamente se indaga en la problemática de presentar el objeto en vez de representarlo, estableciéndose así una ruptura de los códigos y lenguajes dentro de los parámetros estéticos.

En segundo lugar, se estudia la asimilación y evolución del objeto en las artes plásticas asumiendo como línea central la historia del arte objetual, sus protagonistas, las obras representativas y sus cambios en el tiempo. Siguiendo esta línea se ilustra la incorporación del objeto en el arte venezolano, así como las diversas razones que permitieron la adopción de esta manifestación como elemento de expresión plástica en nuestro país. Para esto, se toma como eje la historia del arte venezolano así como las conversaciones con algunos de sus protagonistas.

Para finalizar, se presenta parte del trabajo plástico de los artistas venezolanos Gabriel Morera y Ángel Vivas Arias, de quienes se analizan cuatro de sus obras. Para el análisis de estas obras no sólo se toman en cuenta los criterios formales, sino que se aplican analíticamente diversos aspectos de las teorías propuestas por cuatro importantes estudiosos del objeto: Jean-Eduardo Cirlot, Jean Baudrillard, Corrado Maltese y Abraham Moles.

De esta manera, además de una investigación descriptiva, se presentan estrategias de análisis y comprensión de las obras que puedan abrir la posibilidad de proponer un estudio más analítico fundamentado en teorías ya creadas. Con esto se asume una nueva postura ante la posibilidad de diversificar el estudio del arte venezolano.

## Índice de ilustraciones

	pp.
<b>Fig.1</b> Georges Braque, <i>Violín y pipa (le Quotidien)</i> . 1913. Collage, 14.74 x 106 cm. Museo Nacional de Arte Moderno, París. Tomado de Lucie- Smith, Edward (2000). <i>Artes visuales en el siglo XX</i> . Colonia: Könemann, p. 84.	44
<b>Fig.2</b> Marcel Duchamp. <i>Rueda de bicicleta (Roue de bicyclette)</i> . 1913. Ready- made, Rueda de bicicleta, diámetro 64,8 cm, montada sobre taburete de 60,2 cm de altura. Colección Arturo Schwarz. Tomado de Mink, Janis (1994). <i>Duchamp</i> . Colonia: Taschen, p. 50.	47
<b>Fig.3</b> Marcel Duchamp. <i>Fuente (Fontaine)</i> . 1917/1964. Ready- made, urinario de porcelana, 23,5 x 18 cm., altura 60 cm. Colección Arturo Schwarz, Milán. Tomado de Mink, Janis (1994). <i>Duchamp</i> . Colonia: Taschen, p. 66.	47
<b>Fig.4</b> Marcel Duchamp. <i>Escurridor de botellas</i> . 1914/1964. Ready- made, escurridor de botellas de hierro galvanizada, original desaparecido, 59 x 37 cm. Colección Diana Vierny. Tomado de Mink, Janis (1994). <i>Duchamp</i> . Colonia: Taschen, p. 50.	47
<b>Fig.5</b> Kurt Schwitters. <i>Construction para mujeres nobles</i> . 1919. Ensamblaje, 103 x 84 cm. Los Ángeles Country Museum of Art, Los Ángeles. Tomado de AAVV (2001 b). <i>Arte del S. XX</i> . Barcelona (España): Taschen, p. 126.	49
<b>Fig.6</b> Kurt Schwitters. <i>Relieve</i> . 1923. Collage de varios materiales sobre madera, 35.5 x 30 cm. Museum Ludwig, Colonia. Tomado de AAVV (2001 b). <i>Arte del S.XX</i> . Barcelona (España): Taschen, p. 462.	49
<b>Fig.7</b> Man Ray. <i>Emak Bakia</i> . 1927 (reconstrucción de 1970). Madera y crin de caballo, altura 46 cm. Colección privada. Tomado de AAVV (2001 b). <i>Arte del S. XX</i> . Barcelona (España): Taschen, p. 460.	49
<b>Fig.8</b> André Bretón. <i>Objeto surrealista de funcionamiento simbólico</i> . 1931. Materiales diversos. Colección particular, París. Tomado de Liaño, Marta (1995). <i>¿Qué es un ensamblaje?</i> Caracas: Fundación Museo de Bellas Artes, p. 5.	51
<b>Fig.9</b> Joseph Cornell. <i>Retrato de la serie "Medici Slot Machine"</i> . 1942. Varios materiales. 35.5 x 28 x 9.5 cm. Colección privada. Tomado de AAVV (2001 b). <i>Arte del S. XX</i> . Barcelona (España): Taschen, p. 464.	51
<b>Fig.10</b> Robert Rauschenberg. <i>Monograma</i> . 1955-1959. Varios	54

- medios, 122 x 183 x 183 cm. Moderna Museet, Estocolmo. Tomado de AAVV (2001 b). *Arte del S. XX*. Barcelona (España): Taschen, p. 510.
- Fig.11** Louise Nevelson. *Marea real IV*. 1959-1960. Madera pintada con una pistola cargada de una solución dorada, 35 partes, 323 x 445.5 x 55 cm. Museum Ludwig, Fundación Ludwig, Colonia. Tomado de AAVV (2001 b). *Arte del S.XX*. Barcelona (España): Taschen, p.523. 54
- Fig.12** Jean Tinguely. *Méta-matic nº 12 (le Grand Charles)*. 1959. Hierro, motor eléctrico y papel. Colección privada. Tomado de AAVV (2001 b). *Arte del S.XX*. Barcelona (España): Taschen, p. 499. 55
- Fig.13** Arman. *Acumulación de jarras*. 1961. Jarras esmaltadas en vitrina de plexiglás, 83 x 142 x 142 cm. Museum Ludwig, Fundación Ludwig, Colonia. Tomado de AAVV (2001 b). *Arte del S.XX*. Barcelona (España): Taschen, p. 518. 55
- Fig.14** Andy Warhol. *Cajas apiladas de Brillo, Del Monte y Heinz*. 1964. Serigrafía sobre madera, 44 x 43 x 35.5 cm; 33 x 41x 30cm; 21 x 40 x 26 cm. Colección particular, Bruselas. Osterwold, Tilman (1992). Tomado de Osterwold, Tilman (1992). *Pop art*. Milán: Benedikt Taschen, p. 128. 57
- Fig.15** Jim Dine. Dine con materiales para el *environment* “*The House*”. Ante la Judson Gallery, Nueva York, 1960. Tomado de Osterwold, Tilman (1992). *Pop art*. Milán: Benedikt Taschen, p. 91. 58
- Fig.16** Claes Oldenburg. Oldenburg con materiales para el *environment* “*The Street*”. Ante la Judson Gallery, Nueva York, 1960. Tomado de Osterwold, Tilman (1992). *Pop art*. Milán: Benedikt Taschen, p. 90. 58
- Fig.17** Allan Kaprow, *18 happening en 6 partes: tiro de un astil de metal desde la cima de un túnel*. Hacia 1963. Fotografía. Colección particular. Tomado de AAVV (1999 b). *Historia del arte*. Bogotá: Editorial Norma, p. 1139. 60
- Fig.18** Wolf Vostell. *Auto- Fieber*. 1974. Ambientación neodadaísta. Tomado de Marchán Fiz, Simón (1997). *Del arte objetual al arte de concepto. Epilogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Madrid: Ediciones Akal, p.177. 61
- Fig.19** Carole Scheemann. *Interior sroll (rollo interior)*. 1975. Performance. Tomado de Taylor, Brandon (2000). *Arte hoy*. Madrid: Ediciones Akal, p. 27. 61
- Fig.20** Aviso publicitario de licuadora General Electric. 1972, s.p. 64



Tomado De Ávila, Lolita (1972, Noviembre 11). <i>Páginas. Fascículo de cocina para coleccionar.</i> Caracas: Centro Indulac, s.p.	
<b>Fig.21</b> Juegos de comedor más utilizados durante las décadas del cincuenta y sesenta. Tomado de Campderá, Jorge en: AAVV (2002, Agosto). <i>Estilo &amp; Espacio.</i> Caracas: G2 Grupo Creativo, p. 9	65
<b>Fig.22</b> Jesús Soto. <i>Mural.</i> 1961. Ensamblaje. Hierro, aluminio, plástico, fibras textiles, cemento y pintura sintética. 278 x 492,5 x 62 cm. Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de los archivos de la Galería de Arte Nacional.	68
<b>Fig.23</b> Techo de la Ballena. Entrada de El Techo de la Ballena. Hacia 1961. Caracas. Tomada del archivo de Fernando Irazábal.	71
<b>Fig.24</b> Gabriel Morera. <i>Cabeza filosófica.</i> Hacia 1960/ 1961. Óleo y materiales diversos sobre cartón – piedra. 60.3 x 44cm. Colección Fundación Polar. Caracas. Tomada de Peruga, Iris (1996). <i>Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996.</i> Caracas: Museo de Bellas Artes, p. 13.	73
<b>Fig.25</b> Carlos Contramaestre. <i>Sin título, Caballeros luchando.</i> 1963, Tinta sobre cartulina. Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de los archivos de la Galería de Arte Nacional.	73
<b>Fig.26</b> Fernando Irazábal con una de sus obras. Hacia 1962. Tomada del archivo de Fernando Irazábal.	73
<b>Fig.27</b> Pedro Briceño. <i>Los enemigos del alma.</i> 1964. Soldadura en hierro –tríptico. Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de los archivos de la Galería de Arte Nacional.	74
<b>Fig.28</b> José María Cruxent. <i>Moïse marié était encore incirconcis.</i> 1962. Acrílico y fibras de yute sobre tela. 100 x 150 cm. Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de los archivos de la Galería de Arte Nacional.	74
<b>Fig.29</b> Marisol Escobar. <i>La visita.</i> 1964. Madera pintada, escayola, telas, cuero y fotografía. 152 x 226 cm. Museum Ludwig. Colonia. Tomada de Osterwold, Tilman (1992). <i>Pop art.</i> Milán: Benedikt Taschen, p. 111.	77
<b>Fig.30</b> Carlos Contramaestre. <i>Homenaje a la necrofilia.</i> 2 noviembre de 1962. Tomado de Mosca, Stefania (1997). Posición de víctima. En AAVV. <i>Imagen.</i> Caracas: CONAC, p. 7.	79
<b>Fig.31</b> Exposición <i>Homenaje a la necrofilia,</i> 2 de noviembre 1962. Foto de Daniel González. Tomado de Mosca, Stefania (1997). Posición de víctima. En AAVV. <i>Imagen.</i> Caracas: CONAC, p. 8.	79

- Fig.32** Mario Abreu. *Extractor de conciencia*. Sin fecha. Ensamblaje en madera, metal y pintura. 46,5 x 30,5 cm. Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de los archivos de la Galería de Arte Nacional. 81
- Fig.33** Portada del catálogo de la exposición *El objeto en la plástica Venezolana*. 1966. Tomado de Guevara, Roberto (1966). *El objeto en la plástica Venezolana*. Caracas: Ateneo de Caracas. 83
- Fig.34** Carlos Puche. *Objetografía nº 24*. Plata gelatina, hierro y cartón sobre madera. 39.3 x 29.7 x 6 cm. Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de López Quintero, Juan Carlos (2004). *Las formas de la apariencia*. Caracas: Galería de Arte Nacional, p. 32. 85
- Fig.35** Elsa Gramcko. *La puerta secreta*. 1964. Ensamblaje. Hierro, aluminio, resina y óxidos sobre cartón piedra. 60 x 35,2 cm. Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de los archivos de la Galería de Arte Nacional. 85
- Fig.36** Carlos Prada. *Obreros saliendo de la fábrica entre el grito y el silencio*. 1974. Ensamblaje. Hierro pintado, bronce patinado, madera y clavos. 40.5 x 100.4 x 41.5 cm. Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de Calzadilla, Juan (1982). *Compendio visual de las artes plásticas en Venezuela*. Caracas: MICA, Ediciones de Arte, p. 306 87
- Fig.37** Margot Römer. Uno de los Orinarios. Sin fecha. Tomado de Calzadilla, Juan (1978). *Movimientos y vanguardias en el arte contemporáneo en Venezuela*. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Sucre, p. 74- 75. 88
- Fig.38** Miguel von Dangel. *Descubre las siete mágicas diferencias entre la máquina y usted*. Hacia 1968. Ensamblaje de materiales diversos. 108 x 50 x 55 cm. Colección del artista. Caracas. Tomado de Palomero, Federica (1995). *La década prodigiosa. El arte venezolano de los años sesenta*. En *La década prodigiosa. El arte venezolano de los años sesenta*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p. 51. 90
- Fig.39** Diego Barboza. *30 mujeres con redes*, Londres. 1970. Cibachrome. 13 x 20 cm c/u (6 piezas). Colección del artista. Tomado de Jiménez, Ariel (1997). Tradición y ruptura. *La invención de la continuidad*. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, p. 38. 92
- Fig.40** Eugenio Espinoza. *Impenetrable*, 1972. Situación. Fotografía de Claudio Perna. Tomado de Jiménez Ariel (1997). Tradición y ruptura. *La invención de la continuidad*. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, p. 26. 93

- Fig.41** Pedro Terán, *Bienvenidos*. 1976. Evento en el Museo de Bellas Artes, Caracas. Tomado de Acha, Juan (1989). *Universo de Manoa. Pedro Terán, estructurador de espacios y conceptos*. Caracas: Galería de Arte Nacional, s.p. 94
- Fig.42** Material impreso de *Acciones frente a la plaza. No performance* de Alfred Wenemoser. 21 y 22 de marzo de 1981. Editado por Fundarte. Tomado del archivo de Doris Spencer. 97
- Fig.43** Material impreso de *Acciones frente a la plaza. Ceremonia con armas blancas* de Carlos Zerpa. 19 de abril de 1981. Editado por Fundarte. Tomado del archivo de Doris Spencer. 97
- Fig.44** Material impreso de *Acciones frente a la plaza. Poesía de acción ("Pro – testa)* de Diego Barboza. 19, 20 y 21 de junio de 1981. Editado por Fundarte. Tomado del archivo de Doris Spencer. 98
- Fig.45** Performance realizado por Carlos Zerpa en la Galería de Arte Nacional en *Arte Bípedo*, reseña venezolana de artistas de acción en la exposición "*Indagación de la imagen*". 1980. Tomado de los archivos fotográficos de la Galería de Arte Nacional. 99
- Fig.46** Carlos Zerpa. *Mi mamá me mimó y yo en Capanaparo*. 1984. Ensamblaje. Materiales diversos – tríptico -. 200 x 270 x 78 cm. Premio Juan Lovera, XLII Salón de Artes Visuales Arturo Michelena, 1984. Tomado de los archivos de la Galería de Arte Nacional. 100
- Fig.47** Yeni y Nan. *Arte artista. Performance art. Yeni y Nan. Sala 7, realismo social*. Galería de Arte Nacional. 14 de diciembre de 1980. Tomado de los archivos fotográficos de la Galería de Arte Nacional. 101
- Fig.48** Marco Antonio Etedgui. *Performance* en el que el artista festejó su cumpleaños como un homenaje social al público por medio del humor. *Arte Bípedo*. 1980. Caracas. Tomado de los archivos fotográficos de la Galería de Arte Nacional. 101
- Fig.49** Jean Fautrier. *Cabeza de rehén, N° 1*. 1945. Óleo sobre papel. 35.5 x 26.6 cm. Museo de Arte Contemporáneo. Los Ángeles, California. Colección Panza. Tomado de Lucie- Smith, Edward (2000). *Artes visuales en el siglo XX*. Colonia: Könemann, p. 195. 113
- Fig.50** Gabriel Morera. *Sin título*. 1962. Materiales diversos sobre cartón-piedra. 105.5 x 95 cm. Colección Sucesión Lucía Pecchio de Marcotulli. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p. 16. 116
- Fig.51** Gabriel Morera. *Pintura blanca*. 1962. Materiales diversos sobre cartón-piedra. Colección del Banco Central de Venezuela. 116

- Palenzuela, Juan Carlos (2000). *Ideas sobre lo visible*. Caracas: Banco de Venezuela, s.p.
- Fig.52** Gabriel Morera. *Pequeña bandera de Venezuela*. 1963. 121  
Ensamblaje de objetos diversos en caja de madera. 14.5 x 18 x 12 cm. Boston. Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.18.
- Fig.53** Gabriel Morera. *La vida es mejor que la muerte*. 1963. 121  
Ensamblaje de objetos diversos en caja de madera. 26 x 31 x 3 cm. (abierta). Boston. Colección Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.18.
- Fig.54** Gabriel Morera. *Casa de astrónomo (Cultivo desértico)*. Hacia 122  
1969-1970. Ensamblaje de materiales y objetos diversos en maleta militar (test equipment), forrada en madera. 23 x 30.3 x 11 cm. Colección privada. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.21.
- Fig.55** Gabriel Morera. *Familia americana*. 1963. Ensamblaje de 124  
fotografías, resina y pintura en dos bloques de madera 17.7 x 24.2 x 6 cm (abierta). Boston. Colección Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.18.
- Fig.56** Gabriel Morera. *Tour of forty two hearts*. 1965. Ensamblaje de 124  
materiales y objetos diversos en maleta militar (test equipment). 25.7 x 53.5 x 8 cm (abierta). Colección Hans Neumann. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.21.
- Fig.57** Gabriel Morera. *El resorte*. 1968. Ensamblaje de objetos 126  
diversos y espejo parabólico en caja – cubo de metil- metacrilato. 20 x 20 x 19.6 cm. Colección Germán Jiménez y señora. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.23.
- Fig.58** Gabriel Morera. *Autorretrato del artista con horma pintada*. 126  
1968. Ensamblaje de objetos diversos y espejo parabólico en caja-cubo de metil- metacrilato. 19.3 x 20.5 x 16.4 cm . Nueva York. Colección privada. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.23.
- Fig.59** Gabriel Morera. *Celeste (del tríptico Cultivos de cera)*. 1978. 130  
Ensamblaje de objetos, materiales diversos y pintura litografiada en estructura de madera. 157.7 x 50 x 10 cm. Colección Nicomedes

- Febres. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.32.
- Fig.60** Gabriel Morera. *Árbol planetario con pluviómetro*. Hacia 1983. 133  
 Ensamblaje de objetos y materiales diversos en caja de madera. 47 x 22 x 14 cm. Colección Sucesión Lucía Pecchio de Marcotulio. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.39.
- Fig.61** Gabriel Morera. *Unthya (Recuerdos de Roma)*. 1982. 133  
 Ensamblaje de objetos y materiales diversos en caja de madera. 33 x 21.2 x 19.5 cm. Colección Ignacio y Valentina Oberto. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.39.
- Fig.62** Morera, Gabriel. Gran caja chamánica con palimpsesto.1983. 138  
 Ensamblaje de plexiglás, figura de madera tallada, caja de madera, espejo, plumas, tacos de madera con relieve, pabilo, fibra vegetal, mimbre y papel sobre cartón piedra.60 x 78.5 x 14 cm. Colección de la Galería de Arte Nacional. Tomado de los archivos de la Galería de Arte Nacional.
- Fig.63** Gabriel Morera. *Zapato celeste- saturnino (de la serie Zapatos celestiales)*. 1983. Ensamblaje. Zapato recolectado en playa, acrílico, resina, vidrio y papel sobre cultivo de cera en caja de madera. 26 x 27.3 x 10 cm. Colección del artista. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.39. 139
- Fig.64** Gabriel Morera. *La noche de anoche (de la serie Zapatos celestiales)*. 1983. Ensamblaje. Zapato recolectado en la playa, acrílico, resina, vidrio y papel sobre cultivo de cera en caja de madera. 20 x 30.4 x 10.3 cm. Colección del artista. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.38. 139
- Fig.65** Gabriel Morera. *Performance Luna express (interprete: Ana Isabel Villanueva Brandt)*. 1983. Realizado en el Ateneo de Caracas. Registro fotográfico de la colección de Enrique Hernández D' Jesús. Caracas. Tomado del archivo personal de Enrique Hernández D' Jesús. 140
- Fig.66** Gabriel Morera. *Performance Luna express (interprete: Ana Isabel Villanueva Brandt)*. 1983. Realizado en el Ateneo de Caracas. Registro fotográfico colección de Enrique Hernández D' Jesús. Caracas. Tomado del archivo personal de Enrique Hernández D' Jesús. 140
- Fig.67** Ángel Vivas Arias. Imágenes de la exposición y Ángel Vivas en 145

- Performance* exclusivo para El Diario de Caracas.1980. Tomado de Lozada Soucre, Luis (1980, Octubre 1): *Ángel Vivas Arias escenificará su propia comedia existencial*. El Diario de Caracas, p. 30.
- Fig.68** Ángel Vivas Arias. *Intervención Gestual*. 1980. Presentado en Arte Bípodo en la Galería de Arte Nacional. Tomado de los archivos fotográficos de la Galería de Arte Nacional. 146
- Fig.69** Ángel Vivas Arias. *El Museo pictodramático*. 1982. Presentado en el XL Salón Arturo Michelena. Tomado de Rodríguez, Antonio (1982, Noviembre 8), *Los accesorios de la mitología poética de Ángel Vivas Arias*. El Universal, p. 4-3. 147
- Fig.70** Ángel Vivas Arias. *Antifotografía Proyectable*. Hacia 1977-1980. Tomado de Jiménez, Maritza (1980, Enero 16). *La naturaleza como artista en la obra de Ángel Vivas Arias*. El Universal, p.4-0 154
- Fig.71** Ángel Vivas Arias. *Pie- Pez- Signo*. 1980. *Collage*, acuarela y tinta sobre cartulina. 56.5 x 76 cm. Colección Sr. Antonio Rodríguez. Caracas. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos*. Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 11. 157
- Fig.72** Ángel Vivas Arias. *Sin título*. 1981. Acuarela sobre cartulina. 50 x 65 cm. Colección Omar Vivas Arias. Caracas. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos*. Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 11. 157
- Fig.73** Ángel Vivas Arias. *Objeto encontrado*.1984. Madera, metal y tinta. 23.5 x 7 x 24.5 cm. Colección Sr. José Campos Biscardi. Caracas. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos*. Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 15. 161
- Fig.74** Ángel Vivas Arias. *Sin título. Objeto encontrado*. s.f. Madera y metal. 43 x 11 x 21 cm. Colección Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Caracas. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos*. Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 15. 161
- Fig.75** Ángel Vivas Arias. *Objeto encontrado*.1984. Madera y acrílico. 7.5 x 9 x 26 cm. Colección Sr. José Campos Biscardi. Caracas. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología* 162

*del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos.* Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 15.

**Fig.76** Ángel Vivas Arias. *Molduras encontradas.* 1980. Dibujo. 162  
Acuarela y tinta sobre cartulina. 50 x 65 cm. Colección Sr. Antonio Rodríguez. Caracas. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos.* Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 17.

**Fig.77** Ángel Vivas Arias. *Estudio de pie, objeto encontrado integrado N° 12,* 1980. Dibujo. 163  
Acuarela y tinta china sobre cartulina. 56.5 x 76 cm. Colección Sr. Antonio Rodríguez. Caracas. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos.* Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 17.

**Fig.78** Ángel Vivas Arias. *Cabeza de madera.* 1977. Objetos 165  
ensamblados. Madera, acrílico y tinta. 32.5 x 15.5 x 19 cm. Colección Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Caracas. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos.* Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 20.

**Fig.79** Ángel Vivas Arias. *Sin título (Libro Fables Nouvelles).* 1985. 167  
Ensamblaje de materiales y objetos diversos. 15 x 18 x 1.5 cm. Colección Sra. Carmen Arias, Maracay. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos.* Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 33.

**Fig.80** Ángel Vivas Arias. *Mi vida religiosa .s.f.* Libro. 167  
Ensamblaje de materiales y objetos diversos. 22 x 16 x 5 cm. Colección Sra. Carmen Arias, Maracay. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos.* Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 33.

**Fig.81** Ángel Vivas Arias. *Dos libros enmaletados .*1985. 168  
Ensamblaje de materiales y objetos diversos. 78.5 x 116.5 x 72 cm. Colección Sra. Carmen Arias, Maracay. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos.* Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 31.

- Fig.82** Ángel Vivas Arias. *Intervención Gestual*. 1980. Arte Bípedo en la Galería de Arte Nacional. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos*. Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 61. 173
- Fig. 83** Ángel Vivas Arias. *Autorretrato*. Realizados en el marco del VI Festival Internacional de Teatro de Caracas (Espacio Alternativo de la galería de Arte Nacional, Ateneo de Caracas). 1983. Tomado del archivo fotográfico de la Galería de Arte Nacional. 174
- Figs. 84, 85** Ángel Vivas Arias. *Autorretrato*. Realizados en el marco del VI Festival Internacional de Teatro de Caracas (Espacio Alternativo de la galería de Arte Nacional, Ateneo de Caracas). 1983. Participación de Antonieta Sosa (Fig.85). Registro del performance. Tomado del archivo fotográfico de la Galería de Arte Nacional. 175
- Figs.86, 87, 88** Ángel Vivas Arias. *Autorretrato*. Realizados en el marco del VI Festival Internacional de Teatro de Caracas (Espacio Alternativo de la Galería de Arte Nacional, Ateneo de Caracas). 1983. Participación de Carlos Castillo (imagen inferior. Fig. 88). Registro del performance. Tomado de los archivos fotográficos de la Galería de Arte Nacional. 176
- Figs.89, 90, 91** Ángel Vivas Arias. *Autorretrato*. Realizados en el marco del VI Festival Internacional de Teatro de Caracas (Espacio Alternativo de la Galería de Arte Nacional, Ateneo de Caracas). 1983. Vivas Arias interactuando con el marco, los textos y con la boca llega de pintura. Registro del performance. Tomado de los archivos fotográficos de la Galería de Arte Nacional. 177
- Fig.92** Gabriel Morera. *Neptuno Av.* 1979. Ensamblaje de objetos, materiales diversos y pintura litografiada en estructura de madera. 178 x 176 x 38 cm. Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomada de los archivos fotográficos de la Galería de Arte Nacional. 179
- Fig.93** Gabriel Morera. Acumulación primaria de los materiales marinos para la realización de la obra *Neptuno Av.* 1978. Las Tunitas. Estado Vargas. Tomado del archivo del artista Gabriel Morera. 180
- Fig.94** Gabriel Morera. Proceso de elaboración de la obra *Neptuno Av.* 1979. Estudio del artista en Los Rosales. Caracas. Tomado del archivo del artista Gabriel Morera. 182
- Fig.95** Gabriel Morera. *La biblioteca secreta de Teresa de la Parra, con palimpsesto*. Ensamblaje de materiales, objetos diversos en caja de madera. 55.5 x 32.5 x 13 cm. Colección Corina Briceño. Caracas. 185



Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.44.

**Fig.96** Ángel Vivas Arias. *Intervención gestual de Ángel Vivas Arias y sus objetos encontrados*. Performance en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. 1980, Octubre 5. Colección Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Caracas. Tomado de registro filmico realizado por el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. 192  
193  
194

**Fig.97** Ángel Vivas Arias. *Inglés sin esfuerzo*. s.f. Ensamblaje de materiales y objetos diversos. 88.2 x 46.5 x 10.5 cm. Colección del Museo de Arte de Maracay. Maracay. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos*. Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 31. 197

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación, de carácter analítico-descriptivo, intenta profundizar en el estudio de la aplicación del objeto encontrado en dos artistas venezolanos que lo utilizan como vía de expresión plástica, como objeto estético. El objeto encontrado ha generado siempre el interés y la preocupación investigativa de muchos estudiosos en diversas áreas del saber. Ese mismo interés motiva este trabajo, con el deseo de aclarar un poco el panorama del objeto en el arte, a través del estudio de la producción plástica de Gabriel Morera y Ángel Vivas Arias. En estos artistas se puede apreciar la riqueza multisignificativa y la insoslayable vigencia e importancia del objeto en la sociedad actual.

En el primer capítulo de la tesis se desarrollan algunos de los aspectos más resaltantes de los postulados propuestos por Jean Baudrillard, Abraham Moles, Corrado Maltese y Juan-Eduardo Cirlot. Estos teóricos, a través de sus razonamientos, constituyeron las herramientas para establecer los mecanismos de estudio del rol que desempeña el objeto dentro de la sociedad, dentro de las artes plásticas y su capacidad para transformarse en un multiplicador de mensajes. Asimismo en este capítulo se introduce el recorrido del objeto en la historia del arte. Fue complejo comprender las teorías y poder discernir cuáles eran los puntos más adecuados para abordar la aplicación del objeto en las obras seleccionadas. Por supuesto, se logró establecer los parámetros referenciales para afrontar la obra de arte desde una perspectiva más allá de las formas, para profundizar en el significado.

Jean Baudrillard en su libro *El sistema de los objetos*, 1968, se centra en una metodología semiológica. Estudia las diferentes formas de ver el objeto en las sociedades de consumo, insistiendo en la idea de que los objetos no se producen para satisfacer necesidades prioritarias, sino que se han transformado en signos que transmiten los impulsos existenciales del hombre, quien cada vez que compra o desecha objetos, se siente vivo ante la mortalidad de los objetos-signos.

Abraham Moles, en 1975, presenta el libro *Teoría de los objetos*. Este autor, con la intención de llegar a una verdadera teoría de los objetos, recurre a una metodología interdisciplinaria que se centra en la semiología. Analiza el objeto como

*mediador universal* que da forma al entorno cotidiano, resalta su función como elemento comunicador, para concluir destacando el valor semántico y estético del objeto.

Hacia 1970 el teórico Corrado Maltese presenta el libro *Semiología del mensaje objetual*, en el que muestra una metodología semiológica basada en el sistema de comunicación, y relaciona la creación plástica con el lenguaje. Parte de otros investigadores para explicar con más amplitud sus ideas relacionadas con las cualidades del mensaje artístico.

Juan-Eduardo Cirlot en *El mundo de los objetos a la luz del surrealismo*, de 1986, estudia al objeto según su contexto y sus significados bajo la óptica del Dadaísmo y del Surrealismo.

Otro teórico relevante para la investigación, aunque tangencialmente para los análisis plásticos, es Simón Marchán Fiz, excelente intérprete y analista de los hechos estéticos del mundo del arte; nos presenta su libro *Del arte objetual al arte de concepto*. Esquiva la metodología estructuralista y la formalista para adoptar una metodología interdisciplinaria que permite estudiar de una manera más global los hechos, no sólo como arte, sino como aspectos sociales, psicológicos que ayudan a una mejor comprensión del arte (del objeto al concepto).

Aún cuando la aplicación del objeto en el arte no es nueva, ni desconocida, se pudo observar importantes divergencias conceptuales en términos básicos como *collage*, *ready-made*, *hapennigs*, *body art*, *objet trouvé* u *objeto encontrado*, y ensamblaje. Se entrecruzan los significados, se confunden y generan un caos teórico, lo que se convierte en una dificultad más al estudiar el arte de finales del siglo XX. A pesar de las disparidades se pudo establecer nexos entre las tendencias plásticas europeas, norteamericanas y la interpretación que hace de éstas la plástica venezolana.

Las diferencias de tiempo y lugar de las manifestaciones del arte con los objetos, originan variaciones formales, o simbólicas en algunas de sus características. En Venezuela los procesos son evidentemente diferentes a los de Europa y Estados Unidos por razones culturales, sociales e históricas. Además, es importante el contexto de donde se extrae el objeto, la intención del artista y la

mirada del espectador. Lo que parece siempre estar presente es la aplicación del objeto como herramienta portadora de mensajes inagotables.

En el segundo capítulo se identifican y se indaga en las diversas motivaciones que hicieron posible la incorporación del objeto en las artes plásticas venezolanas. Bajo la óptica de críticos, historiadores y especialistas, se estudia el arte objetual en Venezuela, algunas de sus etapas y algunos de sus representantes. Se desarrolla la trayectoria del objeto en la plástica nacional, entre 1950 y 1980, desde el Informalismo hasta llegar a la utilización del cuerpo como objeto de arte.

Para el desarrollo de este capítulo fueron importantes las conversaciones personales y telefónicas con artistas y críticos, protagonistas y observadores del proceso de incorporación del objeto en la plástica venezolana, entre ellos, Gabriel Morera, Perán Erminy, Fernando Irazábal, Rodolfo Izaguirre, Miguel Arroyo, Lourdes Blanco, Julio Pacheco Rivas, Doris Spencer, Diego Barboza, Antonieta Sosa, Pedro Terán, Theowald D'Arago, Enrique Hernández D' Jesús y Carlos Castillo.

También se constituyó en material relevante la investigación y agrupación de datos antes dispersos, realizada en 1999, por los curadores Marian Caballero y Félix Suazo, en la Galería de Arte Nacional para la exposición *Once propuestas sobre el objeto*, donde se expuso una visión del panorama principalmente nacional, sin dejar de lado el internacional.

En el tercer capítulo se realiza una indagación conceptual e histórica surgida de las entrevistas, conversaciones, artículos de prensa, videos, libros y catálogos. Se llega al reconocimiento del trabajo objetual de Gabriel Morera y de Ángel Vivas Arias -artistas seleccionados para la investigación- y se estudia el desarrollo de sus obras objetuales. Técnicamente, ambos artistas trabajaron con el concepto del objeto encontrado.

Para la investigación de la obra creada por el artista Gabriel Morera se partió de las etapas del desarrollo artístico establecidas en el catálogo *Contenidos imposibles, Gabriel Morera. Breve antología 1960 – 1996* (1996), publicado por el Museo de Bellas Artes, con texto de la investigadora Iris Peruga. En lo que respecta a Ángel Vivas Arias, contamos con la investigación de Katherine Chacón publicada en el catálogo *Ángel Vivas Arias: antología del desarraigo. Pinturas, dibujos, fotografías y objetos* (1992) y el trabajo de grado *El concepto de juego aplicado a la*

*obra de Omar Carreño, Jesús Soto, Diego Barboza y Ángel Vivas Arias* realizado por Géller D Hernández N y Sergio A. Carrasquel H (1995), para obtener la licenciatura en Artes de la Universidad Central de Venezuela, Caracas. El resto de la información recopilada proviene de material hemerográfico.

Las conversaciones con Gabriel Morera permitieron conocer más acertadamente la procedencia y el valor sentimental y simbólico de cada objeto encontrado y utilizado por él en las obras elegidas para el análisis: *Neptuno Av.* (1979) y *La biblioteca secreta de Teresa de la Parra, con palimpsesto* (1983), representativas del arte objetual en el artista, así como las diferentes aplicaciones que hace él del objeto.

En cuanto a Ángel Vivas Arias se recurre a la entrevista y conversación con su amigo, el artista Julio Pacheco Rivas (*conversación personal*, 2003) quien aclaró, entre otros detalles, que los objetos de Vivas Arias no eran el resultado de una afición por el coleccionismo, ya que el artista una vez usados éstos los vendía como obras, o los regalaba. De este artista se seleccionaron el ensamblaje *El inglés sin esfuerzo (s/f)*, y un *performance* (acción): *Intervención gestual de Ángel Vivas Arias y sus objetos encontrados* (1980); este último permitió visualizar el objeto estético desde otro punto de vista, este video del registro del *performance* fue proporcionado por la Biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

De ambos artistas se abordan dos obras en las cuales se incorporan objetos del entorno *-objetos encontrados-* y fueron realizadas durante las décadas de los setenta y ochenta. Asimismo, manifiestan la influencia europea y norteamericana desde sus orígenes con el *ready-made*, hasta la década de los ochenta con el *body art*.

Es importante destacar que el lenguaje plástico de dichos artistas ha sido poco explorado dentro del campo del arte objetual en Venezuela. De allí la inquietud de estudiarlos a ambos: cómo se insertan en la plástica nacional, cuáles son las aplicaciones técnicas y conceptuales que le otorgan a los objetos incorporados a sus obras, las características individuales del proceso de acumulación del objeto encontrado y cómo lo afrontan en la obra.

Las imágenes de las obras se encontraron en catálogos, por medio de coleccionistas, videos o en las fotografías de los artistas del Centro de Información y

Documentación Nacional de las Artes Plásticas (CINAP), de la Biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo, del Centro de Documentación y la Biblioteca del Museo de Bellas Artes.

Finalmente, se agregaron algunas fotografías, suministrados por los artistas Gabriel Morera y Enrique Hernández D' Jesús, por considerarlas importantes para complementar la información de los análisis del trabajo plástico realizado por Morera.

## CAPÍTULO I EL OBJETO Y SU APLICACIÓN EN EL ARTE

### El Objeto y sus definiciones

#### ***Jean Baudrillard: El sistema de los objetos***

En 1968 Jean Baudrillard publica su libro *El sistema de los objetos*, en el cual presenta sus propuestas para entender y abordar el estudio del objeto en las sociedades de consumo. El autor parte de la idea de que los elementos fabricados por el hombre, además de cumplir una función utilitaria, se han transformado en objetos-signos que comunican y conforman un medio de expresión capaz de transmitir las ideas y los sentimientos de los seres humanos.

Los objetos signos devienen de la posibilidad que tiene el objeto de “*rebasar precisamente su ‘función’ y llegar a una función segunda, convertirse en elemento de juego, de combinación, de cálculo en un sistema universal de signos*” (Baudrillard, 1968, p. 71).

En este sentido, el objeto adquiere múltiples funciones debido a que el hombre arbitrariamente adapta los objetos según sus necesidades ideológicas, rompiendo los esquemas establecidos y convirtiendo así, al objeto, en un comunicador de múltiples significados. Esto es lo que define Baudrillard como la “*funcionalidad*”.

Para entender las variadas funciones del objeto, el autor explica que los mismos, constantemente, se trasladan de “*estructuras técnicas*”, es decir, del objetivo inicial para el que fueron creados, a “*estructuras culturales*” que se caracterizan por ser más ambiguas y poseer un valor secundario. Además, las funciones también están condicionadas por la existencia de una tercera “*estructura abstracta*”, en la cual se mueve con mayor frecuencia el objeto.

La “*estructura abstracta*” es el ambiente cotidiano que, en fuerte medida, es el responsable de que el hombre inutilice a los objetos de sus funciones originales, pero que a la vez le garantiza funciones de acuerdo a las necesidades humanas del

momento. Como consecuencia, se presentan objetos con “*multiplicidad de funciones parciales, a veces indiferentes o antagónicas*” (Baudrillard, 1968, p. 9).

Baudrillard, presenta cinco tipos de sistemas para explicar las diferencias objetuales, los cuales, se detallan a continuación:

### ***Sistema funcional o discurso objetivo***

Este sistema desarrolla las funciones del objeto y sus ámbitos de acción, y está conformado por dos estructuras: una “*estructura de colocación*” y otra “*estructura de ambiente*”, las cuales analizan el entorno del objeto y su relación con el hombre.

En el momento en que el hombre le asigna una “*funcionalidad*” al objeto, liberándolo de sus funciones originales, se genera un caos en la “*estructura de ambiente*” y en la “*estructura de colocación*” del “*sistema funcional*”. Eso lleva a Baudrillard a la siguiente conclusión: “*mientras el objeto no está liberado más que en su función, el hombre, recíprocamente, no está liberado más que como usuario de este objeto*” (Baudrillard, 1968, p. 17).

En otras palabras el hombre es el único que puede independizarse como usuario e independizar al objeto como utensilio. Esta acción liberadora se desarrolla dentro del entorno tradicional, donde se establece un vínculo afectivo entre el hombre y los objetos, es decir dentro de la “*estructura de colocación*”, desarrollando una red compleja de interioridad que configurará con un sentido simbólico lo que se llamará “*morada*”. La “*morada*” vendría a ser el espacio compartido que permite la ampliación de los significados de los objetos.

En el “*sistema funcional*” los objetos pierden su valor propio, y adquieren una función universal de signos; creando una ambigüedad entre sus sistemas primarios, gracias a la creación de un sistema abstracto de signos manipulados, que se traduce en la variación de la “*funcionalidad*”. La consecuencia que se genera con esta variación es que se termina por disolver la función primaria del objeto y esto se hace evidente a través de la variación de significados del objeto según el momento y la cultura en la que se encuentre.



### ***Sistema disfuncional o discurso subjetivo***

En este sistema se encuentran los objetos antiguos o desestructurados, cuya función eficaz fue consumada en el pasado, pero su presencia en el mundo moderno se justifica por la significación de sus valores simbólicos y tradicionales. Son una referencia obligada del tiempo transcurrido, que se extienden hasta el presente como testigos históricos cargados de nostalgias, recuerdos y melancolías.

Estos objetos del pasado no son incorporados al ambiente porque no poseen una función práctica; sino que se encuentran más bien destinados a significar. Por consiguiente niegan la estructura, ya que se desconocen sus funciones primarias, y por ello, se considera al objeto antiguo como el más claro ejemplo del objeto “*no sistemático*”. En definitiva, el objeto antiguo cumple una funcionalidad mínima y una significación máxima.

Dentro de estos objetos encontramos el objeto “*fetiché*” y la “*reliquia*”, en los cuales se destaca el valor del objeto original. El objeto “*fetiché*” representa al objeto que perteneció a un personaje importante que se valoró simbólicamente a través del tiempo. Por otra parte, la “*reliquia*” no es más que la representación de un hecho religioso trascendente.

### ***Sistema marginado: la colección***

Para entender este sistema debe quedar claro que todo objeto tiene dos funciones: la de ser utilizado y la de ser poseído. Por lo tanto, en este sistema se ubican los objetos abstraídos de sus funciones, es decir despojados de su uso; adquiriendo un valor completamente subjetivo que los transforma en objetos de colección. Esto hace que el objeto ya no dependa de su función, sino de la clasificación (subjetiva-no objetiva) que le acredite el sujeto que lo posee.

Esta relación de posesión apasionada desencadena el deseo de adquirir objetos de características similares para satisfacer el deseo. Esta organización se denomina “colección” que para Baudrillard “*es la organización más o menos compleja de los objetos, que remite los unos a los otros, que hace que el sujeto*

*recupere el objeto mediante la abstracción vívida que es el objeto poseído”* (Baudrillard, 1968, p.98).

Los objetos pertenecientes a una colección conservan un status ambiguo que hace que lo funcional se diluya ante la fuerza de lo subjetivo. Esto permite que los objetos sean estudiados y revalorizados, a través de miradas curiosas que los interpretan y los hacen nuevos constantemente. Por su parte, los coleccionistas de objetos se nos muestran como personas obsesionadas por su colección, hasta el punto de llegar a una completa abstracción o delirio.

Miradas “curiosas” también interpretan e innovan los objetos de Gabriel Morera y Ángel Vivas Arias, aunque no conformen, en teoría, una “colección” como tal.

### ***Sistema metafuncional y disfuncional***

En este sistema se encuentran reflejados los objetos mecánicos o la tecnología robótica, cuyos mecanismos multifuncionales sirven para solucionar las tareas diarias de la actualidad humana, sobre todo en el hogar y la oficina.

El mundo actual, caracterizado por un vertiginoso avance tecnológico produce continuamente nuevos aparatos con múltiples funciones para facilitar la vida del hombre moderno; esto lleva a la creación constante de nuevas palabras y lenguajes que describen el mundo de los objetos automáticos incidiendo, a su vez, en nuevas maneras de concebir el espacio cotidiano. Igualmente, el hombre se automatiza porque desea que todo lo hagan las máquinas para así disponer de más tiempo libre.

Según el autor se entiende por “*automatismo*” o “*connotación técnica*” al triunfo de la mecánica y el ideal del objeto moderno, “*el automatismo es el objeto que cobra una connotación de absoluto en su función particular*” (Baudrillard, 1968, p.125). En los objetos automáticos está presente el deseo del hombre de querer llegar a la independencia de sí mismo y del objeto; en otras palabras con el automatismo se quiere llegar a la personalización del objeto.

En este sistema se presenta la “*funcionalidad*” del objeto, ya que el objeto puede cumplir una función diferente a la original. Este traslado funcional se facilita aun más cuando el objeto deja de ser utilizado normalmente para permitir la libre

práctica de una funcionalidad mental ilimitada, transformándose al mismo tiempo en portador de una imagen única y espacial personalizada para el hombre que lo utiliza. Esto quiere decir “*que detrás de cada objeto real hay un objeto soñado*” (Baudrillard, 1968, p.134). En el caso de las artes plásticas este carácter se materializa en el terreno de la significación que le atribuye el artista por medio de su imaginación.

### ***Sistema socio ideológico de los objetos y del consumo***

A través de este sistema se explica la relación dinámica entre consumidor y productor de objetos en modelos que, posteriormente, conforman partes de series. Los objetos series son objetos masivos destinados a la sociedad de consumo industrial que desea ávidamente la aparición de otra serie de objetos nuevos pero con mínimas variaciones en cualidades como: color, tamaño, programas, etc. Estos objetos también son utilizados por los artistas en sus creaciones.

Baudrillard comenta cómo los modelos exclusivos son privilegios momentáneos de pocos (generalmente de niveles socio-económicos altos), que luego -al obtener éxito- se generalizan transformándose en series de objetos que provienen del modelo pero nunca son iguales a él. Dichos objetos a la larga identifican el gusto de una época. Los objetos se presentan como funcionales más que como piezas de diseño exclusivo; la practicidad antecede al lujo, aún cuando la personalización de los productos esté signada por detalles superficiales e innecesarios como el color, su decoración o algún accesorio.

Después de explicar los diferentes sistemas con sus componentes y variaciones funcionales, Baudrillard -entre varias ideas- concluye que:

*El objeto símbolo-signo tradicional (las herramientas, los muebles, la casa misma), mediador de la relación real, o de una situación vívida, que lleva claramente impresa en su sustancia y en su forma la dinámica consciente o inconsciente de esta relación, que por lo tanto no es arbitrario, este objeto ligado, impregnado, cargado de connotaciones, pero viviente siempre por su relación de interioridad, de transitividad hacia el hecho o el gesto humano (colectivo pero individual), ese objeto no es consumido. Para volverse objeto de*

consumo es preciso que el objeto se vuelva signo (Baudrillard, 1968, p. 224).

La transformación del objeto en sistema de signos trae como consecuencia una variación de la relación con el ser humano que convierte al objeto en un medio de comunicación, comportándose como un signo que agrega otros sentimientos e ideas dentro de su contexto. Es decir, el objeto pasa de una estructura objetiva a una estructura subjetiva, en la que lo importante no es el objeto como objeto, sino el objeto-significado con el cual el hombre se comunica (personalización del objeto). En las producciones plásticas de Gabriel Morera y Ángel Vivas Arias los objetos devienen “*objetos signos*” porque los artistas los llenan de significado por medio de su creatividad.

### ***Abraham Moles: Teoría de los objetos***

En la década de los setenta Abraham Moles presenta la *Teoría de los objetos*, cuya meta es dar a conocer a los integrantes de la sociedad de consumo, su visión del objeto como problema fenomenológico. Para ello, analiza las diferentes funciones del objeto, entre ellas, la de ser un elemento que actúa como “*mediador universal*” que construye nuestro entorno cotidiano, destacando luego su función como elemento comunicador (coincide con Baudrillard); para finalmente resaltar el valor semántico y estético del objeto.

Moles en su estudio asume una metodología interdisciplinaria, que conjuga aportes de diversas disciplinas como la economía, el psicoanálisis, la estética y especialmente la semiología.

Para él, es necesario reconocer la importancia del “*entorno*”<sup>1</sup> cotidiano en la función del objeto como mediador, ya que es en este “*hábitat*” donde se desarrolla esa relación obligada entre el sujeto y el objeto; en otras palabras, el entorno es como un sistema de comunicación, cargado de múltiples posibilidades significativas

---

<sup>1</sup> Se entiende como entorno: “ (...) todo lo que está alrededor de un individuo en el espacio o en el tiempo” (Moles, 1975, p. 12)

que posibilita al objeto promover los diferentes mensajes que va a transmitir al hombre.

Este teórico asume, en el desarrollo de su investigación y para dar a entender el objetivo que cumplen los objetos dentro de la sociedad de consumo, que los objetos son: *“elementos producidos, a lo lejos, por hombres, fábricas, etc., que sirven de mediadores entre las situaciones y los actos, asumiendo una función: utensilios y productos son los ejemplos más evidentes”* (Moles, 1975, p.21). Resalta en esta definición las palabras *“mediadores”, “utensilios” y “productos”*.

El objeto, en su función de *“utensilio”*, cumple con el papel de solucionar o facilitar las acciones cotidianas del hombre; esto hace que la industria genere cada vez más objetos (productos) que promueven consumo y que -al masificarse- se transformen en verdaderos utensilios (medios) indispensables para la vida dentro de la sociedad contemporánea. Debemos tener presente, entonces, que un mundo consumista hace que los objetos de producción masiva sean vistos como *“productos”*, poseedores de una *“funcionalidad esencial”* para la vida contemporánea, esto genera la obligatoria masificación de objetos tecnológicos industrializados que, en el contexto de las ciudades modernas, facilita el desarrollo de sus actividades del día a día (participación de la publicidad).

Moles explica que el objeto es un *“mediador funcional”* que resulta impersonalizado cuando es objeto masificado y vendido al mayor en establecimientos, y pseudo-personalizado cuando el objeto se transforma -por el tiempo o por ser creación única- en un producto de anticuario de una colección.

Moles reafirma que la función básica del objeto es utilitaria y paralelamente cumple con el papel de mediador entre situaciones y actos. Reconoce que cada rama del saber tiene su concepción de cuál es la función del objeto. Por ello, comenta que en la psicología del objeto, su inserción en el entorno va determinado como elemento de posesión que marca los límites de dominio del hombre sobre el mundo; esto lo lleva, a su vez, a la acumulación de objetos, creando un espacio vital que se caracteriza por demostrar su identidad, desde la suma de los objetos poseídos, que son los signos de poder del consumidor.

En cambio, para un filósofo la función del objeto:

responderá entonces a la idea de dominio y, señalando con Hegel que no se puede separar al amo del esclavo, denunciará en sentido inverso la noción de alineación, la tutela de la nevera sobre el burgués, la esclavitud del hombre respecto a sus muebles y sus objetos (Moles, 1975, p. 24).

El hombre se transforma en un consumidor dependiente, deseoso, ansioso y hasta obsesivo por los objetos. De hecho justificaría su existencia solamente al lado de objetos que lo representen según su status socio económico, así como por las facilidades de comodidad, confort y conocimientos.

Para el hombre común el objeto es el aliado que cubre las frustraciones y ayuda a canalizar las depresiones propias de la modernidad, lo ayuda a comunicarse no con mensajes escritos u orales sino con mensajes objetuales que expresan ideas o sentimientos.

Moles también destaca que el objeto como elemento del entorno cotidiano puede cumplir una función estética, y según él el objeto es: *“el principal responsable de la estética de la cotidianidad, del placer de lo bello al nivel de lo vivido. Es la idea de kitsch (...) cuya incidencia sobre la vida del hombre del siglo XX y de la sociedad del bienestar es muy considerable”* (Moles, 1975, p.24).

Todas estas condiciones de función del objeto dentro de la sociedad moderna llegaron a transformar y a reafirmar al objeto como un elemento comunicacional que indiscutiblemente se transforma en un signo. El objeto durante el siglo XX se convirtió, de un objeto funcional, a un objeto comunicador, portador de signos.

Según Moles, el objeto como comunicador es poseedor de varias cualidades, entre las cuales reconoce, la noción de portador de forma, relacionado con el diseño de los objetos y las sensaciones estimuladas por las figuras objetuales que nos rodean; este aspecto depende de la estética y de la teoría funcionalista. Es por esto que dentro de la cultura del objeto debemos admitir que tanto los objetos de colección (museos, anticuarios, entre otros), como los objetos de nuestro museo personal (almacenes, cuartos, centros comerciales, etc.) son comunicadores de nuestra cultura, de nuestra época, son objetos que comunican de forma masiva, invaden el inconsciente creando reacciones que van desde la originalidad hasta la

alienación. Por otra parte, los objetos son portadores de mensajes inter-personales que materializan los sentimientos y las ideas, es por eso que se puede afirmar que es más dueño del objeto quien lo adquiere que quien lo inventa, porque siempre sabrá darle un uso diferente para el cual fue creado.

Por otro lado, la sociología del objeto trata a éstos como elementos de una masa (de un todo) siguiendo la idea de colección y organización o en serie. Se estudia la masa de objetos con ciertas características diferenciales que facilitan el análisis estadístico de los casos estudiados. Se estudia también la comunicación de masas de objetos que se encuentran en los mercados o en las tiendas y que generan un mensaje en conjunto como masa de elementos. El sociólogo, en el momento de desarrollar una teoría de los objetos, se interesa por investigar los objetos consumibles y los objetos no consumibles.

Moles también estudia los lugares del objeto: lugares de creación y lugares de suministro, como una forma de entender la realidad del objeto y su relación con el hombre de la sociedad contemporánea.

El estudio de estos lugares permite demostrar las facetas del ciclo natural de un objeto, que se inicia en la tienda, para pasar al hábitat con el hombre y finalmente terminar en la basura, en el desván, en la tienda del anticuario o en un museo, destinos involuntarios de todo objeto dentro de esta sociedad consumista.

Las tiendas y los grandes almacenes promueven el consumo y la propagación de objetos masivos, objetos que se inician con un carácter impersonal pero que al llegar a las “*esferas inmediatas*” de cada ser se transforman en objetos con valores subjetivos agregados, haciéndolos multisignificativos. Moles explica que, el lugar más adecuado para ubicar información sobre las personas son sus “*esferas inmediatas*” de acceso a los objetos personales, como lo son el piso, las habitaciones, sus rincones y sus armarios. En estos lugares se ubican gran cantidad de objetos que hasta pueden ser clasificados y revalorizados.

Una vez que este ciclo culmina, el destino del objeto está dirigido al basurero o al desván, otros son nuevamente comercializados y llevados a anticuarios que revalorizan sus significados iniciales, otorgándoles grandes y nuevos significados, así como valores que se adaptan a las necesidades de la sociedad.

Para este autor, los objetos dentro de la sociedad comienzan a denotar y connotar ideas creando un lenguaje objetual. En relación a este aspecto, Moles nos

aclara que un “lenguaje”, incluso el que se sustenta en la materialidad, está formado por dos modos o aspectos: el primero, es el aspecto “*semántico*” (denotativo), alude a la función del objeto, a lo objetivo, a lo fácilmente traducible; y el segundo, es el aspecto “*estético o connotativo*”, construido sobre los “*armónicos del sentido*”, sobre las variaciones que puede sufrir el objeto en su significación, sin alterar con ello, su funcionalidad básica. Este último aspecto es el que define a las creaciones desarrolladas por los artistas al ejecutar obras objetuales.

El objeto puede ser catalogado en función de diferentes criterios, entre los cuales, destaca que el objeto posee estructura semántica y estética. El objeto puede realizar su función y a la vez enviar mensajes que se pueden estructurar a través de un discurso que se desarrolla dentro del sistema de significados.

Según Abraham Moles, es importante establecer una tabla de valores o de catalogación del objeto que permita otorgarle su valor adecuado; para ello adopta el concepto de valor asignado por Kurt Lewin: “*un coeficiente numérico o cuantificable que se atribuye a un objeto en sus relaciones con un individuo y que caracteriza el vector de atracción que ejerce este objeto, en el sentido que le da Kurt Lewin en un campo de representación*” (Moles, 1975, pp. 85-86). Existen por ejemplo valores numéricos para cuantificar aspectos como: lo económico, la función, el uso y lo estético.

Este último, el valor estético<sup>2</sup>, es considerado privilegiado, ya que según Moles está ligado al placer sensual que le produce al individuo el poseer un objeto que, más allá de su función específica, le proporciona placeres visuales, sensoriales, auditivos, del olfato y en definitiva un deleite muy personal e íntimo, un placer

---

<sup>2</sup> Abordando el valor estético del objeto nos viene inmediatamente a la mente un lugar: el museo, ese templo de objetos calificados de “bellos”, “históricos” y de tradición. Es en los espacios de los museos donde se pretende ordenar razonablemente, los objetos a través de categorías diversas y se intenta conservar cada uno de los valores del objeto para que éstos puedan ser eternizados. Opuesto a la intención del museo se encuentran lugares como el desván, acumulador de desperdicio o recuerdos olvidados, pero de los que el hombre no quiere o no puede deshacerse, así como la tienda de antigüedades, lugar al cual se recurre para comprar objetos que son de otras épocas y han emprendido la travesía de ser reinterpretados por las generaciones futuras. Es evidente que la opción más alejada de lo espontáneo es la del museo, más bien, estos lugares son considerados fríos, “anti-espontáneos”, alejados de los objetos cotidianos y de las acciones del día a día de los hombres y su momento.



subjetivo. Sin embargo, *“la estética del objeto no es sino una parte, aunque notable, del universo connotativo”* (Moles, 1975, p.127).

El valor estético nos vincula con el valor sentimental que adquieren los objetos cuando al verlos nos crean vínculos inmediatos con nuestros seres queridos, con recuerdos de momentos pasados, es por eso que estos objetos poseen significados muy ricos y variados para quien los posee. Esto se puede vincular o relacionar con la teoría del objeto *“fetiche”* de Baudrillard, en tanto objeto que perteneció a alguien.

Los objetos de valor sentimental se pueden transformar en objetos de valor estético, al ser vistos como representantes de aspectos culturales y del gusto cotidiano de un momento dado. Gustos que pueden ser reinterpretados y adoptados nuevamente dentro de los entornos cotidianos. Esto hace que el objeto sea ejemplo de lo que es el hombre de todas las épocas. El hombre del siglo XX quiere hacerse la idea de que los objetos son elementos temporales que satisfacen necesidades y que después pueden ser desechados. No obstante, los artistas plásticos que realizan creaciones con objetos, rompen este ciclo al rehusarlos constantemente y otorgarles nuevos significados.

### ***Corrado Maltese: Semiología del mensaje objetual.***

En la década de 1970 Maltese expone a través de su libro *Semiología del mensaje objetual*, un estudio semiológico referente al objeto con base en el sistema de comunicación. El autor sostiene que la *“artisticidad”* de los objetos debe tener un fundamento teórico, en este caso la semiología, que permita analizar las bases sobre las que se sustenta la comunicación mediante objetos. Para ello se detiene en las continuas relaciones entre los fenómenos artísticos y lingüísticos, y concluye afirmando

*que entre “lenguaje” (con uso impropio) plástico-gráfico y lenguaje lingüístico existen algunos aspectos y funciones comunes: el hecho*

*de constituir "facultad expresivo", de servirse de elementos distintos y sin embargo organizados, de referirse a cosas y a relaciones, en una palabra, de formar parte con el mismo derecho de los fenómenos comunicativos (Maltese, 1972, p. 20).*

El estudio de los fenómenos artísticos como fenómenos de comunicación, implica estudiar y asumir la definición de lenguaje en el sentido más estricto y también, en sentido metafórico. Maltese reconoce que existe una dificultad para definir los fenómenos artísticos semiológicamente hablando, ya que éstos son entendidos como actividades expresivas plástico-gráficas; pero la realidad es que a través de la metáfora, lo artístico abarca todas las formas de expresión, que siguen requisitos establecidos como armonía, novedad, eficacia, etc. Esto se aplica a las artes gráficas, la música y la literatura. Por supuesto que las diferentes aplicaciones se relacionan entre sí, eso hace comprender que *"todos los fenómenos artísticos, en cuanto fenómenos expresivos típicos, forman parte de los fenómenos lingüísticos en sentido metafórico o más precisamente de los comunicativos"* (Maltese, 1972, pp.20-21). Entonces el objeto es un recurso expresivo que, empleado en el campo artístico deviene medio de comunicativo.

Maltese al estudiar el sonido como mensaje objetual explica que mensaje sonoro son las sensaciones sonoras para transmitir un significado determinado, pero también el modo como el receptor interpreta estos fenómenos físicos (Maltese, 1972, p.72).

El sonido puede distribuirse a partir de *"fuentes estáticas y volumétricas estables"* o de *"fuentes móviles y volumétricamente inestables y mudables"*. Entre estas dos clases de *"distribuciones"* que Maltese denomina *"directas"* (las primeras) e *"indirectas"* (las segundas), especifica que sólo en la primera "clase de distribución" se puede hablar de *"mensajes objetuales"*. Por otra parte, el autor especifica que en el caso del sonido, al menos teóricamente, se puede hablar de "objetos" si éste es resonante y uniforme producido en una roca o por una cuerda tensa y punteada (Maltese, 1972, p.74).

Maltese retoma los legados de otros investigadores para sustentar o explicar mejor sus ideas referidas a las cualidades del mensaje artístico. Al respecto refiere, el mensaje en función estética de Román Jakobson, que posteriormente fue interpretado y sintetizado por Umberto Eco de la siguiente manera: “ *‘El mensaje reviste una función estética cuando se presenta estructurado de manera ambigua y parece auto-reflexivo’* ” (Eco citado por Maltese, 1972, p.28).

Maltese opina que de esta definición se deriva una consecuencia lógica inevitable, y es el surgimiento de un mensaje que informa únicamente lo que él es, “*de un signo que sólo significa el propio significante, en una palabra del mensaje vacío*” (Maltese, 1972, P.28). Es decir, el objeto ha perdido su función inicial, y lo que queda es la interpretación que se hace del mismo.

Además de Jakobson, Maltese hace referencia a Abraham Moles, con el cual discrepa en varios aspectos. Maltese considera que Moles cometió el error de limitar lo estético a las cualidades sensorial-perceptivas, dejándonos anclados en la concepción idealista romántica del artista, para la cual debe reinar la fantasía y el sentimiento, y no el cálculo y la razón. Esto contradice el espíritu del arte contemporáneo, en el cual el artista debe manejar sus capacidades intelectuales para sustentar la expresividad deseada en la obra de arte. Las informaciones inmediatas (lo estético), no deben limitarse a los valores sensoriales y perceptivos, sino que deben ser entendidas en todas sus capacidades informativas sensoriales y perceptivas, más las simbólico-intelectiva.

Moles considera que los mensajes estéticos son intraducibles, pero Maltese alega que, dentro de un sistema de comunicación, todos los mensajes son traducibles aún cuando pueden tener aspectos no traducibles; no obstante, y a pesar de las diferentes interpretaciones a las que está sometido el mensaje su contenido informativo inicial se conserva, manteniendo así su identidad. Una obra de artes plásticas siempre podrá ser traducida a través de un texto, como una historia, dejando de lado unos aspectos y haciendo énfasis en otros de acuerdo a los intereses del análisis. En consecuencia, los mensajes pueden ser traducidos, y si el mensaje tiene personalidad difícilmente podrá ser repetido.

Para Maltese los objetos creados por las artes plásticas y las gráficas son “*mensajes objetuales*”, aun cuando no todos estos mensajes son productos

artísticos. Son mensajes que se comunican a través de objetos; estos mensajes pueden ser “*mixtos*” o “*puros*”. Pero cualquiera que sea el momento de generar sus significados, los objetos siempre serán organizados según un código: el de los volúmenes, de los contornos, de los colores, del claroscuro, en fin el de las cualidades o características materiales que generan.

Es por eso que las ciudades modernas pueden ser consideradas inmensas portadoras de mensajes objetuales, pero el aglomeramiento de estímulo imposibilita la total percepción y recepción de todos los mensajes que se dirigen al receptor; sólo en ocasiones se entienden los conjuntos, permitiendo la pérdida de los significados personales. Los deseos son los que se han encargado de cumplir con su función de resguardar estos mensajes objetuales, que no tienen fin.

Llegamos a entender los mensajes objetuales por medio de nuestros sentidos, mensajes que pueden ser fenómenos físicos en conjunto o individuales. El emisor transmite la información al receptor, que la recibe por medio de los sentidos y otros factores eventuales por descubrir y analiza factores extra sensoriales. Claro está que el arte contemporáneo ha superado los límites, separando o mezclando las características de los objetos, confundiendo a los receptores y por supuesto a sus sentidos (cientismo). Cada mensaje puede ser cambiado o reinterpretado según el ambiente en el que se desenvuelva; no es lo mismo ubicar un objeto en medio de un bazar que verlo en un museo o en un basurero: aunque sea el mismo objeto, los mensajes que nos envía son diferentes. También cambia el significado de los objetos de acuerdo al observador del mismo, a sus experiencias a priori.

Todos los mensajes objetuales deben ser consumados, y es su destino en una sociedad de consumo, luego son desechados y cambiados por uno nuevo.

En definitiva:

un mensaje objetual es un sistema estable de distribuciones uniformes y globales de energías estimuladoras proporcionadas a un receptor. Trátase de medios visuales, trátase de medios táctiles; *en la base de todo mensaje objetual está*, en consecuencia, una constitución de uno o más volúmenes visibles y tangibles; llenos o vacíos, en oposición a otros volúmenes (uno o más) llenos o vacíos. En efecto, un objeto es inconcebible sin que ocupe de manera relativamente estable un espacio, esto es, sin presentarse como un volumen (Maltese, 1972, p.129).

Los objetos son estructuras, compuestas por experiencias invariables que prevalecen en el tiempo, conjuntamente con otras experiencias, que le son comunicables, y cuya interpretación varía del receptor al emisor.

### ***Juan-Eduardo Cirlot: El mundo del objeto a la luz del Surrealismo***

Cirlot indaga sobre la esencia del objeto y la pluralidad de significados que ellos poseen en diversos contextos; una muestra de éste interés, es el estudio de significados de los objetos dadaístas y surrealistas.

La modificación del sentido del objeto es uno de los elementos más interesantes de siglo XX. El objeto se transforma en un símbolo del mundo, que despierta la curiosidad de investigadores y humanistas. Cirlot define el objeto a partir de José Ferrater Mora, el cual determina que el “ *objeto es un término multívoco; significa, por una parte, lo contra-puesto (ob-jectum, gegen-stand), con lo que se entiende lo opuesto o contrapuesto al sujeto; por otra parte, y especialmente en el lenguaje escolástico, el objeto es lo que es pensado, lo que forma el contenido de un acto de representación, con independencia de su existencia real* ” (Cirlot, 1986, p.19). Según Ferrater Mora, los objetos son ilimitados pero dicha condición no es un impedimento para su investigación, porque pueden ser agrupados de acuerdo a sus características generales (sus determinaciones). Es por eso que para entender la totalidad de los objetos pueden ser agrupados de la siguiente manera:

- 1) *Objetos reales*, u objetos que poseen realidad en sentido estricto. En ellos se hallan incluidos y convenientemente determinados a su vez por sus correspondientes notas generales, *los objetos físicos y los objetos psíquicos*. Las notas de los primeros son la especialidad y la temporalidad. Puede agregarse como nota común la de causalidad entendida como interacción.
- 2) *Objetos ideales*. Sus notas son la inestabilidad, la intemporalidad y la ausencia de interacción. A este grupo pertenecen los *objetos matemáticos* y las relaciones ideales.
- 3)

*Objetos cuyo “ser” consiste en el valer.* A este grupo pertenecen los valores que pueden ser considerados también como objetos en virtud de la definición general. 4) *Objetos metafísicos*, cuya función consiste probablemente en una unificación de los demás grupos, pues el objeto metafísico, en cuanto ser en sí y por sí o absoluto, contiene necesariamente como elementos inmanentes todos los objetos tratados por la ontología regional (Ferrater Mora citado por Cirlot, 1986, pp.21 y 23).

A Cirlot le interesa estudiar los objetos físicos y concretos, específicamente los creados por el hombre. Aborda el conocimiento técnico del objeto (función), conocimiento estético (belleza y apariencia formal), conocimiento físico (temperatura, peso, volumen, espacio, materia) y el conocimiento sentimental o mágico (subjetivo, sus características van a depender de relaciones extraobjetivas).

Los objetos reales fueron creados por el hombre con la intención de facilitar las tareas del acontecer diario, máquinas que desde la Revolución Industrial surgen como una nueva forma de existencia, objetos técnicos que hacen que poco a poco el hombre se aleje de la humanidad y de la naturaleza; y así renuncie poco a poco a la subjetividad, al sentir, para adentrarse en el estudio de las cosas que lo rodean: los objetos con sus procesos y sistemas de producción.

Del hecho antes expuesto surgen dos consecuencias: en primer lugar, la proliferación de objetos artificiales dentro de las ciudades, completamente antagónica a la naturaleza, y en segundo lugar, un predominio de formas anti humanas que transmiten frialdad y soledad. Son elementos irracionales que rodean nuestros espacios y contradictoriamente nos hacen la vida grata porque son bellos en apariencia. Realmente es la época del objeto.

Los objetos han seguido el mismo proceso de evolución de cualquier especie natural; con el tiempo éstos se han hecho cada vez más eficientes e indispensables dentro del ambiente humano por la perfección de sus funciones y por lo apropiado de sus diseños. Y es gracias a esos diseños, que el hombre comienza a sentirse más atraído por lo artificial que por los elementos de la naturaleza.

Los artistas plásticos son seres humanos que también cayeron en las redes del encanto de los objetos. Los artistas desean plasmar los objetos que los rodean

en sus lienzos en vez de pintar la naturaleza. Poco a poco el objeto es el representado en la mayoría de las obras plásticas hasta llegar a ser el protagonista casi absoluto. Cirlot explica este fenómeno eligiendo tres obras específicas que muestran lo más representativo del arte objetual, en vista, de que el estudio de la representación del objeto es un proceso bastante extenso a lo largo de la historia del arte, puesto que comprendería el análisis de las obras rupestres hasta las tendencias actuales. En este sentido, las obras seleccionadas con carácter de exclusividad, evidencian siglo y medio de evolución del objeto en la obra de arte, tal es el caso, de Van Gogh “La silla” siglo XIX, Chardin “Fresas” siglo XVIII y Scholtz “Cactus” Realismo mágico.

Una consecuencia de éste proceso de adaptación de las imágenes o representaciones del objeto dentro de la obra de arte, es una supuesta evolución estilística, en la que se nota el deseo del artista de alejarse de lo subjetivo para llegar a la “*objetividad nítida*”, aquella que está sujeta a la apariencia de los objetos.

Para Cirlot es importante analizar el objeto más allá de su concepción antropomórfica; para ello se plantea una ontología neutral que se fundamenta en la esencia del objeto según sus características, que además son como las vitrinas de las personas que los poseen, porque es a través de éstas que se conoce a sus creadores o dueños.

En este sentido, Cirlot destaca la “*tentación estética*” como una característica que se le atribuye a los objetos para darle belleza y salvarlos, pero él plantea que el hombre no se debe llevar por la apariencia estética de los objetos porque muchos de ellos no son agradables a la vista pero sí muy ricos en significados. Nombra el caso de artistas que aprovechan el valor de objetos humildes, naturales y artificiales para demostrar el valor y la riqueza de los mismos; entre los artistas que trabajaron de esta manera se encuentran Jean Hans Arp, Max Ernst, Pablo Picasso, Joan Miró y Marcel Duchamp, entre otros, que cuando salían de paseo, en ocasiones recogían los objetos que se encontraban en las calles de la ciudad, como desechos o en las orillas de las playas (*objet trouvé*): objetos encontrados que al ser tomados por los artistas son elevados a objetos de admiración que llevan a la reflexión.

Los objetos que nosotros podemos describir son el producto de un sencillo manejo de nuestros sentidos y la imaginación y la sensibilidad juegan un papel fundamental en el entendimiento de los objetos que nos rodean. Cada quien aprecia el objeto de un modo diferente, según su experiencia y su necesidad, por lo tanto las diferentes valoraciones del objeto dependerá de la mirada de los espectadores y de la forma cómo éstos interpreten la obra de arte.

En el siglo XX la importancia del objeto en las artes plásticas es notoria, y la exaltación de los objetos en parte se debe a las interpretaciones psicológicas o simbólicas que nos hicieron comprender su concepto y sus funciones de forma diferente, como contenidos que se procesan en nuestra psique. En 1934 el artista plástico Ángel Ferrant expresaba su deseo de inutilizar los objetos, es decir utilizarlos como elementos estéticos cuya función es transmitir sus apariencias, que alimentan la mente y aceleran la creatividad a través de sus formas y colores. Para ello, el artista confiesa que en ocasiones se encontró en momentos de completa contemplación hacia objetos triviales que luego ordenó de acuerdo a su criterio como artista y afirma que los objetos le sirvieron como materiales para expresarse. Esto manifiesta la plurisignificación y funcionalidad de un mismo objeto.

Por otra parte, Cirlot plantea que se han desarrollado tres corrientes principales en relación con el objeto:

1-Reconocimiento técnico de la materia, que permite el inventar y crear objetos “*de arte*”, cuya apariencia se transmite como un elemento de función técnica o como un objeto producto de la expresión en sí misma.

2-Creación de objetos ornamentales, entre ellos, esculturas de bulto y los relieves que nos muestran formas “*independientes, complicadas y simbólicas*”, donde la mayor importancia es transmitir la intención irracional del artista al crear objetos sin ninguna estructura establecida.

3-“*Valoración de los objetos naturales y artificiales*”, en los que se intenta ubicar su valor por lo que significan en sí mismos más que por sus funciones y empleos dentro del entorno de la cotidianidad (Cirlot, 1986, p.60).

Movimientos artísticos como el Suprematismo y el No objetualismo, dieron origen al Constructivismo que asumió la creación de los objetos de forma liberal, y creían en la muerte de la pintura y en el dominio del objeto dentro de los procesos históricos venideros. Estos *ismos* se mostraron interesados por la evolución de las máquinas y los elementos que se presentaban como desarrollos tecnológicos.



Filippo Tomasso Marinetti, artista plástico integrante del movimiento futurista, confiesa que para él “ *una motocicleta es más bella que la Victoria de Samotracia* ” y es de esta idea que parten los artistas constructivistas (Vladimir Tatlin, Antoine Pevsner, Nahum Gabo y Ladislav Moholy-Nagy) (Cirlot, 1986, p.65).

Los objetos desarrollados por los cubistas, futuristas y constructivistas suelen caracterizarse por ser atractivos visualmente, transformándose en objetos decorativos con apariencia mecánica y fría. Pero, sin lugar a dudas, estos objetos tienen sintonía con los venideros proyectos del Surrealismo y del Simbolismo. Sin embargo, la diferencia radica en que los constructivistas se interesaban más por los procesos mecánicos bien estructurados; mientras que los dadaístas utilizaban los objetos para transmitir espiritualidad apoyada en la psicología, la cual permitía develar otras características del objeto acerca de su identidad. Los dadaístas indagaron en procesos esenciales que a pesar de ser inmatéricos se nos mostraban gracias a la materialidad de los objetos construidos, formas impensadas inexistentes que concluyeron en la ecuación “*objeto encontrado = objeto construido*” (Cirlot, 1986, p.74). Sencillamente los instrumentos de expresión plástica eran objetos y su técnica era el ensamblaje, que dentro de su proceso incluía la recolección de dichos objetos encontrados.

El personaje que logra llevar a lo más alto la idea de objeto encontrado igual a objeto arte fue Duchamp con su *ready-made*<sup>3</sup>, que significaba que el artista simplemente escoger el objeto ya estaba creando, aportando a la primera ecuación un elemento más “*objeto encontrado = objeto construido = objeto elegido*” (Cirlot, 1986, p.78).

Los objetos creados por los surrealistas tienen una característica común y es que todos son privados de su utilidad práctica, poseen una apariencia poco usual debido a la variedad de los elementos que componen su totalidad, que se aprecia algo desordenada y sin equilibrio.

Dentro de los objetos del grupo surrealista, es conveniente destacar la creación de dos tipos de objetos, estos son:

---

<sup>3</sup> Marcel Duchamp presentó los primeros *ready-made* en 1913 en Nueva York. Obras representativas: Rueda de la bicicleta, Urinario y Secador de botellas.

“el *poema-objeto*, combinación de textos y de objetos encontrados-interpretados, por lo general dispuestos sobre la superficie en que aparecen los epígrafes, en interacción con ellos, mezclando íntimamente la forma vista y la sugerida por la palabra escrita; y los *objetos de funcionamiento simbólico*, en cuya génesis y desarrollo cupo a Salvador Dalí un lugar preponderante. Simbólico debe ser entendido no a la manera mítica (símbolos generales y espirituales), sino en el concreto sentido freudiano, con preferencia libidinoso, sentimental y fetichista” (Cirlot, 1986, p.85).

Cada vez que un artista toma un objeto le niega la libertad como objeto funcional pero lo incorpora a otra existencia, en la cual, la subjetividad del hombre humaniza al objeto y lo transforma en un portador de fantasías interminable, alejado de la objetividad que antes poseía.

### **El objeto encontrado en las artes plásticas**

La incorporación y aplicación del término *arte objetual*<sup>4</sup>, en el mundo del arte se entrelaza con una variedad de conceptos y propuestas teóricas que se han venido desarrollando durante un período que comenzó en 1912 y sigue vigente, signado por lo que Marchán Fiz denomina el *principio collage*: incorporación del objeto al arte, sin tomar en cuenta sus normas ilusionistas. El *collage* como principio –consecuencia de la obra cubista- desplaza a la *abstracción* porque no imita la realidad, ni reproduce sus ilusiones, sino que la instaura (Marchán Fiz, 1997, p. 159). Esta práctica con objetos ha sobrepasado los límites temporales por su total adaptación y aceptación en el arte del siglo XX y principios del siglo XXI, haciendo que sus significados cambien según el momento, el lugar y la razón por las cuales se aplicaron.

Para Simón Marchán Fiz, las tendencias objetuales son “*aquellas donde la representación de la realidad objetiva ha sido sustituida por la presentación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos*” (Marchán Fiz, 1997, p. 153). Esta

---

<sup>4</sup> “Arte de objetos: Forman parte de éste todas las obras de arte que integran materiales ya existentes o que constan completamente de éstos” (AAVV, 2001 a, p.185)

definición abarca las diferentes manifestaciones o prácticas que incorporaron objetos dentro de la obra de arte.

El aporte técnico más relevante de estas tendencias objetuales es el haber reconocido el objeto prefabricado, nuevo o utilizado, como un material rico en potenciales para ser explotado plásticamente. Por su parte, el artista es el que escoge los objetos, los descontextualiza y aprovecha sus apariencias llamativas para seducir la mirada del espectador, creando nuevas y variadas historias de cada uno de ellos.

A través de esta técnica con objetos, el artista quiso llegar a una realidad concreta o menos subjetiva dentro del área del arte. No obstante, Gombrich (1997,p.585) señala que esa necesidad del artista de experimentar con objetos ya creados evidencia un mayor apego a la imaginación que a la realidad, porque a pesar de que estos elementos poseen una presencia real y física, su descontextualización del entorno habitual se logra con el impulso exaltado de la imaginación y de la fantasía (Gombrich, 1997, p.601). El fragmento u objeto real pierde su univocidad para llenarse de significados (Marchán Fiz, 1997, p. 160).

Los artistas se transformaron en verdaderos inventores, en constante búsqueda y fabricación de nuevos objetos, creados con objetos o partes de éstos. En realidad, fueron muchos los objetos cotidianos que gracias al arte del siglo XX pasaron de ser simples elementos pasivos, fabricados por el hombre, a verdaderas estructuras portadoras de mensajes, con una gran dosis de poética y simbología.

Este tipo de manifestación artística tiene un vínculo directo con los deseos de cambio que generaron los procesos sociales y culturales. Es un arte ejecutado por artistas integrantes de una sociedad cuyos espacios humanos han sido invadidos por objetos de producción industrial, de modo que el objetualismo artístico refleja como un espejo las imágenes que recibe de una sociedad dominada por la tecnología y en constante crecimiento.

Según Marchan Fiz, *“el objetualismo artístico es reflejo de un fenómeno histórico-social más amplio y profundo de nuestra época”* (Marchán Fiz, 1997, p.153), pues, no se trata sólo de la incorporación formal del objeto en la obra, sino

que están presentes una serie de elementos ideológicos entre los que destaca la completa individualización del artista ante los procesos artísticos que emplea. El artista termina por liberar su expresión, rompe con lo académico y toma elementos de su cotidianidad como una acción de protesta ante lo establecido. Esto da como resultado una nueva manera de ver y distinguir el arte, creando así la necesidad de ampliar las fronteras de la crítica e historiografía del arte.

El recorrido del arte objetual se puede ubicar a través de las palabras del crítico e historiador Meyer Schapiro, quien explica que: *“los años que van de 1910 a 1913 constituyen el período heroico en el que tuvieron lugar las innovaciones más increíbles, pues en él se originaron los estilos básicos de lo que sería el arte en los cuarenta años siguientes”* (Schapiro, 1988, p. 115). Estas innovaciones se dieron primero en el seno del movimiento cubista (1907-1914) a través del *collage*, técnica que colocaba en la obra variedad de materiales encolados; su creador fue Pablo Picasso (1881-1973), en 1912, el cual fue seguido por George Braque (1882-1963). Según Edward Lucie-Smith el *collage*: *“fue inventado por los cubistas como medio de explorar las diferencias existentes entre representación y realidad”* (Lucie Smith, 1994, p.119).

Los cubistas, especialmente Picasso y Braque, deseaban explorar y experimentar con diversos materiales para generar variedad de resultados visuales y/o técnicos, orientados al enriquecimiento del lenguaje pictórico. Además, estos dos artistas se sentían motivados por la relación conceptual entre lo “verdadero” y lo “falso” que se establecía dentro de la obra al aplicar la técnica del *collage* (Fig. 1).

Para Douglas Cooper, la época cubista, específicamente las obras de Picasso y Braque, no sólo representaban la realidad sino que formaban parte de ésta. Los medios y técnicas aplicados, como papeles encolados con texturas, colores y hasta formas que imitaban o sugerían elementos como las maderas del violín, eran materiales y técnicas novedosas, pero no se desprendían de la representación de los objetos; tenían la intención, pero no llegaron más allá de la concepción del objeto-cuadro, una obra que debía reflejar su relación con el entorno humano (Cooper, 1984, pp. 205-208). Este aprovechamiento e indagación de materiales y técnicas por parte de los cubistas sirvió de base para sostener futuras exploraciones que despertaron la curiosidad e ingenio de muchos artistas.



**Fig. 1** Georges Braque, *Violín y pipa (le Quotidien)*. 1913. Collage, 14.74 x 106 cm. Museo Nacional de Arte Moderno, París. Tomado de Lucie- Smith, Edward (2000). *Artes visuales en el siglo XX*. Colonia: Könemann, p. 84.

Las manifestaciones artísticas que se producen después de las dos guerras mundiales (1914-1918, 1939-1945) presentan un verdadero carácter experimental, cuyo esfuerzo se dirigía hacia una exploración que va más allá del puro estudio de las soluciones técnicas de la obra. Algunas de estas indagaciones estéticas giraban en torno al desarrollo de un lenguaje plástico capaz de materializar aspectos de diferentes disciplinas que se relacionarán luego con las nuevas expresiones artísticas, tanto conceptuales, plásticas, literarias y/o emocionales. Esto supuso una enorme complejidad tanto para su desarrollo como para su entendimiento.

Esto se demostró con los movimientos artísticos como el Dadaísmo (1916) y el Surrealismo (1924). El Dadaísmo, nacido en Zurich, en 1916, estaba conformado por poetas, artistas plásticos y hombres de teatro, quienes proclamaban una actitud radical frente a todos los valores tradicionales de la época, incluyendo al arte; sus manifestaciones se basaban en el desorden, la burla, la destrucción y la desorganización (Souriau, 1998, p.407). El Surrealismo fue un movimiento literario y artístico cuya estética se relacionaba con las fuentes freudianas, que le asignaban al

inconsciente y a la libido un papel preponderante en la creación, dando cabida así al automatismo psíquico, o sea al automatismo; de igual manera le dio valor a la relación imaginario-real, a lo onírico y a la magia (Souriau, 1998, p.1014). Los creadores de ambos movimientos propugnaban un anti arte, expresado a través de la rebeldía, la irreverencia y la contestación.

Para ese momento la generación de posguerra presencia y ejecuta una noción de arte nuevo, que según Meyer Schapiro era: *“la negación de los valores básicos de su propio arte; renunciaba a las formas ideales, al motivo noble, a la armonía, al decoro, a la naturaleza, al mundo visible”* (Schapiro, 1988, p. 135).

El movimiento dadaísta: *“fue antes que nada ‘un estado de espíritu’, una protesta contra todo mediante la negación total. Ser dadaísta es ‘gritar lo contrario de lo que el otro afirma’ ”* (Aguirre, 1982, p.12). Está claro que algunas ideas del Futurismo (1908), movimiento que aglutinó diversas manifestaciones del arte y cuya estética es la de la vida moderna, completamente transformada por la civilización industrial (Souriau, 1998, p.609-610), coinciden con el Dadá, como el hecho de negar el arte del pasado y el deseo de explorar nuevos materiales y técnicas para llegar al desarrollo de lenguajes plásticos diferentes a los antes planteados. Pero *“el objeto para los futuristas constituía un signo de modernidad, mientras que para los dadaístas, decadencia”* (Goldberg, 2002, p.100).

Los integrantes del grupo Dadá<sup>5</sup>, personajes como Marcel Duchamp (1887-1968) entre muchos otros, se revelan ante la versión oficial del arte, y dan cabida a manifestaciones donde la ya acostumbrada y ortodoxa representación de la realidad objetiva es reemplazada definitivamente por la presentación de verdaderos objetos del mundo cotidiano (Aguilera Cerni, 1979, p.388) (Fig. 2). Marcel Duchamp, según Juan Eduardo Cirlot, *“se mostró perfectamente consciente de sus originales experimentos al decir que ‘la simple elección de un objeto ya equivalía a la creación’ ”* (Cirlot, 1986, p.78).

Este artista no sólo estaba consciente de la práctica técnica e irónica que realizaba, sino que además introdujo un nuevo término en la historia y crítica del

---

<sup>5</sup> Otros representantes: Francis Picabia (1879-1953), Tristan Tzara (1896- 1963) Jean Arp (1887- 1966), Man Ray (1890-1976), Kurt Schwitters (1887- 1948), Raúl Haussman (1887-1978), entre otros.

arte: el *ready-made* (Figs. 3 y 4), que según palabras de Juan Antonio Ramírez: “es algo ‘ya hecho’ o previamente fabricado. El artista no crea en el sentido tradicional, sino que elige entre objetos del universo industrial o (en menor medida) natural” (Ramírez, 2000, p.26). Este tipo de planteamiento, ya referido en páginas anteriores, generó otras formas de hacer arte, estimulando la emergencia de nuevos términos conceptuales capaces de explicar dichos procesos. Es una de las pocas ocasiones en las que la práctica del arte (como invención) y la teoría (conceptualización o estudio) son conjuntamente redimensionadas.

Con sus *ready-made*, Duchamp no sólo anuncia el objeto como arte sino que además con esta acción logra cambiar el carácter “tradicional” de la escultura clásica, para ahora entenderla y mostrarla como un elemento integrador de su ambiente o entorno cercano (Marchán Fiz, 1997, p. 173).

Aquí se presencia una ruptura con las técnicas y lenguajes tradicionales, se establece un cambio en la concepción teórica y práctica del arte, puesto que ya no solamente se representan realidades objetivas bidimensionales o tridimensionales, sino que ahora el artista es capaz de sustituir la representación de la realidad objetiva para presentar una realidad objetual donde el objeto puede significar muchas cosas a la vez. Se representan diversas ideas con los mismos objetos descontextualizados de sus significados y funciones originales, para generar dicha plurisignificación. Como hemos visto en Jean Baudrillard: de una función “*primera*” se pasa a una función “*segunda*”.

La incorporación del *ready-made* de Duchamp en el mundo del arte rompe con los límites preestablecidos; es decir, se produce un cambio en los parámetros discursivos del arte, puesto que se origina de un objeto que era afín con lo cotidiano, pero distante del mundo del arte. Con estos movimientos de posguerra se comienza a exponer un rechazo al arte clásico y ortodoxo del pasado, se promueve una negación de la razón y una exaltación de la subjetividad de la naturaleza humana, generándose así un retorno a las pasadas ideas románticas del siglo XIX, que permitían aflorar lo oscuro del alma y de la mente. Toda esta libertad de pensamiento originó las condiciones propicias para que los artistas, a fines con



**Fig. 2** Marcel Duchamp. *Rueda de bicicleta (Roue de bicyclette)*. 1913. Ready- made, Rueda de bicicleta, diámetro 64,8 cm, montada sobre taburete de 60,2 cm de altura. Colección Arturo Schwarz. Tomado de Mink, Janis (1994). *Duchamp*. Colonia: Taschen, p. 50.

**Fig. 3** Marcel Duchamp. *Fuente (Fontaine)*. 1917/1964. Ready- made, urinario de porcelana, 23,5 x 18 cm, altura 60 cm. Colección Arturo Schwarz, Milán. Tomado de Mink, Janis (1994). *Duchamp*. Colonia: Taschen, p. 66.



**Fig. 4** Marcel Duchamp. *Escurridor de botellas*. 1914/1964. Ready- made, escurridor de botellas de hierro galvanizada, original desaparecido, 59 x 37 cm. Colección Diana Vierny. Tomado de Mink, Janis (1994). *Duchamp*. Colonia: Taschen, p. 50.



estas ideas, comenzaran a crear sus obras en función de nuevas formas a través del concepto de anti-arte. Es decir, todo aquello que antes era imposible de ver como arte, ahora los artistas lo transformarán en arte.

Después de la manifestación pública de Duchamp surgen otras formas objetuales que toman al objeto como herramienta de arte, pero no siempre con la intención de anti-arte que se planteó en los inicios. De hecho, se comienza a valorar la estética del objeto y su sentido psicológico, encontrando así en él un verdadero elemento de expresión. Entre las manifestaciones *objetuales* cercanas al *ready made* se destaca el *objet trouvé* u *objeto encontrado*, al cual ya hemos hecho referencia. Algunos críticos e historiadores le acreditan a Kurt Schwitters (1887-1948) y Man Ray (1890-1976) la creación del *objet trouvé* hacia 1920. Estos dos últimos, más Raúl Husmann, Hannah Höch (1889-1968), entre otros artistas dadaístas, crearon obras al unir objetos encontrados de toda índole. Estas obras tenían la intención de romper con los patrones establecidos hasta el momento por el arte, y paralelamente generaban una crítica a la sociedad burguesa (Schneckenburger, 2001, p. 460) (Figs. 5, 6 y 7).

Vimos anteriormente que los dadaístas fueron los primeros en mostrar al mundo la ecuación “objeto encontrado = objeto construido” (Cirlot, 1986, p. 78), dando a entender que todos los *objetos encontrados* son futuros *objetos construidos* por el artista y por ende pueden ser potenciales obras de arte. Dicha fórmula fue aplicada por los surrealistas, llegando a crear quince modalidades de arte con objetos.

Esto se debe a que los objetos surrealistas, tanto si se trata de aquellas piezas encontradas de textura o forma sugerente, como de los objetos creados a partir de los materiales cotidianos descontextualizados, demostraron ser un medio privilegiado para establecer nuevas relaciones con el entorno físico en el que el hombre se mueve (AAVV, 1999 b, p.1077).

André Bretón (1896-1966) logra que el objeto tome un papel predominante dentro del movimiento surrealista, ya que era capaz de asegurar la transmisión de



**Fig. 5** Kurt Schwitters. *Construction para mujeres nobles*. 1919. Ensamblaje, 103 x 84 cm. Los Ángeles Country Museum of Art, Los Ángeles. Tomado de AAVV (2001 b). *Arte del S.XX*. Barcelona (España): Taschen, p. 126.

**Fig. 6** Kurt Schwitters. *Relieve*. 1923. Collage de varios materials sobre madera, 35.5 x 30 cm. Museum Ludwig, Colonia. Tomado de AAVV (2001 b). *Arte del S.XX*. Barcelona (España): Taschen, p. 126.



**Fig. 7** Man Ray. *Emak Bakia*. 1927 (reconstrucción de 1970). Madera y crin de caballo, altura 46 cm. Colección privada. Tomado de AAVV (2001 b). *Arte del S.XX*. Barcelona (España): Taschen, p. 460.

los fenómenos de la sensibilidad, a través del *objeto onírico*<sup>6</sup>, el *objeto encontrado*<sup>7</sup> (referido en el capítulo I: El mundo del objeto a la luz del Surrealismo), el *objeto simbólico* (Fig. 8), el *objeto-poema* y otras posibilidades del objeto (AAVV, 1972, p.157). Varias de estas obras objetuales fueron realizadas utilizando la técnica del ensamblaje (también referida por Cirlot en el capítulo I: El mundo del objeto a la luz del Surrealismo), que consiste en una composición, generalmente tridimensional, conformada por diversos materiales o fragmento de objetos, extraídos de la vida cotidiana, y agrupados aparentemente por azar o casualidad (Marchán Fiz, 1997, p.164). Entre los ensamblajes de inspiración surrealista se encuentran las cajas realizadas por el artista norteamericano Joseph Cornell (1903-1972), quién toma objetos ordinarios encontrados en su entorno y los ensambla adentro de cajas, creando construcciones irracionales, que despiertan una serie de imágenes poéticas de diferente índole (Fig. 9).

Explica Vicente Aguilera Cerní que el concepto *objet-trouvé u objeto encontrado*:

está muy ligado al azar psíquico, a la elección inconsciente de productos de desecho, triviales, reunidos casualmente, de los que se desconoce su utilidad o es puesta a un lado para acentuar, en un encuentro casual y espontáneo con el sujeto, un efecto específico de la reunión alegórica (Aguilera Cerní, 1979, p.387).

En este tipo de manifestaciones artísticas el objeto seleccionado por el artista es alejado de algunas funciones utilitarias específicas, pero gana en significados al ser colocado dentro de un entorno artístico. El *objeto encontrado*, además, está necesariamente ligado a las vivencias o anécdotas de los artistas. Lucie-Smith, en su *Diccionario de términos artísticos*, define al *objet trouvé* como un: “*objeto encontrado por un artista en su entorno y presentado, sin alteración alguna, o con una alteración mínima, como obra de arte en sí mismo o como parte de una obra de arte*” (Lucie-Smith, 1997, p.141). O como explica Marchan Fiz que el objeto

---

<sup>6</sup> A pesar de que Bretón propone la creación de los objetos oníricos hacia 1924, en realidad su aparición formal dentro del mundo del arte es hacia 1930, a través de las obras del artista español Salvador Dalí (1904–1989).

<sup>7</sup> Los surrealistas que se destacaron en la creación de obras con diversidad de objetos encontrados armados al azar fueron: André Bretón, Joan Miro (1893-1983) y Salvador Dalí (1904-1989).



**Fig. 8** André Breton. *Objeto surrealista de funcionamiento simbólico*. 1931. Materiales diversos. Colección particular, París. Tomado de Liaño, Marta (1995). *¿Qué es un ensamblaje?*. Caracas: Fundación Museo de Bellas Artes, p. 5.



**Fig. 9** Joseph Cornell. *Retrato de la serie "Medici Slot Machina"*. 1942. Varios materiales. 35.5 x 28 x 9.5 cm. Colección privada. Tomado de AAVV (2001 b). *Arte del S. XX*. Barcelona (España): Taschen, p.464.

encontrado u *objet trouvé* se “convierte en algo encontrado y cambiado por casualidad, en una elección promovida por las estructuras psíquicas impulsoras de vivencias” (Marchán Fiz, 1997, p.163).

El *objeto encontrado* es portador de informaciones personales del artista, ya que “el lugar más obvio para encontrar gran cantidad de objetos son las esferas inmediatas de acceso y de aprovechamiento de cada individuo: el piso y sus habitaciones, sus rincones y armarios” (Moles, 1975, p. 37). Cada artista arma sus historias en función de los lugares que visita y de los objetos que obtiene durante esos paseos. Evidentemente, el arte que emplea objetos puede apuntar hacia lo autobiográfico, pero en general, esto es un pretexto para activar significados amplios, ambiguos y a veces, contradictorios.

La aplicación del objeto encontrado se involucra, obligatoriamente, con el artista, dotando al objeto artístico de un matiz subjetivo que depende, en gran medida, de las historias que nos cuentan los artistas: el lugar donde ubicaron el objeto, lo que realizaban por ese lugar, entre otras razones de carácter personal e íntimo. Estos motivos nos hacen comprender, que aun cuando el estudio del objeto encontrado puede ser objetivo, sus orígenes son subjetivos y hacen difícil su comprensión exacta.

Después del Dadá y del Surrealismo, el sentimiento de represión que tenía el artista fue liberado y se encaminó en direcciones diversas, tanto conceptuales como a nivel de exploración de materiales, dando origen a multiplicidad de elementos y lenguajes que hoy se reconocen como arte. Luego de la guerra, hacia 1945, las manifestaciones artísticas siguen su curso; se apartan de la realidad y se aferrarán a la abstracción. Pero, justamente, cuando la pintura abstracta está en su apogeo (1948-1958), se nota un retorno a la realidad a través del objeto; ejemplo de ello son los *combine-paintings* o *pinturas combinadas* del arte objetual norteamericano, síntesis de la pintura y de montajes materiales en los que se introducen objetos de consumo como trozos de carteles, toallas, carros, etc., que se deslastran de su función y se llenan de significados, humor y, en ocasiones, ironía. Se le acredita la invención de dicha práctica y del término al artista Robert Rauschenberg (1925).

Rauschenberg comienza a realizar las *combine-paintings* hacia 1953 y se les considera una propuesta neodadaísta que logró transformar la obra de arte en una especie de escultura-pintura, que propone un nuevo acoplamiento entre la pintura y la realidad (Marchán Fiz, 1997, p. 164-165) (Fig. 10). A finales de década de los 50 la Escultora ruso-estadounidense Louise Nevelson (1899-1988), inició la creación de sus "*sculptural walls*", grandes cajas y anaqueles contenedores de objetos y madera imitando sillas, grifos, ruedas, entre otros elementos; estas obras generalmente eran pintadas, en su totalidad de negro o dorado, dándoles un sentido de uniformidad y serialidad (Fig.11).

Durante la década de los sesenta Jean Tinguely (1925-1991) elaboró sus "*méta-mecaniqués*": formas bizarras y casuales a partir de aparatos chatarra, de apariencia interesante combinado con los fenómenos lúdicos (Fig. 12). Por otra parte, aparecen las *acumulaciones* de los *nuevos realistas*, que son acercamientos al ensamblaje, en los que se colocan objetos formando relieves o colecciones dentro de cajones o cofres de plexiglás. Arman (Armando Fernández, 1928), realiza, en 1961, *Acumulación de jarras*, conjunto de jarras de peltre en una vitrina de plexiglás (Fig. 13).

Cualquier material se transforma en una buena herramienta para hacer arte; incluyendo a los objetos de uso cotidiano, el cuerpo y hasta el espacio. De esta forma, y tal como lo apunta Jean Baudrillard:

Los objetos cotidianos se nos muestran privados de su función original y hacen esclavos al hombre de su uso al darle la oportunidad de aplicarlos de manera libre. El objeto se transforma en un recipiente de sentimientos e ideas y a la vez en un gran portador de múltiples mensajes (Baudrillard, 1997, pp. 16-17, 27).

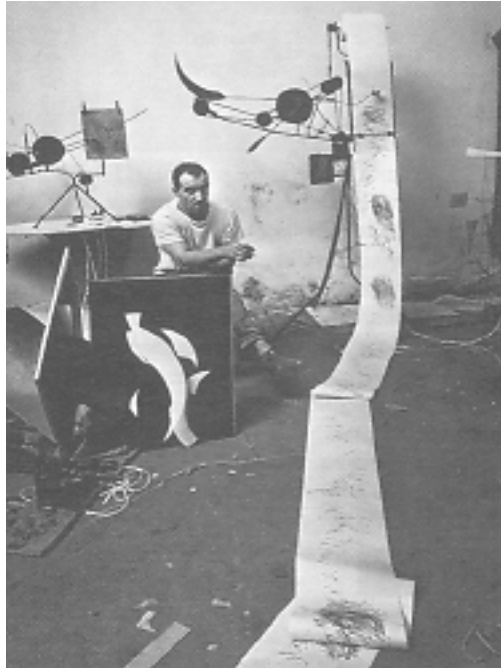
Es precisamente en ese momento, cuando el objeto se transforma en un amuleto cubierto del sentido implícito que le otorga quien lo posee y lo activa en nuevos contextos, transformándolo en el símbolo del mundo moderno.



**Fig. 10** Robert Rauschenberg. *Monograma*. 1955-1959. Varios medios, 122 x 183 x 183 cm. Moderna Museet, Estocolmo. Tomado de AAVV (2001 b). *Arte del S.XX*. Barcelona (España): Taschen, p. 499.



**Fig.11** Louise Nevelson. *Marea real IV*. 1959-1960. Madera pintada con una pistola cargada de una solución dorada, 35 partes, 323 x 445.5 x 55 cm. Museum Ludwig, Fundación Ludwig, Colonia. Tomado de AAVV (2001 b). *Arte del S.XX*. Barcelona (España): Taschen, p.523.



**Fig. 12** Jean Tinguely. *Méta-matic n° 12 (le Grand Charles)*. 1959. Hierro, motor eléctrico y papel. Colección privada. Tomado de AAVV (2001 b). *Arte del S.XX*. Barcelona (España): Taschen, p. 499.



**Fig. 13.** Arman. *Acumulación de jarras*. 1961. Jarras esmaltadas en vitrina de plexiglás, 83 x 142 x 142 cm. Museum Ludwing, Fundación Ludwid, Colonia. Tomado de AAVV (2001 b). *Arte del S.XX*. Barcelona (España): Taschen, p. 518.



Según Juan Eduardo Cirlot:

Interesante, dentro del horizonte de la época es la modificación o, mejor dicho, la vibración del sentimiento del objeto, el cual aparece a primera vista como un inmediato símbolo del mundo, como la mínima representación a la que siempre, automáticamente, se trata según dictamen confesado o inconfesado de la profesión de fe (Cirlot, 1986, p. 17).

Es evidente que existía una necesidad de romper con los esquemas anteriores, alejarse de las representaciones que mostraban un sentimiento de univocidad a través de objetos.

En lo referente a los conceptos derivados de la incorporación de los objetos, éstos han variado en cada época. Los objetos del Dadá, según la representación que legó Marcel Duchamp, estaban vinculados a la negación de todos los valores relacionados con el arte y sus creadores; de hecho promueve lo anti- estético. Los surrealistas, por su parte, estaban ligados al azar psíquico y al inconsciente.

Movimientos plásticos posteriores abusaron del uso del objeto hasta transformarlo en un cliché del arte de las décadas del sesenta, setenta, ochenta y noventa. El objeto se institucionaliza dentro del mundo del arte. Se ha explorado cualquier posibilidad del objeto como recurso expresivo, se trabaja con el objeto en sí mismo, con su significado, con su apariencia o con su carácter humano-comercial, entre otros aspectos. Sus valores son infinitos.

El Pop Art, término empleado por primera vez en 1954 por el crítico británico Lawrence Alloway, refiriéndose al arte popular o al arte producto de la cultura de la publicidad de masas, tiene su origen en Norteamérica. Las obras de este movimiento se caracterizan por la utilización de objetos e imágenes de la cotidianidad citadina. Entre sus representantes se encuentran: Andy Warhol (1928-1987) (Fig.14), Jim Dine (1935) (Fig.15), Robert Indiana (1928), Roy Lichtenstein (1923- 1997), Tom Wesselmann (1931-2004), Claes Oldenburg (1929) (Fig 16) y James Rosenquist (1933) (Faerna García-Bermejo y Gómez Cedillo, 2000, p.138).

Por su parte Argan considera que en el Pop Art

se marca el punto final del proceso de degradación y de disolución de la persona en cuanto a sujeto cuya actividad intelectual fundamental consiste en colocar las cosas como algo distinto de sí mismas, como objetos. Dado que el objeto es siempre algo distinto en el contexto de lo real, la regresión del objeto a la cosa implica una condición de indistinción y, por tanto una regresión desde la noción diferenciada de espacio a la noción indiferenciada de ambiente. Es, por tanto, el fin o la negación radical de la concepción humanista, para la cual el arte era la diferenciación entre sujeto y objeto (Argan, 1998, p.531).



**Fig. 14.** Andy Warhol, *Cajas apiladas de Brillo, Del Monte y Heinz*. 1964. Serigrafía sobre madera, 44 x 43 x 35.5 cm; 33 x 41x 30cm; 21 x 40 x 26 cm. Colección particular, Bruselas. Osterwold, Tilman (1992). Tomado de Osterwold, Tilman (1992). *Pop art*. Milán: Benedikt Taschen, p. 128.



**Fig. 15.** Jim Dine. Dine con materiales para el environment “The House”. Ante la Judson Gallery, Nueva York, 1960. Tomado de Osterwold, Tilman (1992). *Pop art*. Milán: Benedikt Taschen, p. 91.



**Fig. 16** Claes Oldenburg. Oldenburg con materiales para el environment “The Street”. Ante la Judson Gallery, Nueva York, 1960. Tomado de Osterwold, Tilman (1992). *Pop art*. Milán: Benedikt Taschen, p. 90

Es a partir de estas manifestaciones que por primera vez se le da importancia a la conciencia del valor artístico del objeto. Como ha dicho Fernand Léger (1881- 1955), “*los objetos cotidianos en series son más maravillosos que muchas cosas de las que más admiramos y apreciamos*” (Leger citado por Hess, 1967, pp. 156 -157).

Durante las décadas del sesenta y del setenta, tanto en Europa como en Estados Unidos, el objeto del arte es el lenguaje, quedando superada la idea de que arte era experimentación de nuevas técnicas, para asumir que el arte estaba más ligado a los procesos lingüísticos aplicados (Argan, 1992, p. 14).

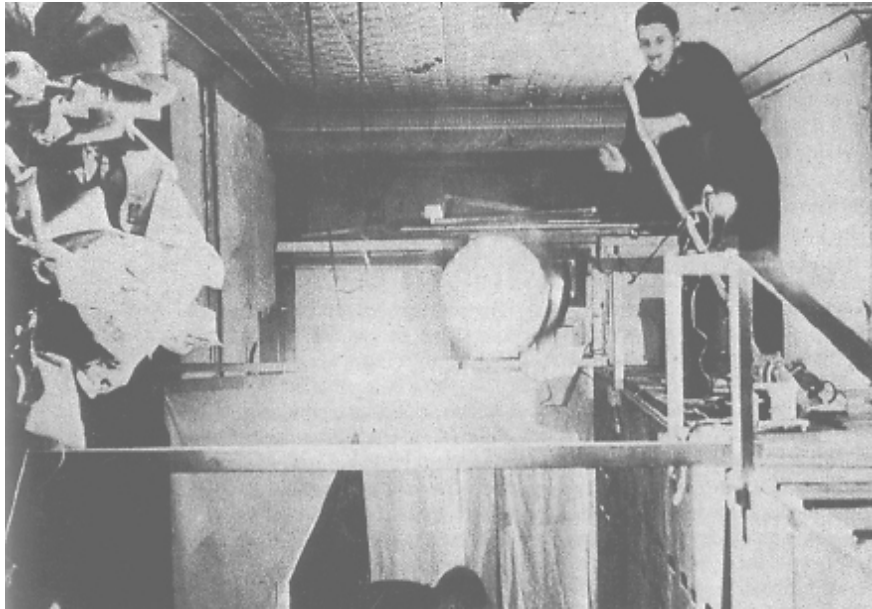
En este sentido, Simón Marchan Fiz explica:

La hostilidad del objeto artístico tradicional, la extensión del campo del arte, la des-estetización de lo estético, la nueva sensibilidad en sus diferentes modalidades, se inserta en la dialéctica entre objetos y los sentidos subjetivos, en la producción no sólo de un objeto para el sujeto sino también de un sujeto para el objeto, y en la *práctica teórica de los sentidos*, reivindicando los *comportamientos perceptivos* y creativos (Marchan Fiz, 1997, p. 155).

Las múltiples formas de aplicar el objeto en el arte ha llevado a los teóricos a realizar una amplia gama de estudios acerca de las aplicaciones del mismo en el arte y los conceptos que ello desencadena.

Marchán Fiz hace pública su reflexión en el marco del arte con objetos, expresando que el *principio collage* se reinicia con el arte objetual y sigue desarrollándose, a pesar del desbordamiento de los propios límites objetuales, al tomar modalidades como: *ambiente (environment)*, *happennig* y *body art*. (Marchán Fiz, 1997, p.170, 193-209).

Se denomina *ambientes* a creaciones artísticas de gran escala que ocupan un espacio determinado; técnicamente son como grandes ensamblajes o escenografías, donde el espectador se puede introducir, circular e integrarse a la obra (Marchán Fiz, 1997, 174) (Fig.17).



**Fig. 17** Allan Kaprow, *18 happening en 6 partes: tiro de un astil de metal desde la cima de un túnel*. Hacia 1963. Fotografía. Colección particular. Tomado de AAVV (1999 b). *Historia del arte*. Bogota: Editorial Norma, p. 1139.

Del *ambiente* surge el *happennig*, que se entiende como manifestaciones en las que el artista propone una acción en un tiempo y lugar determinados e involucra al espectador, creando una especie de obra colectiva en la que los objetos usados se transforman en los materiales centrales. Entre los artistas más representativos de este género se encuentran su iniciador John Cage (1921- 1992), Allan Kaprow (1927) y Wolf Vostell (1932- 1998). Aunque algunos críticos opinan que el origen del *happennig* se encuentra en ciertas manifestaciones del dadaísmo. (Marchán Fiz, 1997, p. 194) (Fig. 18).

Y el *body art*, en el que el cuerpo humano es la principal herramienta, transformándose en objeto de *performances*<sup>8</sup> (acciones), esculturas o videos, entre otras manifestaciones en las que el cuerpo del artista se convierte en un objeto de arte más (Fig. 19).

---

<sup>8</sup> **Performances o acciones:** “trabajo artístico que se presenta al público en forma de acción (teatral). Las primeras performances se celebraron en los años sesenta, en el seno del movimiento “fluxus”, que buscaba un concepto ampliado del arte” (AAVV, 2001 a, s.p).



**Fig. 18** Wolf Vostel. *Auto- Fieber*. 1974. Ambientación neodadaista. Tomado de Marchán Fiz, Simón (1997). *Del arte objetual al arte de concepto. Epilogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Madrid: Ediciones Akal, p.177.



**Fig. 19.** *Interior sroll (rollo interior)*. 1975. Performance. Tomado de Taylor, Brandon (2000). *Arte hoy*. Madrid: Ediciones Akal, p. 27.

El siglo XX nos muestra un verdadero catálogo de expresiones asociadas a los objetos:

objetos matemáticos, objetos naturales, objetos salvajes, objetos encontrados, objetos irracionales, objetos interpretados, objetos incorporados, objetos móviles. Todos estos tipos ofrecen el carácter común de su inutilidad práctica, de su aspecto turbador y extraño, de la arbitrariedad, contradicción y heterogeneidad de los elementos que los construyen (Cirlot, 1986, pp.82-83).

La llamada objetualidad, como hemos visto, sobrepasa sus límites y trasciende al cuerpo humano y su espacio, además de buscar su razón de ser no sólo en los procesos técnicos sino también en los instrumentos que nos brinda la lingüística.

En resumen, del término *arte objetual* se desprenden otros conceptos o definiciones más específicas que designan las diferentes manifestaciones del arte con objetos: *ready made*, *objet trouvé*, ensamblajes, *combine-paintings*, *ambientes*, *happennig* y *body art*. Esta variedad de presentaciones objetuales permite comprender la importancia de estudiar y destacar algunos de los momentos más relevantes de la aplicación del objeto.

## CAPÍTULO II

### EL OBJETO EN LAS ARTES PLÁSTICAS VENEZOLANAS

#### Décadas 1950 - 1980

Las transformaciones más contundentes en la cultura venezolana se harán sentir a mediados de la década de los cincuenta, con especial fuerza en ciudades élites como Caracas, Valencia, Maracaibo y Maracay, en las cuales se comenzó a apreciar el desarrollo del proyecto modernizador capitalista.

El objetivo de los líderes gestores del cambio era la transformación de la estructura cultural y social. Las autoridades del Estado, guiadas por el ideal de progreso, proponían una cultura dominada por el racionalismo, para lo cual se planteaban superar el pasado con el fin de construir un futuro promisorio. Esta situación resultaba contradictoria en un sistema que hundía sus raíces en el latifundismo; sin embargo, se creía que la vía más directa y correcta para lograr mejoras en las ciudades consistía en dar un salto brusco a través de un proceso modernizador sustentado por el petróleo.

Esta situación de cambio generaba zozobra en los ciudadanos, un sentimiento de nostalgia o de vacío, y hasta de frustración. El asombro ante lo desconocido era total; en las grandes ciudades se vivía en un aparente sueño, una ficción que se sostenía en estructuras que no se basaban precisamente en las costumbres nacionales, sino en costumbres adoptadas de otros países. Este fenómeno da como resultado una riqueza multicultural colmada de ideas, hábitos, pensamientos y tradiciones; producto de esos momentos de alienación ideológica, política y social (P. Erminy, *conversaciones personales*, 2002).

Otro elemento de especial importancia, en estos procesos de rápida asimilación de culturas extranjeras, fue la incorporación de la televisión (en 1953 primer programa en vivo del canal RCTV; en 1960 llega la revolución del sistema video tape). Con ella, la información llegaba más rápido y el entretenimiento y la publicidad toman un matiz diferente. Se mostraron telenovelas patrocinadas por empresas internacionales, programas de entretenimiento y series norteamericanas que presentaban los grandes logros del hombre en materia de tecnología, así como



las ventajas que tienen las amas de casa al contar con artefactos eléctricos como las tostadoras, los asistentes de cocina, las licuadoras y cuanto artefacto existía para el momento (Fig.20).



**Fig. 20** Aviso publicitario de licuadora General Electric. 1972, s.p. Tomado De Ávila, Lolita (1972, Noviembre 11). *Páginas. Fascículo de cocina para coleccionar*. Caracas: Centro Indulac, s.p.

Estas imágenes proyectadas en la pequeña pantalla, más el boom de la publicidad en nuestro país (bombardeo de información visual), fueron creando necesidades objetuales muy distantes de las necesidades inéditas del venezolano. Esas exigencias objetuales adquiridas se convirtieron en prioridades, generando

una notoria invasión de objetos que no se fabricaban en el país, pero que eran primordiales para poder estar a la par del tiempo moderno que les correspondía vivir a los venezolanos (Fig. 21).



**Fig. 21** Juegos de comedor más utilizados durante las décadas del cincuenta y sesenta. Tomado de Campderá, Jorge en: AAVV (2002, Agosto). *Estilo & Espacio*. Caracas: G2 Grupo Creativo, p. 9

Así como los espacios del hombre fueron tomados por los objetos, el área de las artes plásticas también sufrió dicha invasión objetual, y es que “*el mismo objeto que había servido para segmentar la vida, ahora estimula, metafóricamente.*” (Pineda, 1982, p. 13). La incorporación del objeto dentro del arte en Venezuela se expone, en un primer momento (1956-1959), como una expresión libre y totalmente desinhibida, que mostró un estilo de representación artístico diferente, concebido con un lenguaje plástico que se fundamentaba en lo antiestético. Esas nuevas formas de expresión plástica fueron asimiladas de la cultura extranjera para luego ser incorporadas lentamente dentro de las manifestaciones culturales venezolanas.

Esta estética surge como producto de la protesta de artistas e intelectuales ante el malestar social y la angustia cultural de un momento histórico (1950-1967). Así, nuevos retos fueron asumidos con ímpetu por los creadores nacionales:

Jóvenes unidos a veces en una oposición común a la dictadura; distanciados otras veces ante el rumbo de la nueva democracia, ante los afectos y desafectos a la revolución cubana, ante los golpes a la izquierda venezolana; enfrentados a veces con distintos matices aun dentro de un mismo pensamiento de izquierda, radicalizados en gran medida, con posiciones estéticas menos o más liberadas del credo político, los artistas de los años 60 producirán formas carnívoras y necrofílicas, la pintura y el texto como insurrección y utilizarán la chatarra industrial urbana para convertirla en obra de arte (Ramos, 1995 b, p.9).

Esa generación de jóvenes artistas formaron varios grupos considerados de vanguardia, como: Sardo (1956-1961), Círculo del pez dorado (1960-1966), Tabla redonda (1961-1967), El techo de la ballena (1961-1967), En haa (1962-1967), 40 grados a la sombra (1962), Apocalipsis, Viernes, Trópico uno (1964-1965), El león de oro (1965-1967), entre otros (Hernández, 2002, p.15). De estos grupos surge un arte fruto de un deseo descarriado de modernidad venezolana que apoyaba sus bases en las vanguardias europeas, que además se fundamentaban en la tradición de la ruptura de estructuras formales e ideológicas. Es por ello, que las transformaciones fueron radicales y abruptas como producto de la apresurada asimilación y construcción de pensamientos ideológicos y estructurales; dichas transformaciones se materializan en la aparición de muchas obras plásticas, donde se interrumpe la estética de la representación figurativa por vías estéticas diferentes.

La primera transformación formal y conceptual dentro de las artes plásticas venezolanas del siglo XX, fue la incorporación del arte geométrico abstracto dentro del sistema de creación nacional. Esta ruptura con el arte figurativo le abrió el paso a la indagación y experimentación de materiales diversos, entre los que se encontraban los objetos cotidianos nuevos o usados, los cuales, al ser incorporados a los trabajos plásticos evidenciaron su valor estético en creaciones artísticas,

bidimensionales y tridimensionales, con un espíritu en ocasiones intuitivo, compositivo y hasta racional.

Alrededor de tantos cambios en la plástica venezolana, el objeto comienza asumiendo múltiples papeles de representación, dado su carácter versátil o multisignificativo. Sin importar las tendencias plásticas, el objeto se apoderó de los espacios de expresión, transformándose en uno de los recursos más utilizados y explorados por los artistas plásticos venezolanos. Los objetos superaron su función original al ser extraídos de su entorno cotidiano y ubicados dentro de una composición plástica que los elevó a objeto de contemplación estética (de “*función primaria*” a “*función segunda*”). Un mismo objeto podía asumir un significado diferente de acuerdo con la tendencia plástica que lo utilizara.

La incorporación del objeto en la plástica venezolana se inserta en el momento en que el Expresionismo Abstracto<sup>9</sup>, conocido en Venezuela con el nombre de Informalismo<sup>2</sup>, y la Nueva Figuración, también llamada Figuración Crítica o Figuración Narrativa (Ramos, 1995 b, p.9), se imponen como propuesta plástica al presentar sus intenciones de querer alejarse de toda figuración clásica e incluso de la abstracción geométrica, para hacer más énfasis en las cualidades de los materiales y el desarrollo del carácter gestual de la obra. Es a través de esta tendencia plástica que los artistas venezolanos se liberan de las estructuras representativas y formales propias de los cánones estéticos del arte “clásico” venezolano. La libertad que brindaba el Informalismo era tal que hasta los artistas más representativos del abstraccionismo geométrico realizaron obras incorporando materiales de desecho (Alejandro Otero [1921-1990], Jesús Soto [1923-2005],) (Fig. 22).

---

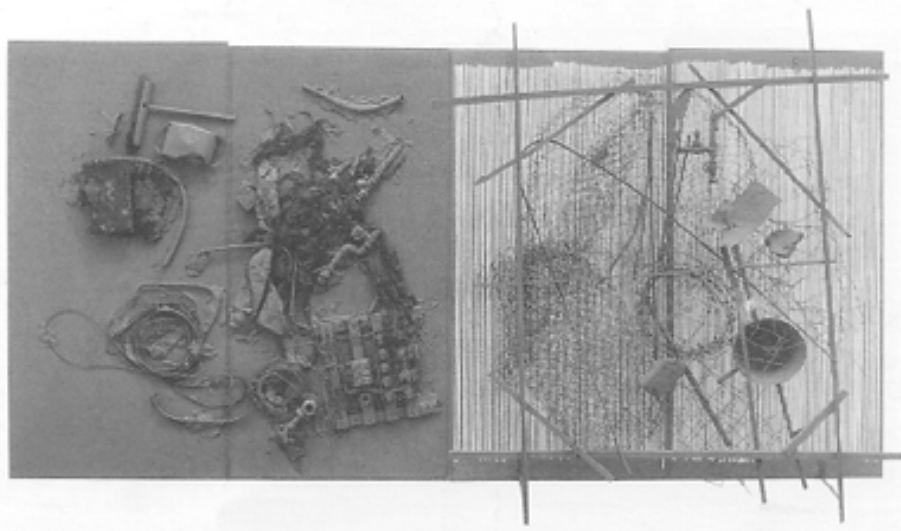
<sup>9</sup> Expresionismo Abstracto: Se aplica a un sector fundamental de la escuela pictórica norteamericana; es un término muy vinculado con la pintura de acción, al gesto y a lo emotivo ( Harrison, en: Stangos, 1986, p.173).

<sup>2</sup> Informalismo: Proviene del término francés *art informel*, asignado por el crítico Michel Tapié en 1952. Incluye una diversidad de experiencias artísticas abstracto- gestuales desarrolladas en Europa y América entre las décadas de 1940 a 1960. Los artistas informalistas incorporan elementos orgánicos a la obra (Faerna García-Bermejo y Gómez Cedillo, 2000, p.99).

Según Calzadilla:

como reacciones en cadena contra la forma racional y el diseño funcional del arte constructivo y la abstracción geométrica, estos nuevos alcances de la vanguardia se caracterizaban por retomar el collage y el ensamblaje de cubistas y dadaístas, proyectándolos a una situación nueva, de evidente cariz social por lo que toca a una crítica de la sociedad de consumo, implícita en sus manifestaciones (Calzadilla, 1995, p. 66).

Por otra parte, desde la óptica del objetualismo artístico el mismo autor reconoce que antes que el Neo-Dadá y el Pop Art, el Informalismo fue “*el gran explorador de la realidad del desecho y de los objetos incorporados*” (Calzadilla, 1978, p.64).



**Fig. 22.** Jesús Soto. *Mural*. 1961. Ensamblaje. Hierro, aluminio, plástico, fibras textiles, cemento y pintura sintética. 278 x 492,5 x 62 cm. Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de los archivos de la Galería de Arte Nacional.

La experimentación y exploración de técnicas y materiales sin límite alguno, dan como resultado obras que sostenían un carácter híbrido entre texturas, materia, colores y formas.

En la experiencia de las técnicas,- explica Juan Calzadilla -el Informalismo planteará la necesidad de una libertad total de acción, a fin de incorporar a la pintura materiales y procedimientos inéditos, que sirvan para elaborar una nueva visión del cosmos (Calzadilla, 1978, p.38).

Esta *nueva visión del cosmos* generó una ruptura en la forma de hacer y entender el arte. Y precisamente, bajo ese punto de quiebre se hizo posible la experimentación con la mezcla de materiales, dando cabida a la definitiva incorporación del objeto como elemento de expresión plástica.

Por su parte, Marian Caballero y Félix Suazo afirman que *“la aparición del arte objetual en Venezuela está vinculada al impacto ejercido por la corriente abstracto-informalista, en boga desde finales de la década del cincuenta”* (Caballero y Suazo, 1999, s.p).

El arte con objetos se introduce formalmente en la historia del arte venezolano en el año 1959, de la mano del Informalismo, con la exposición “Espacios vivientes”, realizada en la ciudad de Maracaibo y organizada por Juan Calzadilla, Alberto y Josefina Urdaneta (Antillano, 1975, p.14); posteriormente, en el mismo año, esa muestra se presentó en la Sala Mendoza, bajo el título “Salón experimental” (Caballero y Suazo, 1999, s.p). Debemos reconocer que esta práctica que comenzó tímidamente con los jóvenes influenciados por el Surrealismo y el Dadaísmo europeos (entre ellos: Fernando Irazábal [1936], José María Cruixent [1911-2005] y Maruja Rolando [1923-1970]), pronto sería asimilada por la mayoría de los artistas plásticos del país. Perán Erminy lo advirtió en el marco de la exposición “Espacios vivientes”:

Se puede afirmar desde ahora -aun cuando pudiera parecer aventurado -que con esta exposición se está abriendo una nueva etapa en la evolución de la pintura venezolana. Y no estamos

exagerando al decirlo, ya que el interés singular de la muestra está centrado-como su razón de ser, su carácter y su sentido-precisamente en el hecho de que se nos presenta como una ruptura-tímida en algunos y definitiva en otros-en la totalidad de los aspectos que constituían la plástica anterior (Erminy citado por Calzadilla, 1978, p. 134).

Las palabras de Perán Erminy apoyaron los procesos de cambio dentro de la plástica nacional, sirviendo además de impulso para llegar a las transformaciones deseadas. Por otra parte, Erminy afirma que en realidad, el objeto se asoma dentro de la plástica venezolana hacia 1956-1957, como una experiencia expuesta por el grupo Sardo en el edificio Fonseca. Este crítico- artista y ex - integrante del grupo expone:

En Sardo se hicieron los primeros intentos del informalismo y de lo que luego vendría a ser el pop-arte. Se utilizaron las técnicas -entonces desconocidas en nuestro medio- del montaje de imágenes, de la improvisación, del azar, de la incorporación de los objetos reales, pintura hecha con vaporizador y plantilla, de la propaganda comercial como tema de la obra, del uso de la fotografías, del collage en formas variadas, del poema-objeto, de las esculturas hechas con ensamblajes de objetos dispares o de desechos de cualquier clase, de la reivindicación de los ready-made de Marcel Duchamp, de la incorporación o la representación de elementos repulsivos, etc, etc (Erminy, 1967, p.132).

Sardo (1956-1961) fue el grupo plástico-literario que se caracterizó por estudiar los pensamientos de André Breton expresados en los manifiestos surrealistas, generando una explosión de ideas y experiencias plásticas únicas para el momento. El grupo se dividió por diferencias ideológicas y muchos de sus integrantes, al alejarse, conformaron otro grupo plástico-literario llamado El techo de la ballena (1961-1967). Este grupo, que tiene sus orígenes en una taberna llamada El techo de la ballena, ubicada en Salamanca, España, mantiene una estética muy española y es el responsable de implantar definitivamente el Informalismo audaz en Venezuela. Entre los integrantes de El techo de la ballena se encontraban Gabriel Morera (1933), Carlos Contra maestre (1933-1996), Gonzalo Castellano, Juan Calzadilla (1930), Edmundo Aray, Rodolfo Izaguirre, Fernando Irazábal, Adriano

González León, Daniel González, Dámaso Ogaz, Rodolfo Izaguirre, Salvador Garmendia, Ángel Luque (1927), Caupolicán Ovalles, Alfonso Montilla, Perán Erminy (1929), Albert Brandt y otros invitados esporádicos (Fig. 23).

El grupo de artistas que conformaba El techo de la ballena consiguió proyectar y apoyar la obra de Gabriel Morera; incluso se podría considerar que la obra de este artista de origen español logró representar la esencia del grupo al plasmar la unión de lo plástico y lo literario, además de crear un vínculo intangible entre la cultura española y la venezolana. Su obra transmite la evolución del arte matérico informalista, siendo una referencia obligatoria a la hora de estudiar esta manifestación en Venezuela.



**Fig. 23** Techo de la Ballena. Entrada de El Techo de la Ballena. Hacia 1961. Caracas. Tomada del archivo de Fernando Irazábal.



La agrupación se caracterizó por subvertir en la escena estética venezolana al incorporar nuevos lenguajes plásticos que se fundamentaban en el carácter multidisciplinario de sus propuestas y su evidente deseo de acabar con todos los paradigmas artísticos, planteando definitivas rupturas tanto para los artistas, como para los observadores, críticos, coleccionistas y en general, para todo el sistema cultural. Su compromiso más fuerte era con el país y lo transmitían a través de la frase “*cambiar la vida, transformar la sociedad*”.

La primera muestra expositiva de El techo de la ballena se llamó “Para la restitución del magma” (1961); en ésta se exhibieron “*pinturas gestuales, manchistas y esculturas objetuales. Para la ocasión publicaron un catálogo-manifiesto (Rayado sobre el Techo, N°1) que subrayó la postura de ruptura ante la cultura oficial*” (Caballero y Suazo, 2002, s.p). Entre los artistas que participaron se encontraban, además de Gabriel Morera, Carlos Contramaestre, Fernando Irazábal, Juan Calzadilla, Pedro Briceño (1931), Manuel Quintana Castillo (1928) y José María Cruzent. Estos artistas continuaron explorando las posibilidades que les brindaba el objeto cotidiano al incorporarlo en la obra de arte (Figs. 24-28). En el mismo año el grupo presentó la muestra denominada “Homenaje a la cursilería”, en la cual exhibieron textos y objetos que consideraban “pavosos”. El grupo de “balleneros” siguió presentando propuestas expositivas hasta 1967 y siempre el objeto cotidiano estuvo presente de diversas maneras.

Los artistas integrantes de estos grupos de vanguardia eran considerados generadores de un arte de protesta, arbitrario y contestatario. Manifestaban su verdad de manera provocadora, irreverente, rebelde y absoluta, sin ninguna limitación posible. En razón de lo expuesto, Perán Erminy comenta:

La obligación de todo intelectual era revelarse en contra de cualquier poder, no aceptábamos ningún poder. Este pensamiento lo comparten los de Sardio pero más todavía los del Techo de la Ballena. Los jóvenes de esa época sentían que era obligación del arte la rebelión, es la tradición de la ruptura, el papel del artista era ser un trasgresor, no aceptar ningún poder. La independencia absoluta y la libertad absoluta. Eso lo encontramos nosotros en el surrealismo, quizás por una tradición de rebeldía en Venezuela, quizás por no tener un orden establecido (P. Erminy, conversación personal, 2002).



**Fig. 24** Gabriel Morera. *Cabeza filosófica*. Hacia 1960/ 1961. Óleo y materiales diversos sobre cartón – piedra. 60.3 x 44cm. Colección Fundación Polar. Caracas. Tomada de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p. 13.



**Fig. 25** Carlos Contramaestre. *Sin título, Caballeros luchando*. 1963, Tinta sobre cartulina. Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de los archivos de la Galería de Arte Nacional.



**Fig. 26** Fernando Irazábal con una de sus obras. Hacia 1962. Tomada del archivo de Fernando Irazábal.



**Fig. 27** Pedro Briceño. *Los enemigos del alma*. 1964. Soldadura en hierro –tríptico. Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de los archivos de la Galería de Arte Nacional.



**Fig. 28** José María Cruxent. *Moïse marié était encore incirconcis*. 1962. Acrílico y fibras de yute sobre tela. 100 x 150 cm. Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de los archivos de la Galería de Arte Nacional.

Estas manifestaciones artísticas con un fuerte componente expresivo se mostraban plásticamente en contra de los contenidos racionales y cerrados del arte geométrico. Por el contrario, creían en el anti-arte, en lo que no era considerado arte para ese momento pero que, paradójicamente, al crearlo se transformó de nuevo en arte. Los medios que utilizaron no importaban, sino la carga expresiva con que realizaron sus obras, las cuales eran manifestaciones estéticas donde la suciedad, el desecho y lo paupérrimo del hombre se revelaban como poesía, donde lo sublime y lo despiadado se daban la mano y comulgaban de manera nunca antes vista. Un arte donde todo era posible.

En 1961, el arte informalista, gracias a la influencia e impulso que le dio El techo de la ballena con sus exposiciones, establece verdaderas rupturas en el arte. El momento era propicio para la confusión, ya que el desconocimiento y la falta de valoración de los nuevos lenguajes, tanto por los críticos, como por parte del público y de todo el sistema de las artes plásticas nacionales, incidió de tal manera, que los artistas que habían viajado a Europa tomaron la batuta de estas expresiones, y llegaron a ser, prácticamente, los protagonistas y creadores de la historia de la plástica venezolana contemporánea. Fernando Irazábal manifiesta, como uno de los creadores y protagonistas, lo siguiente:

En el año 1960, para el Salón Oficial de Artes Plásticas fueron admitidas tres obras informalistas, pero ya para el año 1961 todo el salón lo conformaron obras informalistas, haciendo que la expresión con materiales se generalizara y se oficializara en el acto.

Además, muchas personas que no eran artistas se aventuraron a enviar piezas para ese salón y al ser admitidas confesaban no ser artistas; inclusive, un mecánico envió una pieza que fue aceptada (F. Irazábal, *conversación personal*, 2003).

Se reconoció formal e institucionalmente el valor artístico de los materiales cotidianos, como fuente de creación y de invención tanto para los pintores como para los escultores quienes comenzaron a unir diversos materiales tridimensionales, generando los primeros ensamblajes en nuestro país. El objeto era fuente de inspiración. De hecho, se reconoce a la ciudad como una fuente de

inspiración diferente, apreciándola como un gran *collage* compuesto de diversos medios. “*De este modo se define una poética del desecho*” (Calzadilla, 1977, p. 24).

En los Estados Unidos, específicamente en Nueva York, se realizaron dos exposiciones importantes sobre el objeto en el arte, que según Lourdes Blanco, crítico de arte y exdirectora de la Sala Mendoza, ejercieron una importante influencia sobre la historia del arte nacional (L. Blanco, *conversación telefónica*, 2004). La primera exposición se dividió en dos partes: la primera fue denominada *New Forms - New Media I*, realizada del 06 al 24 junio de 1960, y una segunda, efectuada del 27 de septiembre al 22 de octubre de 1960. Estas muestras, realizadas en la Galería Martha Jackson, fueron organizadas por Lawrence Alloway y Allan Kaprow, quienes lograron exhibir “*un total de 150 obras de 71 artistas, con la voluntad de presentar una retrospectiva del arte assemblage, incluyendo artistas que habían trabajado el objeto en los años treinta y cuarenta*” (Guasch, 1997, p.57). En la primera parte de la muestra, Alloway, crítico e historiador inglés, estableció relaciones entre “*la cultura basura de Nueva York, y la experiencia dadá/futurista, descubriendo en la ciudad su común fuente de inspiración*” (Guasch, 1997, p.57). En la segunda parte, Kaprow:

planteó una nueva dimensión de ese tipo de arte, entendiéndolo como “*una situación, una acción, un *environment* o un *event*” al tiempo que destacó su “*crudeza e inmediatez, así como una indiferencia por la belleza del trabajo manual (..) El espacio ya no es un hecho pictórico sino real (y a veces ambas cosas)*” (Kaprow citado por Guasch, 1997, p.57).*

En el año 1961, otra exposición es organizada por William C. Seitz en el Museum of Modern Art de Nueva York: *The art of assemblage*. Esta exposición se constituyó en el primer reconocimiento institucional del *assemblage*, presentándolo como:

una consecuencia histórica del collage cubista, definiéndolo como un agrupamiento de “*collage, objetos o construcciones que son ensambladas más que pintadas, dibujadas o esculpidas, y cuyos elementos constitutivos son, en todo o en parte, materiales, objetos o fragmentos naturales o manufacturados, no destinados a fines artísticos*” (Seitz citado por Guasch, 1997, p. 58-59).

Cabe destacar que el curador, William C. Seitz, expresó su sorpresa ante el interés que estos artistas le otorgaban a los materiales desechados por la sociedad, demostrando un notorio rechazo hacia el arte limpio o con perfecto acabado. El curador también expone su reflexión sobre “*la potencia estética de estos desechos urbanos ‘las heces de la ciudad’*” (Guasch, 1997, p. 59).

La muestra se destacó por proponer una estructura conceptual que “*incluía tanto la historia reciente del assemblage, como su prehistoria y sus antecedentes, fuesen literarios o plásticos*” (Guasch, 1997, p. 59). En la exposición participó Marisol Escobar (1930), artista venezolana radicada en Estados Unidos que formó parte del movimiento pop de ese país. Marisol se destacó por la aplicación de las técnicas del *collage* y del ensamblaje (Fig.29), y en ocasiones por la combinación de objetos encontrados con dibujos y tallas en madera (Caballero y Suazo, 1999, s.p).



**Fig. 29** Marisol Escobar. *La visita*. 1964. Madera pintada, escayola, telas, cuero y fotografía. 152 x 226 cm. Museum Ludwig. Colonia. Tomada de Osterwold, Tilman (1992). *Pop art*. Milán: Benedikt Taschen, p. 111.

La participación de esta venezolana fue muy importante para lograr la asimilación y reconocimiento de la técnica del ensamblaje en Venezuela.

Estas dos exposiciones generaron confianza en los artistas venezolanos que realizaban obras objetuales, ya que el reconocimiento de Estados Unidos hacia el arte objetual ejerció una notoria influencia en la cultura venezolana, motivando a críticos y artistas a reconocer la importancia de dicha expresión. Según Lourdes Blanco, varios artistas y críticos de la época lograron viajar a Nueva York, para ver la muestra *The art of assemblage* y expresar sus impresiones a otros intelectuales del momento (L. Blanco, *conversación telefónica*, 2004). Por otra parte, se pueden establecer las similitudes en cuanto a lo sorprendente que resulta para la crítica, investigadores y curadores la incorporación en el arte de la basura de la ciudad y su exaltado valor estético.

Hacia 1962, un año después de la exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York, en Venezuela el arte con objetos comenzaba a ocupar un lugar importante entre las expresiones del arte oficial. De hecho, por esa fecha:

al visitar el XXIII Salón Oficial de Artes Plásticas, Guillermo Meneses se asombró -casi inocentemente- de “la utilización de materiales extraños a la pintura, la incorporación de elementos industriales, de objetos rozados por la actividad humana” (Meneses citado por Goldberg, 2002, p.149).

Ese mismo año se presenta al público otra exposición importante de El techo de la ballena: “Homenaje a la necrofilia” de Carlos Contramaestre. En la muestra se exhibían restos de animales muertos que poco a poco se descomponían; a pesar de que no utilizaron objetos, las obras tenían entre uno de sus objetivos llamar la atención de la sociedad burguesa, generadora inconsciente de desechos a través de la desincorporación de los objetos adquiridos en su cotidianidad. (Figs. 30- 31).



**Fig. 30** Carlos Contramaestre. *Homenaje a la necrofilia*. 2 noviembre de 1962. Tomado de Mosca, Stefania (1997). Posición de víctima. En AAVV. *Imagen*. Caracas: CONAC, p. 7.



**Fig. 31** Exposición *Homenaje a la necrofilia*, 2 de noviembre 1962. Foto de Daniel González. Tomado de Mosca, Stefania (1997). Posición de víctima. En AAVV. *Imagen*. Caracas: CONAC, p. 8.



En torno a este panorama Carlos Díaz Sosa, expresa en 1963 en su escrito "*Contra los que están de regreso: necrofilia, coprofagia*", ideas que hacen reflexionar y darnos cuenta que la aceptación del objeto como arte no fue fácil. En el texto se nota el descontento del autor ante esta manifestación artística:

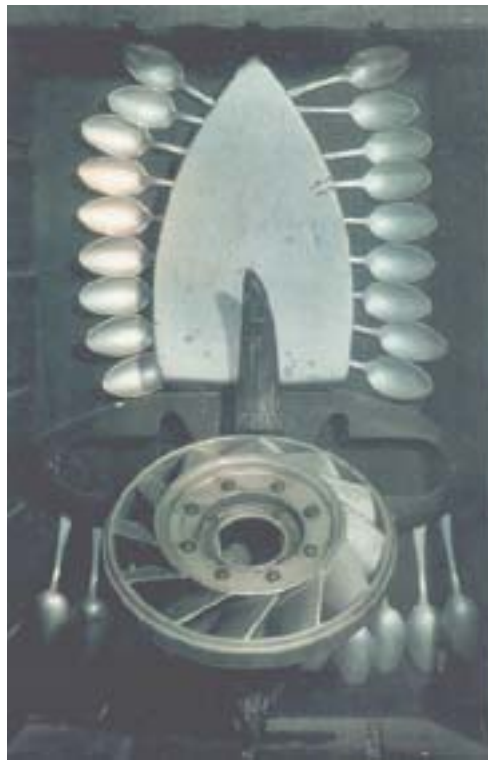
"Estamos viviendo la época cuando el truco, la falta de sinceridad y últimamente la aberración sexual, se convierten en material de creación. El estudio y la meditación poco importan, digamos, al artista plástico, quien ahora se procura su material en 'Ojo de Agua' (basurero de Caracas) y en depósitos de automóviles chocados" (Sosa citado por Esteva-Grillet, 1992, p. 73).

Para algunos críticos y público interesado en el arte, la incorporación de objetos provenientes de los basureros en la obra de arte, generaba una irrazonable degradación del arte; era destruir lo sublime y sagrado de la creación artística para llegar a hacer un arte que tenía como principal medio de ejecución los desechos del hombre. En este sentido, los artistas, al presentar sus obras, explicaban que el objeto era un medio más de expresión; pero, a su vez, planteaban la idea de que este tipo de manifestación era un anti-arte o un no-arte. Por consiguiente, las condiciones no estaban dadas para "*proclamar una verdad artística, lo que se estaba haciendo era pronunciar un anatema*" (Calzadilla, 1978, p. 39).

Mientras los jóvenes residenciados en Venezuela luchaban por crear espacios de expresión para los nuevos lenguajes plásticos, Mario Abreu (1919 - 1993), considerado actualmente el más claro antecedente del arte objetual en Venezuela, se encontraba residenciado en París (1947-1952) explorando las diversas posibilidades del objeto, partiendo tanto de la técnica del *collage* como del ensamblaje, desde una aproximación ideológica dadaísta y surrealista. Este artista logra introducir sus obras dentro del circuito francés y realiza durante ese período una exposición de ensamblaje de objetos en una de las Galerías de Arte de Tina Vierny, en París.

Posteriormente, en el año 1965 en el Museo de Bellas Artes se realiza una muestra individual de Mario Abreu denominada "Objetos mágicos"; en esta exposición se dio a conocer el trabajo objetual del artista. Se exhibieron obras en las que Abreu creó composiciones con objetos como tenedores, cucharas, cuchillos, planchas, muñecos de plástico, conchas, cadenas, piezas mecánicas, cerraduras;

entre otros objetos, organizados asimétricamente o en serie dentro de cajas de madera pintadas de negro o de blanco. En cada obra se conjugaba la pintura y el objeto, integradas bajo un lenguaje plástico coherente que era transmitido a través de composiciones visuales lógicas y equilibradas (Fig.32).



**Fig. 32** Mario Abreu. *Extractor de conciencia*. Sin fecha. Ensamblaje en madera, metal y pintura. 46,5 x 30,5 cm. Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de los archivos de la Galería de Arte Nacional.

Es interesante acotar que en la obra de este artista se sintetizan tres procesos técnicos que se estaban dando en la Venezuela de los sesenta: la técnica de la pintura guiada al abstraccionismo o la figuración, un arte informalista que incorporaba materiales nuevos dentro de las artes plásticas, y la práctica del objetualismo al crear composiciones o ensamblajes que transmitían mensajes estéticos (Tapias, 1998, s.p). La citada exposición de Abreu abrió un nuevo camino dentro de la plástica venezolana. Al comentar sus objetos mágicos aclara:

Busco a través de las ordenaciones plásticas y de los contrasentidos, y en las oposiciones de fuerzas, develar el acto mágico, sacrificando los estados complacientes para crear fuerzas vivas y de esta manera animar los objetos, en ellos aporto la evidencia de mi propia demarcación en la geografía física y psíquica (Abreu citado por Da Antonio, 1982, p. 300).

El artista otorga a los objetos, solos o intervenidos con pinturas, un valor estético cargado de múltiples significados, generando un nuevo sentido compositivo que dependía de cómo insertaba las formas, colores o tamaños de los elementos. Con la obra objetual de este artista, se demuestra el valor estético de los objetos y se incentiva a otros artistas para seguir explorando las diversas posibilidades del arte objetual.

Ese mismo panorama en el cambio de significado de la aplicación del objeto en el arte venezolano se evidencia en la exhibición realizada en el Ateneo de Caracas, en mayo de 1966, en la cual se mostraron obras de varios artistas que abordaron el tema de la incorporación del objeto dentro de sus planteamientos plásticos. Esta muestra, titulada, *“El objeto en la plástica venezolana”*, tuvo el propósito fundamental de *“reunir obras y artistas que de una u otra forma han experimentado la necesidad de incorporar el objeto, en su calidad de ente propio, a sus peculiares búsquedas dentro de la plástica venezolana”* (Guevara, 1966, s.p).

En dicha exposición participaron veintiún artistas, entre ellos, Gabriel Morera y otros artistas, considerados precursores del arte objetual en Venezuela, como Alejandro Otero, Alirio Oramas (1924), Ángel Luque, Carlos Castillo (1942), Daniel González, Elsa Gramcko (1925-1994), Itama Martínez, Fernando Irazábal, Gert

Leufert (1914 – 1998), Gilberto Martínez, Harry Abend (1937), José María Cruxent, Mario Abreu, Maruja Rolando, Max Pedemonte (1936), Mateo Manaure, Milos Jonic (1916 – 1999), Régulo Pérez (1929), Pedro Briceño y Cornelis Zitman (1926).

En el catálogo de la muestra (Fig. 33), Roberto Guevara explica en relación con la aplicación del objeto en las obras de estos artistas, lo siguiente:

el carácter de esa “incorporación” del objeto (en tanto que ente físico independiente) a la materia y realidad de una obra, se determina de manera diferente, singular, según la importancia, el valor y hasta el sentido que el artista le concede dentro de sus experiencias. Es el artista, cada artista, quien definirá, en su última instancia, la nueva “realidad” del objeto, fundida a una totalidad autónoma, autosuficiente, rigurosamente necesaria: la obra de arte (Guevara, 1966, s.p).



**Fig. 33** Portada del catálogo de la exposición *El objeto en la plástica Venezolana*. 1966. Tomado de Guevara, Roberto (1966). *El objeto en la plástica Venezolana*. Caracas: Ateneo de Caracas.

Se denota una nueva dimensión plástica del objeto dentro de la obra al exaltar su valor compositivo y emplearlo como un material de creación, que al ser colocado en la composición artística perderá su significado o función anterior para obtener múltiples significados novedosos.

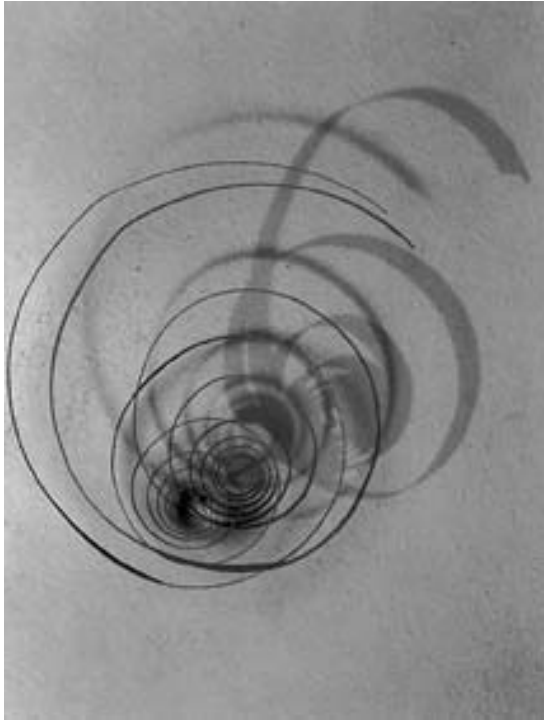
En este contexto, Juan Calzadilla señala que el resultado de los trabajos objetuales individuales de cada artista fueron más contundentes plásticamente que los trabajos realizados por los movimientos culturales del momento; esto lo sustenta a través de la idea de que los grupos se interesaban más por explorar la materia, que por el resultado estético perdurable (Calzadilla, 1995, p.66).

Además de los artistas que participaron en la exposición del Ateneo de Caracas antes nombrada, se destacaron otros precursores del arte objetual en Venezuela, entre ellos Carlos Raúl Villanueva (1900 – 1975), arquitecto que realizó arte objetual, pequeños ensamblajes con una orientación abstracto geométrica, que mostró muy poco; Carlos Puche (1923 – 1999), fotógrafo que realizó objetografías, uniendo la realidad del objeto con la imagen fotografiada del mismo (Fig.34) y Elsa Gramcko, quien participó en la exposición “El objeto en la plástica venezolana”, merece atención por ser, representante del arte informalista que incorpora objetos, creando composiciones realmente admirables, en las cuales se nota el proceso alquímico que ejecuta el hombre sobre el objeto (Fig. 35).

En sus inicios, las orientaciones que tomó el objetualismo en Venezuela estuvieron marcadas por tres líneas ideológicas y técnicas básicas, que se desarrollaron en un mismo momento, bajo principios muy diferentes entre ellos. El arte informalista, que al incorporar objetos, azarosamente, expresaba la poca importancia que le otorgaba al orden compositivo, mientras que le asignaba un primer lugar de importancia al valor de la materia.

Un segundo estilo es el abstracto geométrico, cuyo objeto se integra a las formas y colores propios de esta tendencia. Se caracteriza por ser un arte muy bien pensado en el cual la composición encuentra un punto a su favor; tiene sus orígenes en el arte cubista. Una tercera manifestación objetual que se desarrolló en Venezuela fue el arte del ensamblaje, técnica ya mencionada, que permite la organización de objetos reales sobre soportes o espacios; con esta práctica se llegó a la concreción de las valoraciones compositivas de las llamadas obras objetuales.

En los ensamblajes, los artistas plásticos organizaban los objetos creando conjuntos visuales coherentemente legibles, permitiendo que los objetos adquirieran nuevos significados al ubicarse fuera de su contexto habitual, en algunos casos



**Fig. 34** Carlos Puche. *Objetografía n° 24*. Plata gelatina, hierro y cartón sobre madera. 39.3 x 29.7 x 6 cm. Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de López Quintero, Juan Carlos (2004). *Las formas de la apariencia*. Caracas: Galería de Arte Nacional, p. 32.



**Fig. 35** Elsa Gramcko. *La puerta secreta*. 1964. Ensamblaje. Hierro, aluminio, resina y óxidos sobre cartón piedra. 60 x 35,2 cm. Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de los archivos de la Galería de Arte Nacional.

intervenidos con pintura. En estas composiciones, se visualiza la integración de otras técnicas como la fotografía, la escultura y la pintura. Dicha integración de técnicas permite percibir una variedad de formas, colores, texturas y materiales.

Esta técnica, de origen dadaísta y surrealista, fue ejecutada por muchos artistas venezolanos. Según Calzadilla, las cajas ópticas de Gabriel Morera se destacan como logrado ejemplo del ensamblaje. También cabe mencionar:

la objetografía mágica de Mario Abreu (...) los collages de Alejandro Otero (...) los muros negros de Elsa Gramcko (...) las llamadas sacrificiones o arte taxidérmico de Miguel Von Dangel (...) [y las] vitrinas de Víctor Hugo Irazábal (Calzadilla, 1995, p. 66).

Otro artista que se destaca dentro de esta orientación es Carlos Prada (1944), escultor que crea ensamblajes de piezas de engranajes para evidenciar el proceso de industrialización de la vida del hombre y la competencia entre el hombre y la máquina (Fig.36). Hacia 1973, Margot Römer (1938-2005) también fue influenciada por la pureza e inmediatez del objeto pre-fabricado, aplicando el concepto de *ready made* y creando reinterpretaciones del urinario de Duchamp. La diferencia radica en que Römer toma urinarios encontrados y los interviene con colores y textos (Fig.37). Ese mismo año, Max Pedemonte también emplea objetos encontrados de toda índole y los coloca en cajas, con la intención de generar “*un planteamiento irónico del género en la sociedad consumista*” (Caballero y Suazo, 1999, s.p).

Con estos y otros artistas se despide una década muy fructífera dentro del arte venezolano, la década del sesenta, dándole paso a una nueva generación de creadores que heredan muchas características del pasado, pero que también establecen rupturas que a su vez originan expresiones plásticas diferentes. En este sentido, Juan Carlos Palenzuela señala que, en 1969, con la clausura del Salón Oficial,

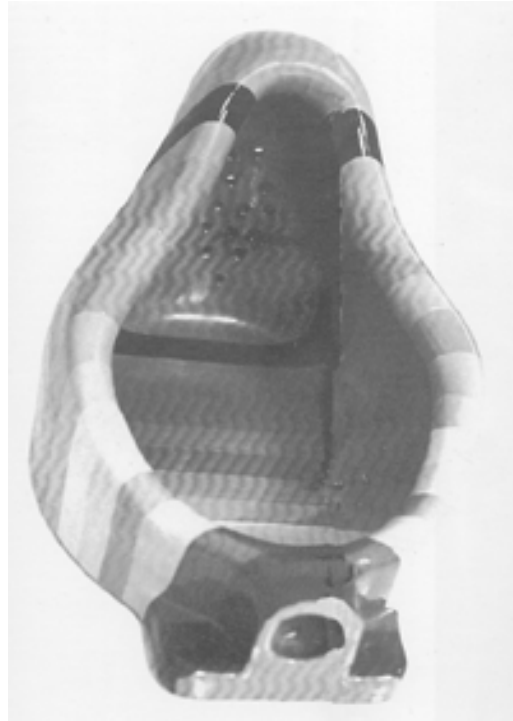
se estaba en la antesala de una época de bonanza, planes faraónicos y corruptelas en los manejos de los dineros del Estado y, culturales, cuando surgieron varios museos y, en las artes plásticas, irrumpió

otra generación, la cual aportaría nuevos retos, sentimientos, percepciones y certezas en la aventura estética del artista venezolano (Palenzuela, 2002, p. 32).



**Fig. 36** Carlos Prada. *Obreros saliendo de la fábrica entre el grito y el silencio*. 1974. Ensamblaje. Hierro pintado, bronce patinado, madera y clavos. 40.5 x 100.4 x 41.5 cm. Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de Calzadilla, Juan (1982). *Compendio visual de las artes plásticas en Venezuela*. Caracas: MICA, Ediciones de Arte, p. 306





**Fig. 37** Margot Römer. Uno de los Orinarios. Sin fecha. Tomado de Calzadilla, Juan (1978). *Movimientos y vanguardias en el arte contemporáneo en Venezuela*. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Sucre, p. 74- 75.

Desde la perspectiva cultural, esta década se inició con una significativa actividad intelectual que se hace sentir a través de debates ideológicos y estéticos, con encuentros marcados por las influyentes ideas de una fuerte línea de críticos como Marta Traba, Roberto Guevara y Juan Acha. Desde las artes visuales se presenta la inevitable oficialización de las técnicas objetuales ejecutadas durante la década anterior, no obstante, se comienzan a discernir los diversos replanteamientos en torno a la aplicación del objeto dentro de la obra de arte.

Los artistas, por intermedio de la realización de obras con temas universales, como el hombre y la ciudad y con un alto sentido del valor estético

local, se plantean la reinterpretación del objeto como obligatoria necesidad de reestructurar los desgastados o abusados lenguajes tradicionales. Desde una perspectiva diferente, el objeto se entendió como un elemento o una herramienta no protagónica, con diversidad de finalidades dentro de la escena de las artes visuales, creando con ello una variedad de planteamientos plásticos. Así lo expresa Calzadilla, cuando comenta:

Es el comportamiento del artista ante los materiales súbitamente tomados del contexto urbano o industrial, unido a las licencias permitidas por el influyente Pop Art lo que más abonará en favor del curso que, desprendiéndose del neo-dadaísmo o del expresionismo de informalistas y neo-figurativos, conducirá a la vanguardia venezolana a la compleja pluralidad de los años 70 (Calzadilla, 1995, p. 66).

Entendemos que bajo esta perspectiva, los artistas, conscientes de su papel dentro del proceso de las artes plásticas nacionales, presentaron obras en las que era evidente la aplicación de nuevos signos, generando una pluralidad de expresiones plásticas y la consecuente ruptura de los cánones artísticos. De hecho, se incluyeron manifestaciones artísticas en las que se funden la pintura, el grabado, el *collage*, la fotografía y la escultura, haciendo cada vez más difícil establecer géneros artísticos separados. Sin embargo, para la crítica de arte y para el público interesado, esa intención de síntesis técnica en la mayoría de las obras objetuales, proponían confusas e incomprensibles apariencias, con aspectos diferentes, fugaces, sutiles, difusos e indefinidos tanto desde el aspecto formal como el conceptual (Palenzuela, 2002, pp.113, 114,120).

Por otra parte, las principales bases y apoyos conceptuales para la nueva generación de artistas objetuales las brindaron los objetos mágicos de Mario Abreu, por su fuerte contenido local-global y por su alto valor compositivo. Miguel Von Dangel, por su parte, sigue los pasos de Abreu y también propone nuevas bases para los artistas de la nueva generación (Fig. 38).



**Fig. 38** Miguel von Dangel. *Descubre las siete mágicas diferencias entre la máquina y usted*. Hacia 1968. Ensamblaje de materiales diversos. 108 x 50 x 55 cm. Colección del artista. Caracas. Tomado de Palomero, Federica (1995). *La década prodigiosa. El arte venezolano de los años sesenta*. En *La década prodigiosa. El arte venezolano de los años sesenta*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p. 51.

Vivas Arias (1949 - 1986), artista cuya obra objetual estudiaremos junto a la de Gabriel Morera, se destaca como uno de los más importantes exponentes de esta modalidad artística en los años setenta. Además de Vivas Arias, hay que

mencionar a Diego Bargoza (1945 - 2003) / (Fig. 39), Carlos Zerpa (1950), Claudio Perna (1938 - 1997), Eugenio Espinoza (1950) / (Fig. 40), Héctor Fuenmayor (1949), Pedro Terán (1943), Antonieta Sosa (1940), María Zabala (1945 - 1987), Theowald D´Arago (1947), Alfred Wenemoser (1954), Yeni (1948) y Nan (1956), Marco Antonio Ettetdgui (1958 – 1981) y Ana María Mazzei (1946), quienes, como Vivas Arias, presentaron variedad de indagaciones afines al arte conceptual, el arte efímero y el arte no objetual. Todas sus propuestas conducen a una obligatoria redimensión del concepto de objeto y su aplicación técnica dentro de la plástica. Con certeza, se origina una nueva objetualidad en la que el concepto se encontraba por encima del objeto como materia.

Redimensionan la relación del artista con el contexto urbano o doméstico, reasignando valor protagónico y no sólo documental, al objeto tomado de ese contexto mismo, y, por otro, constituyen un punto de partida para la reunificación de los lenguajes (Calzadilla, 1995, p.66).

El objeto fue el vínculo comunicacional, infinitamente significativo, que permitió la comunicación permanente entre el creador y el espectador activo de esa década. Esto aunado a la incorporación, dentro de las artes plásticas, de la expresión corporal como recurso comunicativo, del cuerpo como un objeto de arte (Fig. 41), además de la utilización simultánea de cantidad de técnicas, dentro de las que destacan:

el arte de la computadora, el video y el Super 8, tanto como el impulso del ensamblaje, el reciclaje y el sentido del collage; la valoración de soportes a partir de lo no tradicional y lo humilde de los mismos, la dualidad escultura-pintura-ambientación, la persistencia de lo urbano y, a pesar de todo ello, la permanencia de la pintura, o de un sentido pictórico del fraseo (Palenzuela, 2002, p. 45).

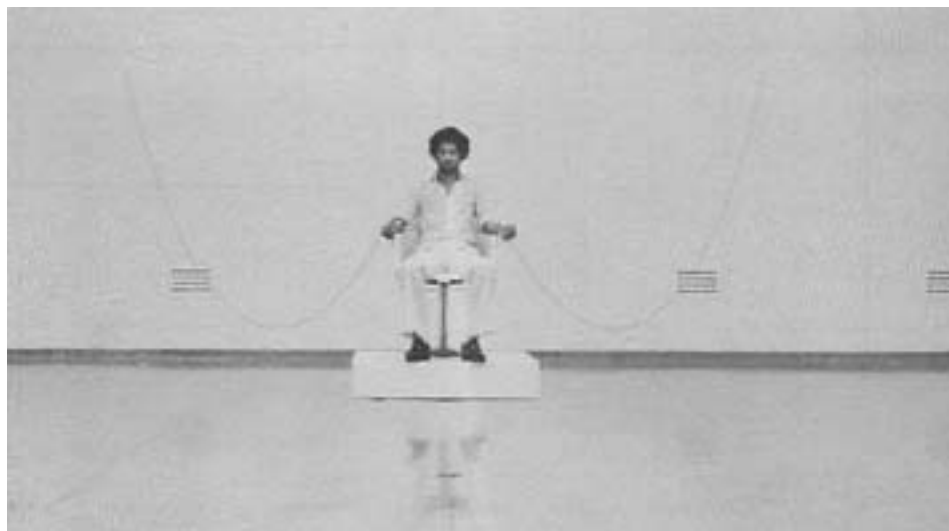
Bajo este panorama podemos afirmar que en Venezuela hubo artistas y obras plásticas que respondían a las exigencias internacionales. Los jóvenes creadores vivían con entusiasmo e independencia el espíritu de una época en la que se comenzaba a vislumbrar el poder de los medios de comunicación y los avances tecnológicos.



**Fig. 39** Diego Barboza. *30 mujeres con redes*, Londres. 1970. Cibachrome. 13 x 20 cm c/u (6 piezas). Colección del artista. Tomado de Jiménez, Ariel (1997). *Tradición y ruptura. La invención de la continuidad*. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, p. 38.



**Fig. 40** Eugenio Espinoza. *Impenetrable*, 1972. Situación. Fotografía de Claudio Perna. Tomado de Jiménez Ariel (1997). Tradición y ruptura. *La invención de la continuidad*. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, p. 26.



**Fig. 41** Pedro Terán, *Bienvenidos*. 1976. Evento en el Museo de Bellas Artes, Caracas. Tomado de Acha, Juan (1989). *Universo de Manoa. Pedro Terán, estructurador de espacios y conceptos*. Caracas: Galería de Arte Nacional, s.p.

El arte desarrollado durante los setenta expresa una contradicción interna en cuanto al objetualismo, ya que existía una lucha entre explorar el objeto o rechazarlo con la intención de innovar a través de las manifestaciones llamadas anti objetuales e indagar en los nuevos lenguajes plásticos. Marchán Fiz lo explica así:

En los años setenta, la polarización ha girado en torno a la recuperación del objeto artístico tradicional, por un lado, y, con más frecuencia, a su superación a través de las últimas manifestaciones "objetuales" (Marchan Fiz, 1997, p.154).

Así testimonia William Niño Araque, la década del setenta en Venezuela:

"Surge una contradicción interna: por un lado, aparece la novedosa perspectiva de lo que podríamos denominar las ambiciones fenomenológicas del arte surgidas después del Minimalismo, y de las cuales Rolando Peña, Pedro Terán, Antonieta Sosa y Víctor Lucena, han abierto ese nuevo capítulo y otro, se despeja el territorio del conocimiento de lo que se interpreta como la 'refabricación' en una cultura de producción de objetos en serie, de múltiples sin originales, una cultura de producción de bienes de consumo" (Niño Araque citado por Vilorio Vera, 1999, p.7).

A pesar de las múltiples indagaciones artísticas del momento, los artistas venezolanos de los setenta se inclinaban al desarrollo del arte como idea, por ello está considerada una década caracterizada por los procesos de experimentación sin rostro. Asimismo, surgen las obras efímeras bajo dos visiones diferentes: la primera resalta el deseo de no dejar huella de la materialidad de la obra, por consiguiente, el cuerpo humano se presenta como el soporte más fiel para el artista, que deseaba promover el vacío o la ausencia, así como el entendimiento de la noción del tiempo real. Y la segunda, representa la esencia de lo efímero y radica en la creación en serie, sin establecer diferencia alguna entre una pieza y otra, originando obras que se apropian de la esencia de los objetos fabricados en serie, casi sin alma, sin aura. Todo objeto o imagen dentro de la cotidianidad podía ser obra de arte.

Los 70 -afirma Eliseo Sierra- carecen de rostro, por así decirlo; no hay una tendencia específica de verdadera importancia (...) De tal manera que si un artista desarrolló su obra en esos años obviamente ha debido verse inmerso dentro de un río revuelto que tales años escenificaron (Sierra, 1984, septiembre 27, p.4-1).

La fotografía, el dibujo, los objetos, las ideas y el cuerpo son todos elementos y técnicas de la expresión plástica con materiales y dimensiones nunca imaginados. Juan Carlos Palenzuela comenta:

En fin, el compromiso político sería reemplazado por la conciencia estética, por la libertad individual y el humanismo, mientras que a la homogeneidad de la formulación constructivista y cierta artesanía repetitiva de los epígonos del cinetismo, opondrían la libertad de la pintura, la búsqueda de otros soportes, el cuerpo mismo del creador como factor plástico, verídicas investigaciones visuales -como trascendencia de la noción de lo pictórico, su plano, sus normativas-, otras posibilidades del arte abstracto y nuevos nexos con el público receptor, ahora activo participante de cuanto suceda y en la complementación de las obras (Palenzuela, 2002, p. 32).



Definitivamente, en los setenta el objeto comenzó a asumir otras funciones dentro del campo del arte, al transformarse en un componente casi obligatorio dentro de los espacios del artista, de los museos y del espectador. A pesar de la utilización del objeto, la técnica ya no era importante, ya que la idea predominaba sobre la forma o apariencia del objeto cuyos resultados plásticos se caracterizaban por ser limpios, puros y sutiles.

Para finales de la década, según Palenzuela,

el dibujo pasaba a ser una prioridad en la ocupación de los artistas venezolanos. El tiempo de experimentación, de la poética del cuerpo, de los no-objetualismos, parecía llegar a la conclusión de su ciclo. Entonces el dibujo se convertiría tanto en creación como en furor de oficio, virtuosismos y anecdotismos. Ese dibujo desplazó la atención sobre el arte conceptual (Palenzuela, 2002, p.110).

Las exploraciones del arte conceptual durante la década del setenta se desarrollaron fuera de las instituciones oficiales, pero en los ochenta se concretaron y oficializaron estas manifestaciones, lográndose la creación de espacios dentro de los museos para avalar y difundir estas nuevas concepciones artísticas.

Comenzando la década, entre 1980 y 1981, María Elena Ramos y Pedro Terán coordinarán para Fundarte una serie de eventos bajo el nombre de “Acciones frente a la plaza” (Figs.42, 43, 44). En esos eventos participaron los artistas de esa generación con *performances* (acciones) y propuestas plásticas innovadoras en las que se sentía el uso de los nuevos lenguajes plásticos y la integración del teatro y la danza dentro de las artes plásticas. “*Ese mismo año Ángel Vivas Arias realizará la muestra ‘objetos encontrados y gestos’, acompañada de una serie de acciones corporales referidas al mundo americano, en el MACC [Museo de Arte Contemporáneo de Caracas]*” (Figuerella, 1990, p. 94). Este artista logra sintetizar el espíritu de las propuestas dadaístas y surrealistas, así como las nuevas propuestas de acción. Por otra parte, Vivas Arias, con su obra, establece una relación entre el cuerpo del artista, los objetos cotidianos o artesanales y su transformación en objetos estéticos. Además, aplica los dos términos conceptuales claves para el momento, el primero ya asimilado y aceptado por la historia del arte

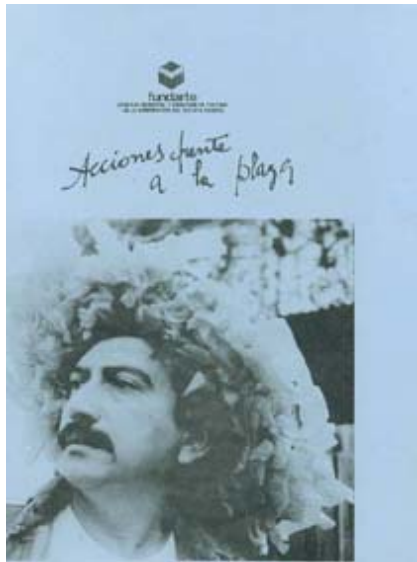
como *arte con objetos encontrados*, y el segundo término, ya estaba comenzando a utilizarse, a entenderse como manifestación plástica: el *arte gestual*. La obra de este artista logra concretar y sintetizar las expresiones del pasado y del presente entendiéndose como una evidente evolución dentro del arte venezolano. Del mismo modo, Vivas Arias realiza ensamblaje con objetos encontrados, especialmente con maletas y libros. Más adelante, en el próximo capítulo, profundizaremos en su trabajo.



**Fig. 42** Material impreso de *Acciones frente a la plaza. No performance* de Alfred Wenemoser. 21 y 22 de marzo de 1981. Editado por Fundarte. Tomado del archivo de Doris Spencer.



**Fig. 43** Material impreso de *Acciones frente a la plaza. Ceremonia con armas blancas* de Carlos Zerpa. 19 de abril de 1981. Editado por Fundarte. Tomado del archivo de Doris Spencer.



**Fig. 44** Material impreso de *Acciones frente a la plaza. Poesía de acción* (“Pro – testa) de Diego Barboza. 19, 20 y 21 de junio de 1981. Editado por Fundarte. Tomado del archivo de Doris Spencer.

En 1981, Carlos Zerpa realizará en Maracay el *performance* “*Cada cual con su santo propio*” (censurado por las autoridades eclesiásticas de la localidad). Zerpa presenta durante esta década acciones y *performances* con una fuerte crítica a la sociedad de consumo y a las enajenaciones contenidas en el “*fetichismo de los objetos*” (Flores, 1984, s.p.), promocionados por los medios de comunicación y la publicidad. El artista también rescata la objetualidad popular a través de la realización de cajas o vitrinas en las que se presentan temas mágicos-religiosos, populares, patrióticos y hasta su delirio por las armas blancas, demostrando el sincretismo que caracteriza a la cultura venezolana (Figs. 45-46).

En el mismo año (1981), Marco Antonio Etedgui, se encargó de coordinar la sección de Expresiones Libres, en el marco del V Festival Internacional de Teatro. Entre estos eventos se recuerda el *performance* de Rolando Peña “*Petroleo Crudo*” (Figuerella, 1990, p. 94). Etedgui fue un gran promotor y organizador de eventos en pro de la difusión y el reconocimiento de las acciones en vivo, así como de los nuevos lenguajes dentro de las artes plásticas.

En el arte creado durante los años ochenta se refleja el espíritu de las ideas de la postmodernidad, planteamientos históricamente desarticulados con un sentido de pluralidad y libertad total. Al respecto, Luis Enrique Pérez Oramas señala:

Los años ochenta habrán servido para divulgar hasta la saciedad la moda postmoderna. El primer síntoma –hasta ahora saludable– del postmodernismo fue la pérdida repentina del pudor de la historia, la desacralización del monumento, la posibilidad asertiva de manipular el pasado y de servirse de él con el objeto de construir en la pluralidad, como un collage, reivindicando la incoherencia, la ausencia de sistemas– así sea sólo en el plano del manierismo estilístico (Pérez Oramas, 1990, p. 9).

La excesiva libertad permite que comulguen con ligereza las diversas y hasta opuestas propuestas plásticas en un mismo espacio. Si antes no existían los límites ahora ni se recuerdan. Los nuevos lenguajes indujeron a los museos e instituciones culturales a ofrecer muestras que reflejaran las expresiones del momento (Figs. 47 – 48).



**Fig. 45** Performance realizado por Carlos Zepa en la Galería de Arte Nacional en *Arte Bípedo*, reseña venezolana de artistas de acción en la exposición “*Indagación de la imagen*”. 1980. Tomado de los archivos fotográficos de la Galería de Arte Nacional.



**Fig. 46** Carlos Zerpa. *Mi mamá me mima y yo en Capanaparo*. 1984. Ensamblaje. Materiales diversos – tríptico -. 200 x 270 x 78 cm. Premio Juan Lovera, XLII Salón de Artes Visuales Arturo Michelena, 1984. Tomado de los archivos de la Galería de Arte Nacional.



**Fig. 47** Yeni y Nan. *Arte artista. Performance art. Yeni y Nan. Sala 7, realismo social.* Galería de Arte Nacional. 14 de diciembre de 1980. Tomado de los archivos fotográficos de la Galería de Arte Nacional.



**Fig. 48** Marco Antonio Etedgui. *Performance* en el que el artista *festejó su cumpleaños* como un homenaje social al público por medio del humor. *Arte Bípodo.* 1980. Caracas. Tomado de los archivos fotográficos de la Galería de Arte Nacional.

En 1982 el Salón Arturo Michelena abrirá una sección especialmente destinada a albergar estas expresiones. (Figarella, 1990, p. 94). Para el año siguiente, la Galería de Arte Nacional da inicio a las actividades de un Espacio Alternativo (sala expositiva) en el edificio del Ateneo de Caracas, en donde se exponen las manifestaciones experimentales de la época.

Aun cuando a principios de la década había un auge en las nuevas propuestas, en realidad, dichas manifestaciones estaban llegando a su agotamiento, ya que paralelamente al arte de los objetos, ensamblajes, instalaciones o esculturas, resurge con mayor fuerza una pintura expresiva, que comienza a retomar los espacios de las galerías con grandes formatos y utilización de colores brillantes.

Simultáneamente, y para generar más confusión, se propone una nueva orientación del objetualismo, denominado por los críticos y los artistas como arte no-objetual. La concreción de dicho concepto se logró en la década del noventa, cuando en el marco de una muestra del artista plástico Pedro Terán en la Galería de Arte Nacional, se publica un texto de Juan Acha, en el cual define a los *no-objetualismos*, en Latinoamérica como:

tendencias artísticas denominadas así por denunciar a los hoy sobrevalorados atributos estéticos de los objetos y por acentuar, en su lugar, las acciones, conceptos y efectos, [que] han desembocado en las instalaciones, también efímeras (Acha, 1989, s.p).

Unos años antes, en 1984, se realiza una exposición en la Galería de Arte Nacional, específicamente en los “Espacios Alternos” o la sala expositiva del Ateneo de Caracas, que se denominó “Jóvenes creadores”, los cuales presentaron un conjunto de propuestas artísticas en las que mostraban los nuevos lenguajes plásticos.

Para esa ocasión se publica un catálogo con textos de Elsa Flores. Esta crítica de arte expone una clasificación de los nuevos lenguajes plásticos en Venezuela y sus representantes: *Arte Objetual* (Gabriel Morera, Ángel Vivas Arias, Mario Abreu, Miguel Von Dangel [1946], Carlos Zerpa y Boris Ramírez [1948 - 1995]), *Arte Neo – Constructivista* (Eugenio Espinoza, Asdrúbal Colmenárez [1936], Víctor Lucena

[1948] y Rafael Barrios [1947]), *Arte Ecológico* (Claudio Perna, Eugenio Espinoza, Luis Villamizar [1947], Milton Becera [1951], Roberto Obregón [1943-2003], William Stone [1945-2004], Alberto Asprino [1952], María Teresa Novoa [1953]), *Arte Conceptual* (Claudio Perna, Héctor Fuenmayor, Pedro Terán [1943]), una *Reconceptualización del dibujo y la pintura* (Julio Pacheco Rivas [1953], Jorge Pizzani [1949], Pancho Quilici [1954]), *Lenguajes de acción* (Ángel Vivas Arias, Rolando Peña, Diego Barboza, Carlos Zerpa, Antonieta Sosa, Yeni y Nan, Carlos Castillo, Diego Rísquez, Amber Terán, Javier Vidal y Julie Restifo, Hernán Suárez, Marco Antonio Etedgui, Alfred Wenemoser) (Flores, 1984, s.p). Con esta muestra se introduce definitivamente en el sistema oficial a los representantes de la década del setenta y sus manifestaciones plásticas.

De la clasificación presentada por Elsa Flores nos interesa profundizar principalmente en el arte objetual y los lenguajes de acción, especialmente en los trabajos de Gabriel Morera y Ángel Vivas Arias, mencionados por Flores. Con dichas expresiones artísticas se evidencia parte de la evolución del objeto dentro de la plástica nacional desde la década de 1960 hasta la década de 1980. Estos creadores, coincidentes en varias de sus propuestas, buscaban indagar y desarrollar las artes plásticas nacionales a través del desarrollo de todos los estilos que permitieron que Venezuela se encontrara a la par con el desarrollo de las artes a nivel mundial.

El objeto dentro de la historia del arte venezolano presentó una evolución que se inició como un proceso de experimentación material, hasta llegar al objeto como herramienta para transmitir las ideas y las acciones de los artistas. Gabriel Morera y Ángel Vivas Arias están involucrados en dicho proceso.

En resumen, en el arte venezolano se distingue lo que Marchán Fiz ha llamado las "*diversas facetas del arte objetual*" (1997, p.153), ya que en cada época sus protagonistas jugaron a inventar y reinventar los significados existentes tomando como herramienta el objeto.



### CAPÍTULO III

## EL OBJETO ENCONTRADO EN LA OBRA DE GABRIEL MORERA Y ÁNGEL VIVAS ARIAS.

### Gabriel Morera

Gabriel Morera nace en Madrid, España, en 1933, de padre español y madre venezolana.

A sus 18 años de edad comienza a practicar dibujo y pintura en el Círculo de Bellas Artes de Madrid; el resto de su formación dentro de las artes plásticas es autodidacta, aunque contó con el apoyo de un grupo de amigos intelectuales, pintores y poetas con los cuales incursionó en el mundo del arte. Dentro de ese grupo de amigos se encontraban Ángel Luque y Carlos Contramaestre. Cuando Morera contaba con 22 años de edad su interés por el arte y la curiosidad por la patria de su madre y de sus amigos lo llevó a tomar la decisión de viajar a Venezuela.

En 1955 llega a Caracas y al poco tiempo de su estadía en esta capital se vincula, en compañía de su amigo Ángel Luque, a un grupo de artistas e intelectuales que frecuentaba la casa del artista Alberto Brandt, quien *“practicaba en los muros de su propio apartamento una muy personal forma de dripping, y experimentaba en sus obras con materias lanzadas, acumuladas, quemadas y lavadas, y vueltas a lanzar, a quemar y a lavar”* (Peruga, 1996, p. 12).

Esta aproximación al arte informalista practicado por Brandt fue importante para Morera, ya que le permitió conocer nuevas formas de expresión plástica en las que predominaba el gesto, el impulso y el azar. Otro vínculo importante que se dio en Venezuela fue su breve relación con el grupo literario Sardio (1956-1961), al que hemos referido en el capítulo II. Durante los doce meses que duró su primera estadía en Venezuela, Morera logró incorporarse íntegramente a la vanguardia informalista venezolana, con una propuesta plástica que revelaba una riqueza expresiva y un atrevido proceso creativo.

Al ausentarse Morera del país comienza a recorrer mundos, y sigue indagando sobre las diversas formas de expresión del informalismo, pero sin desvincularse de los artistas plásticos venezolanos.

Al regresar a Venezuela en 1957, continúa su vinculación con Sardo, hasta que en 1961 este grupo se disuelve para dar paso a la formación de otro grupo artístico-literario El techo de la ballena, tratado más detalladamente en el capítulo II.

Para Morera la pintura no solamente era la exploración de los materiales, sino la valoración de la riqueza poética y significativa de cada uno de los elementos que componen la obra: *“Él entendía el comportamiento en la vida como un acto poético incesantemente renovado. Por esto, su obra encajaba en el espíritu surrealista del Techo de la ballena, en cuya aventura Morera se sintió arrastrado por el esplendor del lenguaje.”* (Calzadilla, 1980, Febrero 3, p. E-4).

En 1963 la Mc Dowel Colony Foundation le otorga a Morera una beca de residencia de trabajo por 4 meses en New Hampshire, Estados Unidos. En 1965, nuevamente Mc Dowel Colony Foundation le otorga una beca de trabajo en Boston; durante este año viaja a New York. Comienza a relacionarse con dos artistas muy importantes dentro de la historia del arte venezolano como lo son Gego (Gertrud Goldschmidt) y Gerd Leufert. Durante este año trabaja como asistente de arte en la Escuela Hispana Montessori, Lower East Side.

Su residencia en Estados Unidos duró siete años, lapso durante el cual realizó pequeños viajes a Venezuela que le permitieron mantener el vínculo con los artistas venezolanos, y la presencia de sus obras en importantes exposiciones nacionales.

En el año 1975, Morera regresa a Venezuela; su nueva estadía es larga. En 1977 comienza a trabajar con materiales que le proporciona la playa de Las Tunitas y desde el año siguiente, hasta 1980, da clases en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas Cristóbal Rojas (actualmente Escuela Técnica de Artes Visuales Cristóbal Rojas), en Caracas. En el año 1980 se relaciona con un grupo de artistas que cambiaron el curso de la historia del arte en Venezuela, al incorporar los *performances* como forma de expresión plástica dentro de la plástica nacional; entre los artistas se encontraban: Diego Barboza, Carlos Zerpa, Antonieta Sosa, Marco Antonio Etedgui, Alfred Wenemoser, Pedro Terán, Yeni y Nan, Ángel Vivas Arias, entre otros.

Morera reconoce el trabajo de esta nueva generación y presenta algunos trabajos como estos en el Ateneo de Caracas, donde el elemento dramático estaba presente (*Gabriel Morera clausura en el performance "Luna express"*, 1983, p. C-24.), mostrando así algún impacto del accionismo en su obra. En el transcurso de la década de los ochenta desarrolla su trabajo en Venezuela, y al inicio de los noventa dicta clases en el Instituto Armando Reverón (ahora Instituto Universitario de Educación Superior de Artes Plásticas Armando Reverón). Actualmente vive en España.

### ***El objeto encontrado en la obra de Gabriel Morera***

Por medio de su obra artística Morera logra entremezclar el valor plástico, poético, filosófico y literario, a través de objetos e imágenes encontradas. Esta mezcla de códigos, lenguajes y materiales da un resultado plástico que, sin darnos cuenta, nos envuelve en un halo de intimidad poética y nostálgica. Según Juan Calzadilla él "*estaba interesado en crear un tipo de obra dotada de intimismo en la que pudieran encontrar expresión los sueños. Él entendía el comportamiento en la vida como un acto poético incesantemente renovador*" (Calzadilla, 1980, Febrero 3, p. E-4).

Al estudiar la obra de este artista se evidencia como fue sustituyendo, según sus necesidades, las técnicas y medios de expresión: la pintura por el *collage*, y luego, el *collage* por el ensamblaje de objetos, pero siempre conservó el sentido poético e intimista que representaba su obra. Para Miguel Arroyo "*Morera es, por ello, un intimista y también casi un excéntrico al proponer lo literario en una época en la que todos le tienen pavor*" (Arroyo, 1968, s.p).

Morera nos presenta en sus obras, además de su mundo interior, su entorno material. Transforma los objetos de su época en piezas que representan un tiempo y un momento que, inevitablemente, se transforma en pasado. Es así como los objetos que conforman sus obras poseen un valor estético, y al transcurrir el tiempo adquieren otro: representar el legado del pasado.

En gran parte de las obras objetuales de Morera se revela una síntesis cultural que muestra elementos extraídos de los países en los que vivió por más tiempo: España, Venezuela y Estados Unidos. Dicha fusión cultural se trasmite en la utilización de las formas, los colores y los temas presentes en las obras.

Por otra parte, el artista reconoce en los objetos encontrados su mejor material para materializar sus ideas. De hecho Morera “...se define a sí mismo como un `reciclador` de imágenes tanto como de objetos” (Jiménez, 1986, Agosto 22, p. 4-1).

Y es que para Morera el objeto es el verdadero intérprete de su obra reconociendo que: “este es un siglo de artefactos y objetos; combinándolos empiezan las revelaciones inauditas... [además piensa que] el surrealismo es un mecanismo vivo que se puede aplicar a la vida de hoy” (Guanipa, s.f). Morera fue uno de los artistas venezolanos que comprendió más la intención del arte dadaísta y surrealista, quizás por su constante acercamiento a la cultura europea o por el momento histórico que le tocó afrontar en Venezuela.

La aplicación del objeto en la obra objetual de Morera se suscribe, básicamente, a la idea de belleza propuesta por los artistas surrealistas fundamentada en la frase de Isidoro Ducasse Lautréamont: “Bello como el encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección” (Lautréamont citado por Marchán Fiz, 1997, p. 163). La idea principal era conjugar objetos diferentes en un mismo espacio, y como resultado el azar permitiría crear nuevas relaciones visuales y conceptuales. Morera aplica varias modalidades del objeto surrealista: objeto encontrado (*objet trouvé*), objeto simbólico y objeto poema.

Morera considera que los objetos son portadores de mensajes interpersonales que al incorporarlos a sus obras materializan o comunican sus ideas y sentimientos (G. Morera, *conversación telefónica*, 2005). Esta idea coincide con la propuesta de Abraham Moles del objeto como “mediador universal” que construye nuestro entorno cotidiano (capítulo I: Abraham Moles: Teoría de los objetos). El artista se apropia del objeto, le incorpora nuevos significados y le asigna una función segunda, como diría Jean Baudrillard; los transforma en “objetos signos”.

Siguiendo los planteamientos propuestos por Baudrillard, el recorrido del objeto sería el siguiente: el artista extrae el objeto de la estructura abstracta (entorno

cotidiano) y le asigna una nueva función (*funcionalidad*) accionando un caos estructural, por la movilización del objeto de las estructuras técnicas a las estructura culturales, donde los significados son más ambiguos y las funciones son secundarias.

Para entender el arte objetual se debe tener conciencia de que su origen o inicio se desencadena en el espacio cotidiano del artista, el “*entorno*” es lugar donde se efectúa el encuentro casual de los objetos mediadores y el artista. En la selección se ejecuta el cambio de función y significado y, luego, se produce la incorporación a la obra. Esta acción ocurre entre la calle y el taller del artista. Dicho recorrido es complejo y está cargado de muchas significaciones que se traducen en vivencias y anécdotas que describen y dan significado al objeto en sí mismo, o al conjunto de objetos que componen la obra. Para entender el trayecto completo del objeto encontrado es necesario contar con la historia o anécdota del artista. El estudio que hace Jean Baudrillard de *El sistema de los objetos* explica claramente estos aspectos (tal como lo apreciamos en el capítulo I: El sistema de los objetos).

En la obra objetual de Morera se evidencia un proceso que parte del objeto como elemento matérico, trasmisor de un lenguaje plástico bidimensional, en el cual la materia tiene un carácter protagónico, que gracias al azar se libera de convencionalismos y se carga de sensorialidad, accionado por la espontaneidad que le imprime el artista en el momento de la creación. Esta acción se debe a la influencia de la corriente plástica informalista, en boga a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Existe también un vínculo con las corrientes europeas surrealistas y dadaístas. Se entiende que “*el ‘objetualismo’ surrealista puso gran énfasis en el azar como relación individual del hombre con sus vivencias, el azar entendido como una elección inconsciente y como conquista de nuevos grados de conciencia mediante asociaciones provocadas*” (Marchán Fiz, 1997, p.163), por esto podría decirse que el azar es recurrente en la producción objetual de Morera.

Posteriormente, los objetos encontrados en la obra de Morera cambian sus significados también por la influencia que recibe de la cultura norteamericana, especialmente del Pop Art, donde el objeto encontrado era una muestra de la sociedad de consumo, y la producción en masa.

El objeto cotidiano se transforma en objeto estético, con una función contemplativa que logra exaltar la imaginación del espectador. La obra objetual de

Morera, específicamente sus objetos encontrados, se inserta en la descripción conceptual que propone Vicente Aguilera y, técnicamente, se relaciona con el concepto propuesto por Lucie- Smith. Así como con la definición de objeto encontrado u *objet trouvé* de Marchán Fiz (referido en el capítulo I: El objeto encontrado en las artes plásticas). En sus obras el objeto adquiere un carácter protagónico, la técnica que ahora utiliza es el ensamblaje de objetos encontrados en los basureros y calles de la ciudad.

Las obras creadas por Morera a partir de 1963 son cajas contenedoras de objetos encontrados, con múltiples significados, que van variando según el momento que vive el artista y el lugar en el que se encuentra. Con el tiempo surgen variantes de los ensamblajes, unos con lentes ópticos, otros con vidrio, hasta que, finalmente, llega a desarrollar ensamblajes objetuales tridimensionales.

En el caso particular de Morera hay una constante que evidencia en sus obras la incorporación del objeto aplicado según la idea europea, que parte del concepto del *ready made*, manifestado por el movimiento europeo Dadá. Para el artista toma fuerza con el Surrealismo, a través del concepto de *objet trouvé*, en el que se desconoce fin o utilidad del objeto para resaltar el elemento casual, el encuentro fortuito y casi anecdótico entre el hombre y el significado alegórico de dicho encuentro (Marchán Fiz, 1997, p. 163). Sus objetos asumen en la obra ese gesto casual que hace que los significados tomen fuerza expresiva.

A esta concepción y aplicación del *objet trouvé* desde el ámbito particular del Dadaísmo, del Informalismo matérico y del Surrealismo, le debemos agregar, a partir de 1963, la influencia que generó el Pop Art en la obra del artista, evidenciada en la aplicación de pigmentos saturados y en la nueva conceptualización del *objet trouvé* en la que incluye objetos e imágenes de una iconografía extraída de la cultura urbana de masas (por ejemplo, la fotografía).

Al transcurrir el tiempo la obra de Morera se enriquece con contenidos conceptuales, formales e ideológicos que hacen que sus cajas contenedoras de elementos del entorno, devengan ejemplos de la poética de su mundo interior y la apariencia de su mundo físico habitual. Son objetos que se integran para proporcionarnos un discurso visual complejo, con elementos y conceptos opuestos que, al chocar, construyen y reconstruyen constantemente múltiples visiones. El

mismo artista asume como metodología, el efecto de unir la tesis y la antítesis para generar una síntesis de elementos, un conjunto que presenta un nuevo lenguaje que expone lo íntimo y lo universal dentro de un mismo espacio temporal (G. Morera, *conversación telefónica*, 2005).

Y es que el tiempo no está ausente de las obras de Morera; es persistente. Los objetos extraídos del mundo del deterioro, del desecho, representan el tiempo del artista que se consume, y se transforma en un objeto del pasado, encapsulado en cajas estéticamente ordenadas con armonía visual y plástica.

Es cierto que, según la época, las cajas y el concepto o inspiración de las mismas van variando, sin embargo, los elementos antes nombrados son permanentes y muy valiosos para entender el sentido y evolución del objeto encontrado dentro de la obra de este artista, y dentro de la misma trayectoria de la plástica venezolana.

Es sorprendente como en el tiempo la obra de Morera logra conservar el sentido surrealista y hasta romántico del ensueño, de lo oculto, lo efímero y lo nostálgico, creando una poesía visual, que a través de objetos ensamblados y colocados en cajas con una composición precisa, logran conjugar un equilibrio visual lleno de componentes por analizar. En la producción artística de Morera se conjugan elementos importantes que permiten comprender el proceso de la incorporación del objeto en el arte venezolano.

Para Morera ensamblar es como pintar, como esculpir, es una técnica idónea para expresar su mundo, es la manera de atrapar todas sus vivencias (Peruga, 1996, p.33). En el momento de crear nuevas realidades, a través del ensamblaje, Morera dejaba libre su imaginación. Rodolfo Izaguirre comenta que Morera podía pasar horas jugando con Alberto Brandt al baúl. Este juego surrealista que tiene como antecedente la práctica del cadáver exquisito, consiste en un baúl imaginario del cual surgen objetos también imaginarios que al ser mezclados generan realidades nuevas, mágicas e inexplicables. La chispa creativa durante las horas de juego hacía explosión y el humor de Morera salía a relucir (R. Izaguirre, *conversación telefónica*, 2005). Ese mismo efecto de mezclar elementos desde la imaginación, se repite en la creación de obras plásticas en las que se entremezclan materiales y colores para crear otras realidades no existentes, pero

extremadamente originales. En el caso de Morera cada una de esas mezclas transmiten ese elemento literario y poético que a él tanto lo caracteriza.

### ***Facetas del objeto encontrado en la producción plástica de Gabriel Morera***

#### **- *Cabezas filosóficas (1960–1963)***

Partiendo del hecho de que el Informalismo, a finales de la década de los cincuenta, da inicio al proceso de incorporación del objeto como elemento de expresión en la plástica venezolana, se ha tomado en cuenta la producción artística de Morera desde la serie *Cabezas filosóficas*, perteneciente al periodo informalista de este creador, quien incorpora en cada una de estas obras diversidad de materiales como telas de yute encoladas, mecate, arena y fuertes texturas con materiales pastosos.

A través de *El techo de la ballena* Gabriel Morera presentó la referida serie *Cabezas filosóficas*, que ocupó los espacios de la Galería Ulises, en una exposición que llevó el mismo nombre. En dicha muestra se exhibieron obras informalistas en las que se hace tangible por vez primera la unión entre las artes plásticas y la poesía. Estas obras luego fueron presentadas en Maracaibo, durante el año 1962, en los espacios de la Galería 40° a la Sombra (Fig. 23).

Morera propone un lenguaje plástico complejo y hasta arriesgado en la década de los 60. Su propuesta plástica informalista trata de vincular las artes plásticas y la literatura. Sus primeras obras plásticas transmiten un complejo entramado de signos que se transformaban en símbolos del alma humana. Y es que *“para un artista como Gabriel Morera el acto creador no es otra cosa que el desempeño tenaz en crear códigos, lenguajes y símbolos sin ninguna certeza de que su mensaje sea inteligible”* (Contramaestre, 1985, junio 30, p. 4).



Mediante la mezcla de los elementos plásticos logra la ambigüedad como protagonista; ésta se visualiza en las formas que se traducen como imágenes ocultas ante los ojos poco observadores, mientras se descubren como elementos transformables ante la mirada de observadores curiosos y detallistas. Los materiales aplicados en las obras eran poco convencionales, y los materiales considerados convencionales eran aplicados de forma arbitraria y muy sensorial, sin perder el equilibrio de la composición. Por otra parte el sentir se hace presente de mano de la razón por medio de la palabra y la natural concepción del lenguaje poético o literario que apoya el enigma de las formas.

La propuesta informalista *Cabezas filosóficas* (1961), según el mismo Morera, surge conceptualmente de “la base de las ideas y pensamientos de Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, el movimiento beatnik, maléficos y alcoholes tenebrosos” (Jiménez, 1983, Junio 2, p.4-1).

En el año 1996 el artista reconoce en conversaciones con la investigadora Iris Peruga que, al menos, esta serie de obras informalistas podrían tener una influencia de la serie *Otages* (Los rehenes), realizada hacia 1943 (Fig.49) por el artista francés Jean Fautrier (1898 - 1964), exhibidas en 1945 en la Galería René Drouin en París. (Peruga, 1996, p.12). Los integrantes del grupo El techo de la ballena afirman que fue muy importante conocer la propuesta plástica de Jean Fautrier, quizás por su fuerza gestual, por su valor expresivo y por la capacidad de sintetizar la ruda rebeldía de la época que le tocó vivir (F. Irazábal: *conversación personal*, 2003). Técnicamente la obra de este artista francés presenta la importancia de la materia, las texturas y la ambigüedad entre la representación y la abstracción. Y además presentó al mundo de la plástica nuevas formas de representar la realidad sin llegar a la figuración.

Por su parte, Morera con sus *Cabezas filosóficas*, pinturas matéricas, toma como expresión inicial la gestualidad de las texturas que producen sutiles relieves con formas ambiguas que transmiten sentimientos, pero les agrega un componente que las enriquece: el concepto o el significado de esos gestos. A partir de este acto el artista presenta la propuesta plástica que canaliza la presentación simultánea de la emoción y la razón, dos cualidades propias de todo ser humano, que siempre son separadas por su naturaleza tan diferente.



**Fig. 49** Jean Fautrier. *Cabeza de rehén*, N° 1. 1945. Óleo sobre papel. 35.5 x 26.6 cm. Museo de Arte Contemporáneo. Los Ángeles, California. Colección Panza. Tomado de Lucie- Smith, Edward (2000). *Artes visuales en el siglo XX*. Colonia: Könemann, p. 195.

Los sentimientos se representan a través del gesto, mientras que la razón se hace presencia gracias a la palabra poética y filosófica que le otorga un significado irónico, reflexivo, humorístico e intelectual a esa materia recreada e integrada al dibujo no descriptivo. Roberto Guevara lo explica de la siguiente forma:

*De entonces datan las “Cabezas filosóficas” llenas de recio humor, de corrosivo espíritu burlón, donde la literatura parece el apoyo más evidente de los títulos y lo propiamente pictórico era un campo de pruebas y ensayos todavía más emocional que creador. La verdadera concreción dentro de la plástica propiamente dicha, se concerta con un nuevo descubrimiento del pintor: las fabulaciones de la realidad, la memoria, el espacio, los*

*ensamblajes y... algo muy extraño e importante: lo gráfico. Con todos estos elementos dispares y aparentemente desunidos. Morera fabrica sus grandes montajes (Guevara, 1973, junio, s.d).*

La lucha entre opuestos estaba presente en estas obras en las que la razón y el sentir se encontraban en el más simple y evidente equilibrio, es ahí donde se presenta el elemento protagónico que siempre está en las obras de Morera: la ambigüedad poética, que surge como consecuencia inmediata ante la heterogeneidad de materiales, conceptos y técnicas que se mezclan en sus obras. Para realizar estas obras Morera utilizó telas encoladas con diversos materiales y pigmentos, así como también se observa el rasgado y perforado de materiales pastosos. Su entereza nos habla de un artista a quien le interesan la literatura y la filosofía. Ejemplo de dicho vínculo son los títulos de sus obras, como por ejemplo, *“Cabeza de filósofo maine de biran estallando, víctima de lo perfecto, lo infinito lo uno, lo absoluto, lo trascendental”,* o *“Reconstruyendo el tiempo pasado, al propio tiempo que se contemplan los zapatos del padre que toma una infusión tibia, en compañía de las cortesanas de Heidelberg”*.

La renuncia de Morera a los esquemas tradicionales de representación, a las apariencias formales en sus obras, le da paso a la imaginación y a la vaga sugestión del subconsciente. Comienza a crear un sistema de representación basado en la imaginación más pura, en completa comunión con las ideas del Surrealismo en el que la realidad es incoherente y ambigua, sufre constantes procesos de transformación inesperados. Incluso los colores de las obras son menos estridentes y manifiestan la interioridad más profunda de ser artista.

#### **- Pinturas blancas (1962 - 1963)**

Esta serie está conformada por obras en las que la materia pictórica se mezcla con maderas y elementos desechados por el mar. La concreción y mezcla de los elementos proporcionados por la cultura europea y la cultura venezolana se aprecia en estas pinturas, donde el color de la luz del Caribe y la pureza

compositiva, aunado al valor de las texturas, nos permite apreciar un momento dentro de la historia del arte universal; las pinturas más que locales pretenden ser universales.

El pensamiento casual del Surrealismo se encuentra presente en estas pinturas a través de la incorporación de elementos encontrados a la orilla de la playa. Los conceptos matéricos planteados por el Informalismo también están presentes por la necesidad del artista de expresar la riqueza gestual y la textura de la materia, por último, el reconocimiento de la cultura venezolana se aprecia a través de la aplicación de los colores claros tan característicos de nuestro artista Armando Reverón. La obra de Morera representa una síntesis de culturas, no sólo en este momento, sino en varias de sus etapas donde la síntesis y concreción de elementos es un común e insistente recurso que realza el valor de la obra. Permite ver varios elementos a la vez.

El interés de Morera en el aspecto figurativo y gestual que todavía guardan las *Cabezas filosóficas* comienza a decaer hacia 1962, para hacer mayor énfasis en los aspectos texturales y matéricos, concebidos como formas plásticas, formalmente organizadas (Peruga, 1996, p. 14).

A pesar de ese deseo de exaltar la materia dentro de su producción plástica, el elemento lírico, sutil y casual siempre estuvo presente en su obra. Un ejemplo evidente del cambio y a la vez de la persistencia de la aplicación de los conceptos surrealistas en sus obras es la serie denominada *Pinturas blancas* (1962) (Fig. 50). Algunos periodistas, críticos e historiadores de arte venezolano de la época le atribuyen la creación de dichas obras a la influencia que ejerció la obra pictórica del artista Armando Reverón sobre el desarrollo plástico de Morera. En torno al tema, Juan Calzadilla, crítico, historiador y artista plástico, explicó en el año 1980 que Morera después de realizar obras con pigmentos de colores oscuros se sintió cautivado por la luz reveroniana del litoral y “*atraído por el desecho marino, la herrumbre, el coral, la tabla carcomida y el laberinto de guijarros que hablaban otros lenguajes*” (Calzadilla, 1980, febrero, p. E-4).

Iris Peruga, en el año 1996, escribe que muchas de esas piezas fueron realizadas con maderas encontradas y posteriormente pintadas de blanco con

muchas texturas. En ocasiones incorporaba elementos naturales; además parecía que Morera intentaba “*conciliar lo matérico, informalista y lo estructural, constructivista*” (Peruga, 1996, p. 15) (Fig.51).



**Fig. 50** Gabriel Morera. *Sin título*. 1962. Materiales diversos sobre cartón-piedra. 105.5 x 95 cm. Colección Sucesión Lucía Pecchio de Marcotulli. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p. 16.



**Fig. 51** Gabriel Morera. *Pintura blanca*. 1962. Materiales diversos sobre cartón-piedra. Colección del Banco Central de Venezuela. Palenzuela, Juan Carlos (2000). *Ideas sobre lo visible*. Caracas: Banco de Venezuela, s.p.

Para el año 2005, Morera explica que existe una similitud entre las obras de la serie blanca y las obras de Armando Reverón, pero solamente en lo que se refiere al color, pues él tomó como motivo de inspiración la luz que tanto inspiró a Reverón. Por otra parte, entiende que los objetos que se incorporaron en las obras son parte del proceso de experimentación constante con la materia encontrada en el entorno cotidiano (G. Morera, *conversación telefónica*, 2005).

La investigadora Iris Peruga expone la posibilidad de que dichas obras sean el resultado de la influencia que ejerció la artista plástica venezolana Elsa Gramcko, quien para ese momento estaba realizando una gran variedad de obras en las que se entrelazan los materiales naturales e industriales, así como la obra plástica de su esposo Eduardo Puche, fotógrafo que en su serie *Objetografías* logra mezclar objetos encontrados con la fotografía, elementos novedosos como la superposición entre lo representado y lo presentado y las consecuencias entre luces y sombras que esto genera (Figs. 34-35).

En relación al tema Morera reafirma el gran cariño y amistad que existía entre Gramcko, Puche y él. Insiste en que fue para él una hermosa experiencia el compartir ideas afines y proyectos similares. Nombró como ejemplo la grata coincidencia que significó el hecho de que tanto Gramcko como él comenzaran a incorporar espejos a sus obras (G. Morera, *conversación telefónica*, 2005).

En las obras de Gabriel Morera se conjugan primero el proceso expresivo y exploratorio que genera obras de carácter gestual. Luego, le sigue la técnica del ensamblaje por medio de la cual aplica, por azar, en sus obras, los objetos, textos literarios e imágenes encontradas, llenándolos de un sentido transformador y supuestamente mágico. Además, este tipo de obras posee ese elemento de la imagen visual que hace que el objeto, o la misma imagen sean instrumentos lingüísticos portadores de mensajes inagotables. Este cambio lo experimentó durante su permanencia en Estados Unidos.

### **- Cajas pequeñas y grandes (1963– 1970)**

En 1963 Morera viaja a Estados Unidos y se desempeña como profesor en una escuela para niños latinoamericanos con pocos recursos. La escuela tenía

como método de trabajo el Montessori, que consistía en enseñar a los niños a través de sus sensaciones y los elementos que proporcionaba la cotidianidad. De hecho *“cualquier objeto encontrado en un pipote de basura servía, despertaba en ellos una cantidad de estímulos que motivaban el aprendizaje, era algo extraordinario”* (Pérez,1976, s.d).

Para Morera el cambio fue provechoso en todos los sentidos, ya que conoció los grandes artistas del momento, vivió en una colonia de artistas en New Hampshire, intercambiaba ideas con ellos y podía ir a ver importantes exposiciones que se estaban generando en ese momento.

Carlos Contramaestre, artista plástico y escritor, en el año 1985, expresaba que el viaje de Morera a Estados Unidos le permitió impregnarse de la rigidez del aprendizaje propio de esa cultura, además, le permitió vivir el desarrollo de los movimientos de la plástica norteamericana. Al artista se le otorgó la libertad de crear, pero igualmente se le maniataron las expresiones al tener que confrontar el hecho de expresar su interior con elementos ajenos a su cultura, a sus ideales. Sin embargo, esos objetos nuevos para el artista comenzaron a formar parte de su historia personal y los tuvo que asumir como suyos. El artista tuvo que afrontar con conciencia *“el subdesarrollo real y el aparente desarrollo entrevistado en las ciudades”* (Contramaestre, 1985, junio 30, p.4).

En esa década se comenzaron a promover las manifestaciones artísticas que profesaban la necesidad de buscar nuevas estrategias de comunicación visual, que tomaran elementos de la cotidianidad de las masas, del comercio de la ciudad y del entorno del hombre moderno. Estas nuevas expresiones plásticas tomaron como referencia los lenguajes representativos realizados por los movimientos dadá y surrealista; ese movimiento apoyado por jóvenes artistas se llama Pop Art . Morera lo explica así:

Durante mi estadía en Nueva York explotó el Pop Art. Fue un momento interesantísimo aquellos comienzos. Rauschenberg y Warholl sacudían la ciudad. Hasta ahora no ha vuelto a ocurrir nada semejante, estamos viviendo una época de grandes vacíos. Yo particularmente sentí el impacto de aquella destemplada destrucción de la imagen tradicional, de la pintura abstracta y del neo-plasticismo. Recuerdo aún ese mágico universo de grandes zapatos, de hamburguesas gigantescas,

[Joseph] Cornell y sus cajas (Lozada Soucre, 1983, junio 5, pp. 20-21).

El fenómeno del Pop Art se genera básicamente en Estados Unidos por razones de índole socio económico, en pocas palabras, gracias a las imágenes o prototipos que se generan dentro de las sociedades de consumo con un modelo capitalista. Este movimiento generó una influencia en algunos de los artistas venezolanos, aunque debemos recordar que la mayoría de nuestros artistas viajaron a estudiar a Europa, donde las condiciones estéticas y plásticas eran completamente diferentes.

Gabriel Morera comienza a realizar cajas contenedoras de objetos encontrados y para crearlas el artista se convierte además en

rastreador; como un anticuario o un ropavejero debe trasladarse en busca de objetos en los que encontrará también el tiempo, que es la historia, la duración y las memorias de ese objeto, o en los que encontrará también los símbolos que el objeto potencia (Ramos, 1983, Julio 17, p. 7).

Esas cajas son el resultado de la recolección fortuita de objetos de la calle y demuestran un carácter de heterogeneidad dado por la mezcla de materiales de toda índole. En esas primeras cajas además se evidencia su capacidad de síntesis visual al ubicar en una misma obra elementos europeos, venezolanos y norteamericanos. *Pequeña bandera de Venezuela* es una de sus primeras cajas; en ella se nota la fusión de las tres culturas, la síntesis de las corrientes artísticas que influenciaron su obra, la presencia de la materia y el color como protagonistas (Fig.52).

En esas primeras cajas dos momentos iniciales: el informalista y el pop son determinantes por *“la extracción del contexto habitual mediante el gesto electivo y la manera de presentación, lo que supone a su vez un reconocimiento de la expansión específica del objeto cotidiano y de su virtualidad semántica polivalente, en sí mismo y en el marco de su realidad sociológica”* (Marchán Fiz, 1997, p. 168).

La caja se convierte para Morera en un género más que le permite resolver la realización de obras objetuales. Él reconoce que recibió una gran influencia plástica



de las obras de Cornell, a quien hemos tratado en el Capítulo I: El objeto encontrado en las artes plásticas (Fig. 9): *“Cuando descubro a Joseph Cornell, descubro a un hombre que hace cosas que yo ya venía intuyendo. Cornell me dio el recipiente, la caja y su esencia de contener, atrapar y atesorar el misterio”* (Lozada Soucre, 1983, Junio 5, p. 20- 21). Igualmente aclara:

*de Cornell guardo no sólo una deuda sino también un gran amor. Pero quiero aclarar que yo igualmente habría llegado a este tipo de trabajo plástico sin la presencia de Cornell. Yo desde niño había venido acumulando cosas y objetos encontrados, igualmente desde niño fue creciendo mi pasión por el mar* (Lozada Soucre, 1983, Junio 5, p. 20- 21).

Es así como se ratifica que Morera retoma la espontaneidad de su infancia y recuerda el gran valor de un objeto encontrado en manos de un niño. Redescubre los secretos de los objetos simples a través del color opaco de sus formas, además deja volar su imaginación al retomar la práctica de la niñez de acreditarle funciones inimaginables a los objetos encontrados. Es un arte que crece con la imaginación y se materializa con los objetos encontrados (Fig. 53 y 54).

Las cajas, antes de llegar a los basureros y las calles, cumplían una *función utilitaria* de contenedoras de cigarrillos, lápices, pinturas o de tubos de ensayos de laboratorios, pero al ser encontradas por Morera su función cambia para transformarse en materia potencial para crear una obra de arte, adquieren la *“función segunda”* al trocarse en *“objetos-signos”*, parte de un *“sistema universal de signos”*, en elementos de combinación y juego, que transmiten las ideas y los sentimientos del artista como explica Baudrillard en *El sistema de los objetos* (capítulo I: El objeto y sus definiciones).

Para Morera es más importante el objeto encontrado y ensamblado que da la sensación de que la factura de la obra no importa; lo más importante es recoger y ordenar los objetos dentro de la caja. Iris Peruga explica: *“Estas cajas parecen responder a un espíritu lúdico, no ajeno al de los artistas que a finales de los 50 y principios de los 60 se dedicaban a recoger y ensamblar materiales y objetos diversos”* (Peruga, 1996, pág.19).



**Fig. 52** Gabriel Morera. *Pequeña bandera de Venezuela*. 1963. Ensamblaje de objetos diversos en caja de madera. 14.5 x 18 x 12 cm. Boston. Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.18.



**Fig. 53** Gabriel Morera. *La vida es mejor que la muerte*. 1963. Ensamblaje de objetos diversos en caja de madera. 26 x 31 x 3 cm. (abierta). Boston. Colección Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.18.



**Fig. 54** Gabriel Morera. *Casa de astrónomo (Cultivo desértico)*. Hacia 1969-1970. Ensamblaje de materiales y objetos diversos en maleta militar (test equipment), forrada en madera. 23 x 30.3 x 11 cm. Colección privada. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.21.

Los objetos dentro de las cajas los ordenan en composiciones que transmiten un cierto orden constructivista. Desde los colores hasta las formas nos recuerdan las obras geométricas, con el agregado de que en las cajas cambian, contienen imágenes u objetos que representan el tiempo, el pasado, lo que está para recordarnos lo que ya pasó.

En obras como *Familia América* (Fig.55), el artista incorpora una serie de fotografías encontradas a una caja de madera que, probablemente, era para colocar tubos de ensayo de laboratorio. Las fotografías colocadas en los círculos transmiten la idea de un portarretrato antiguo trastocado por los colores de la modernidad. Es como observar imágenes de un pasado lejano presentadas como una serie organizada dentro de una caja que transmite, también, el paso de un tiempo y el abandono de su “*función primaria*”.

Estas cajas contenedoras de objetos e imágenes encontradas que representan al artista, siguen siendo utilizadas por él durante los años posteriores; cajas para coleccionar, almacenar y mantener objetos del pasado con aspecto antiguo, histórico y místico que transmiten un mensaje, que describen las ideas y sentimientos de su creador. Esas cajas fueron creciendo en tamaño dando origen a sus *cajas grandes*, que se caracterizan por poseer un tamaño “*mucho mayor que las anteriores y parecen querer dar prioridad a lo formal y estético antes que a lo imaginativo o a lo literario*” (Peruga, 1996, pág. 20).

Morera continúa realizando ensamblajes de objetos encontrados en la ciudad con imágenes encontradas en los basureros, y continúa aplicando pigmentos de colores primarios acompañados en ocasiones del blanco o del negro, como los empleados en el Pop Art (Fig. 56). Realiza un salto de lo bidimensional a lo tridimensional con la realización de cajas que contienen ensamblajes compuestos por objetos de la ciudad e imágenes populares, encontrados en la cotidianidad del artista, generalmente de la calle.

Lo único que no recoge de la calle son los pigmentos que eran aplicados sin medida, dando como resultado gruesas capas de color.

En estas cajas grandes Gabriel Morera persiste en la aplicación de fotografías que representan alguna parte de su vida (Capellini, 1965, junio 6, s.d), pero ahora están distribuidas de forma muy organizada, por serialidad. Por otra parte, incrementa la utilización de iconos, signos y símbolos de comunicación visual.



**Fig. 55** Gabriel Morera. *Familia americana*. 1963. Ensamblaje de fotografías, resina y pintura en dos bloques de madera 17.7 x 24.2 x 6 cm (abierta). Boston. Colección Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.18.



**Fig. 56** Gabriel Morera. *Tour of forty two hearts*. 1965. Ensamblaje de materiales y objetos diversos en maleta militar (test equipment). 25.7 x 53.5 x 8 cm (abierta). Colección Hans Neumann. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.21.

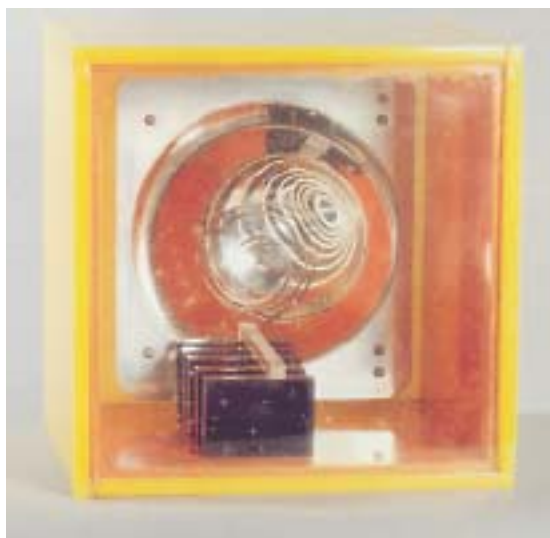
Son piezas en las que se evidencia una composición muy precisa, dominada por la exactitud expresiva del color y las formas que integran el todo. Se percibe con más fuerza la influencia del Pop Art, ahora mezclado con una cierta intención abstracto – constructivista; Morera le resta importancia al azar.

En las cajas de Morera se conjugan el Surrealismo, el Informalismo y el Pop Art, creando una serie de construcciones plásticas que se caracterizan por la conjugación de elementos de carácter artificial y natural provenientes de diversa culturas. Ese carácter híbrido de sus obras permite que las piezas adquieran un carácter universal.

#### **- Los Orthos (1967- 1969)**

A partir de 1967 Morera inicia la producción de estas cajas cúbicas de limpios diseños en los que se conjugan una compleja y metódica unión de elementos visuales que permiten la creación continua de imágenes o ilusiones ópticas. Para lograr su objetivo el artista construye cajas pequeñas y medianas con materiales sintéticos, fotografías, espejos cóncavos, acero inoxidable y, en menor medida, de objetos encontrados e imágenes encontradas. Entre los objetos encontrados que utiliza en esta serie se encuentran: resortes, hormas de zapatos, imágenes femeninas y piezas metálicas (Fig. 57-58). Todos esos objetos eran incorporados a través de lo que el mismo Morera describió como: *“un proceso completamente intuitivo, incapaz de definirse con palabras. Es un sentimiento”* (Montes, 1998, mayo 14, p. C-7).

En el interior de estas cajas *Orthos* se establecen relaciones propias del mensaje objetual conjugadas con el sentimiento del artista. Estas cajas son objetos creados por el artista con una intención de atrapar almas, cajas muy poéticas aunque de apariencia fría.



**Fig. 57** Gabriel Morera. *El resorte*. 1968. Ensamblaje de objetos diversos y espejo parabólico en caja – cubo de metil- metacrilato. 20 x 20 x 19.6 cm. Colección Germán Jiménez y señora. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.23.



**Fig. 58** Gabriel Morera. *Autorretrato del artista con horma pintada*. 1968. Ensamblaje de objetos diversos y espejo parabólico en caja- cubo de metil- metacrilato. 19.3 x 20.5 x 16.4 cm . Nueva York. Colección privada. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.23.

El objeto encontrado en ellas no es el elemento principal, el artista lo utiliza, quizás, para fortalecer el poder de significación de la pieza; estas cajas son simbología que juega con las imágenes hasta el punto de deformarlas. *Orthos* es:

desdoblamiento, espejeante signo que nos devuelve nuestra imagen transformada por la óptica y por la circunstancia. Son externamente cajas de tres dimensiones con objetos y espejos incorporados. Internamente son cajas de Pandora y de magia, destinadas a borrar nuestra fijación al suelo y a la mecánica de vivir de una realidad que no existe sin nuestra creación. Un objeto es un ente pero la relación entre dos ya puede ser metáfora. Para Morera *Orthos* era como una caja pequeña donde bucear en lo hondo (Guevara, 1980, Febrero 26, p. A4).

Los *Orthos* se muestran por primera vez en Caracas, en enero de 1968, en el Ateneo de Caracas. Miguel Arroyo, curador de la muestra, comenta:

sus imágenes crean en el espectador -no de manera implícita o directa sino por alucinaciones que éste tiene que descifrar y en muchos casos completar- un sentimiento, una atmósfera que lo lleva a establecer las relaciones emocionales o de reminiscencias que Morera desea evocar (Arroyo, 1968, s.p).

La producción de estas cajas de apariencia fría y contenido sensible implicaba un trabajo muy mecánico. Son obras que gozaron de gran aceptación por parte del público, pero el artista las dejó de hacer por considerar que era el producto de un trabajo muy frío y mecánico, donde la más grande satisfacción era colocar una pequeña imagen que transmitía una atmósfera teatral. Es por eso que Morera decide volver a sus pinceles y el bastidor (Pérez, 1976.s.d).

### **- Vuelta a las cajas. Retablos**

Hacia 1975 Morera se residencia en Venezuela y retoma su actividad de recolectar objetos arrojados por el mar. En 1983 Morera expresa: "*El mar es como*



*una fábrica para envejecer las cosas*" (Ramos, 1983, julio 17, p. 7). Ramos, en razón a las ideas anteriores expresa:

recoge los "objetos encontrados" (Morera dadaísta, Morera surrealista), y allí recoge las maderas y los hierros texturados (Morera informalista), recorriendo a la inversa la vida del objeto en el mar, que primero fue botado o perdido; después fue pulido, deteriorado, transformado por el mar, y que por último es cogido por quien le dará un uso nuevo, reiniciando el ciclo del objeto (Morera reciclador) (Ramos, 1983, julio 17, p. 7).

Cuando el artista retoma la acción de recolectar objetos encontrados, inicia nuevamente el proceso de creación de obras objetuales. Morera reanuda las experiencias adquiridas a través de las influyentes ideas poéticas de los dadaístas y surrealistas; retoma la recolección de objetos o cosas de la naturaleza a través de su mirada de artista informalista matérico y conjuga todos estos objetos a través de las composiciones organizadas con diseños muy limpios, propios de su etapa influenciada por el movimiento plástico Pop Art, además retoma la aplicación de signos y símbolos de esa etapa.

Esto genera ensamblajes que presentan contenidos contradictorios que fueron unidos por el artista compilador. Los elementos y temas que integran las obras de este periodo, en cierta forma, son el resultado de la acción primaria de reciclar ideas y objetos del pasado para reactivar y reorganizar sus significados.

El artista se encuentra a sí mismo, sus técnicas y sus temas, los conjuga y construye un discurso coherente, unificado, personal y universal. El desarrollo de esta obra plástica nos manifiesta su retorno a Venezuela, país en el que se hacen efectivas constantemente las fusiones ideológicas y de materias. En ese momento el arte de Venezuela era como un mosaico heterogéneo, producto de la influencia ejercida en años anteriores por las culturas de otros países americanos y europeos. Estos ensamblajes de Morera son un ejemplo de ese momento de explosión creadora en donde los límites del arte se rompen y las categorías son inútiles.

A partir de la creación de estas cajas y retablos el artista comienza a trabajar con las formas, las composiciones y los objetos guiado por la razón y el sentimiento; se nota una conquista de formatos grandes producto del ensamblado de cajas de

madera de variados tamaños, y a la vez se evidencia una reconquista de las cajas pequeñas con composiciones simples en las que incorpora la figura femenina e ilustraciones del universo (Fig. 59).

Formalmente, estos retablos compiladores son cajas de madera de diferentes tamaños y formas rectas, con un perfecto acabado, que al ser ensambladas forman una estructura de mayor tamaño en la que se visualizan finas líneas producto de la unión perfectamente limpia de varias cajas de madera. La profundidad de estas cajas es poca, pero suficiente para guardar y exponer la recolección de piezas del mar, objetos encontrados, espejos e imágenes encontradas incorporadas en ese espacio por el artista. La apreciación de estas obras nos remite a los retablos de las iglesias, a las repisas de las casas, o a los anaqueles de una venta de curiosidades. Estas piezas se muestran por primera vez en Caracas, en el año 1980, en la muestra individual *Espejismos*, realizada en la Galería G.

En estas piezas los espejos comienzan a jugar un papel importante; gracias a ellos las imágenes se multiplican creando ilusiones ópticas. También en ellas se evidencia con mucha fuerza la suma de tradiciones de los países en los que le tocó vivir al artista. Ese carácter mestizo de sus obras objetuales proviene de una *“mezcla de materiales y fragmentos de la vida real, es un modo de decir lo no puro, lo fragmentario, lo múltiple, que refleja no sólo las realidades más dramáticas de nuestro siglo, sino, en el ámbito latinoamericano, la (...) suma de tradiciones culturales diversas”* (Peruga, 1996, p. 33). Es el carácter universal de la obra de Morera que contiene desde lo más general de las culturas hasta lo más íntimo del artista. *“Morera es entonces un rastreador de relaciones y analogías entre hombre y universo, pero como espíritu surrealista que es, está abierto al azar”* (Ramos, 1983, p. 7).

En estas piezas de gran tamaño se comienza a desbordar lo más emblemático en la obra de Morera, la presencia del elemento azar, la poética surrealista; en cada caja se establecen relaciones asociativas internas que propician la creación de las cajas-poemas, cajas teatrales. Se origina una mezcla de géneros que propone la ruptura total del tradicional discurso plástico unidimensional.

En estos ensamblajes el artista juega con los formatos de las cajas, creando nuevos y variados tamaños y formas; materializa su intención de experimentar con el arte tridimensional.



**Fig. 59** Gabriel Morera. *Celeste* (del tríptico *Cultivos de cera*). 1978. Ensamblaje de objetos, materiales diversos y pintura litografiada en estructura de madera. 157.7 x 50 x 10 cm. Colección Nicomedes Febres. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.32.

Son obras en las que todas las relaciones son posibles, se cruzan los temas, las técnicas, las intenciones, los elementos y los colores: todo se mezcla con un riguroso cuidado. Son obras en las que se percibe “*lo mítico, lo mágico, lo literario, lo filosófico, lo histórico, todo aquello que ha nutrido su espíritu*” (Peruga, 1996, p. 33). A través de estas cajas el artista presenta la concreción de su trayectoria en las artes, crea una síntesis de logros. Son piezas que contienen elementos de las series desarrolladas anteriormente, pero se presentan como un conjunto, una composición coherente que trasmite un discurso diversificado como lo es la realidad del hombre. Morera se preocupaba de no desmembrar, de no empobrecer la realidad, de expresarla en su multiplicidad; la presenta ensamblada, en cajas ensambladas a su vez. Y todo -esa mezcla de imágenes, objetos, textos, espejos y detritus- aparece, tal como es el mundo en realidad, de modo simultáneo, paralelo, en igualdad jerárquica.

La imagen es un recurso de presencia constante en la obra de Morera, pero en estos retablos la figura femenina toma mayor protagonismo o importancia. Dentro de los ensamblajes se incorporan fotografías de rostros femeninos dispuestas de una forma muy experimental: trastocadas, deformadas, yuxtapuestas, ampliadas e insertadas dentro de los vidrios o espejos. Morera aprovecha las imágenes con belleza oculta, las fracciona y crea imágenes nuevas que poseen una carga mística, mágica y poética.

En estos retablos se hace consciente una postura estética que entrelaza los conceptos o significados del espejo, la imagen y el símbolo para concretar su sentido en la idea de representar o materializar la esencia estética que define el trabajo plástico de Morera, que busca en la imagen encontrada una multiplicación de ilusiones que lo esbozan a él como artista, y al incorporar esa imagen a la obra se fortalece su sentido al ser anexada a un todo más vasto y sólido que representa el entorno de ese artista.

Sus imágenes encontradas representan además el tiempo, ese tiempo ausente y fracturado que remite a “*delirios y meditaciones, toda esta carga anímica se concerta con un rigor de nuevas posibilidades en Morera*” (Guevara, 1980, febrero 26, p. A4).

Por todo esto, las cajas realizadas entre la década de los 70 y la década de los 80 “*son cajas más cargadas –tanto (sic) en el aspecto objetual como imaginístico y simbólico*” (Comerlati, 1983, Junio 1, p. C-16).

### **- Zapatos celestiales y Cultivos de cera (1983-1985)**

En 1983, en el Ateneo de Caracas, Gabriel Morera presenta su propuesta *Zapatos celestiales y Cultivos de cera*. En esta exposición las obras evidencian con más fuerza el gran interés de Morera por “*integrar motivos y temas relativos a la magia, la literatura, la filosofía, la historia, y su gusto por la acción teatral*” (Peruga, 1996, p. 36).

Las obras de esta exposición muestran además la persistencia de las cajas de madera como contendoras de materiales muy variados, que van desde el objeto encontrado de origen industrial o artesanal y los elementos de la naturaleza presentados con o sin intervenciones del hombre. Los objetos desechados por el mar también están presentes en esta serie. El mar, que de alguna manera representa el retorno de Morera a Venezuela, y una mirada más crítica a los efectos de la naturaleza sobre los objetos realizados por el hombre. Asimismo, el mar en la obra de Morera establece una relación con lo inconsciente, que se canaliza a través de lo poético (Fig.60).

Esa poesía de la imagen surge de las relaciones emocionales que se establecen entre el artista creador y la naturaleza activadora de la creación divina o mediadora de los procesos alquímicos. Morera reconoce los procesos alquímicos y los valora como piezas de arte. La presencia tácita del mar en la obra de Morera se materializa con los espejos (Fig.61).

Los espejos representan “*las ideas de lo líquido, lo marino, lo cristalino, lo opalescente*” (Ramos, 1983, Julio 17, p. 7). Ellos son utilizados por el artista para generar veladuras, transparencias y reflejos que nos remiten a los escenarios con atmósferas de alucinación donde no existe el tiempo. Morera le explica a María Elena Ramos, hacia 1983, que él cree que “*el mar, el agua, el espejo, son también el inconsciente. Así lo interpretó Freud. Todo lo sumergido es ya poético y es una poesía que toca un poco la muerte*” (Ramos, 1983, s.p).



**Fig. 60** Gabriel Morera. *Árbol planetario con pluviómetro*. Hacia 1983. Ensamblaje de objetos y materiales diversos en caja de madera. 47 x 22 x 14 cm. Colección Sucesión Lucía Pecchio de Marcotulio. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.39.

**Fig. 61** Gabriel Morera. *Unthya (Recuerdos de Roma)*. 1982. Ensamblaje de objetos y materiales diversos en caja de madera. 33 x 21.2 x 19.5 cm. Colección Ignacio y Valentina Oberto. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.39.



Estas imágenes nos llevan a “*lo poético, lo transpuesto, de lo indirecto, de lo dual, de lo inasible*” (Ramos, 1983, p. 7); nos hablan de un Morera que se describe a sí mismo como un creador de la dualidad de lo no directo, que juega con los signos y los materiales y les acredita significados de acuerdo a sus intereses, para alejarse de las historias anecdóticas que contienen sus obras.

La poesía es utilizada por Morera como un elemento de expresión plástica que le permite crear conexiones imaginativas entre los objetos y el espectador. Es un artista que materializa las palabras a través de los objetos o elementos de su entorno; los críticos de arte, periodistas y el público interesado en la materia lo consideran un poeta de la imagen; aunque él, en ocasiones, se aleje de este rol, su obra, definitivamente, mantiene una poética que permite establecer vínculos entre la literatura y las artes plásticas. En 1983 Morera se reconoce públicamente como poeta:

“Yo soy ante todo un poeta, en el sentido de que me gusta unir la memoria con la realidad, establecer un nexo. ¿Cuál es la esencia de una caja: contener, contener cosas que no caben, como aquella ola china o la biblioteca secreta de Teresa de la Parra. En mis obras está presente ese ritual poético de atesorar lo imposible, el hacer que una caja contenga a un mundo cósmico” (Lozada Soucre, 1983, Junio 5, pp. 20- 21).

En el 2005 Morera nos dice: “*yo no soy poeta, soy imaginista*”. Continúa explicando que sus obras, las consideradas poéticas, son una especie de metafísica entre la poesía y la prosa; la poesía es la libertad del imaginar (G. Morera, *conversación telefónica*, 2005). Lo cierto es que Morera es un creador y como creador pasa por varias etapas en las que sus roles se transforman.

Su obra ha sido considerada poética. Desde sus inicios en *El techo de la ballena*, los críticos y especialistas en arte consideran que sus obras activan la imaginación, lo onírico y lo intemporal; sus trabajos plásticos establecen vínculos con la literatura a través de la imaginación. En 1983 Ramón Brito, periodista de *El Universal*, publica lo siguiente:

Todos sabemos de la poética de Gabriel Morera, no sólo travista en los espejos que pueden triplicar o fragmentar el valor simbólico de los objetos repartidos en imágenes oníricas, inconscientes e invocadas en su calidez implícita, sino en el vuelo óptico, desprendido de su añejamiento virtual (Brito, 1983, julio 18, p. 1-4).

Aunque Morera no ha publicado sus escritos, muchos de sus amigos consideran que es un gran poeta, que no los ha publicado por timidez (E. Hernández D' Jesús, *conversación personal*, 2005). Morera, por su parte, guarda sus escritos por que ellos están relacionados con la creación de su trabajo plástico.

Los libros, un objeto simbólico para Morera, también remiten a la literatura, pero su presencia dentro de las obras es quizás un fetiche del conocimiento. Morera limita la función primaria de los libros y les asigna una función estética, netamente contemplativa. A Morera le interesa de ellos no su contenido sino su apariencia: sus formas, colores y tamaños, para crear con ellos composiciones plásticas en las que suprime el uso del pigmento y del pincel por el color del libro. El artista no interviene sus objetos, sólo los organiza para crear composiciones. Él explica en 1998 que lo que le interesa “*no es el libro en sí, sino las marcas, logotipos o fetiches como los puntos de fuga dedicados a Rimbaud, Baudelaire o Teresa de la Parra*” (Monsalve, 1998, Mayo 13, p.3-13) (Fig.91).

Otro tema que se relaciona con el espejo y la literatura son las imágenes de mujer presente en sus obras. Específicamente insiste en incorporar el rostro de Teresa de la Parra dentro de sus composiciones. En relación al tema él explica ante la pregunta de Maritza Jiménez:

- ¿Por qué Teresa?
- No sé. Es mi manera de rendir homenaje a esas mujeres fuertes de la literatura. Ella, Virginia Woolf, Sylvia Plath, y otras que como ellas han tenido el valor de escoger el camino duro y solitario de la literatura. Para mí son heroínas misteriosas, mujeres trágicas marginadas por la sociedad, pero, sobre todo valientes (Jiménez, 1983, Febrero 02, p. 4-1).

Él se apropia de las imágenes para transmitir su mensaje de admiración hacia la mujer, pero también las utiliza como elementos de expresión plástica que



transmiten una estética acorde con sus obras. Las imágenes las interrelaciona con objetos, con espejos y con materiales diversos para crear composiciones plásticas que se encuentran encapsuladas en cajas de madera.

El espejo, las fotografías, la poesía y la presencia de la mujer han sido elementos de constantes en la obra realizada por Morera. Sobre todo a partir del año 1983, en la serie *Zapatos celestiales y Cultivos de cera*. El artista incorpora a sus obras elementos y temáticas nuevas como la cultura indígena, la iconografía religiosa; el elemento ancestral y cósmico esta más presente en los títulos (Fig.62).

Desde el punto de vista técnico, utiliza como material predilecto la madera encontrada en las playas, a veces sin intervenciones y en otras ocasiones las interviene o corta en forma de aves.

Los ensamblajes generalmente son más pequeños que los retablos, pero el artista los ordena como "*altares populares, donde los objetos e imágenes aparecen entronizados y deificados*" (Peruga, 1996, p.36). Algunas veces, en las composiciones, juega con los objetos encontrados, los espejos y las fotografías femeninas. Otras, solamente coloca el objeto como dentro de una caja; como en el caso de las cajas que contienen zapatos femeninos usados o rotos, objeto fetiche del hombre contemporáneo, encontrados en las playas. O las cajas en las que simplemente coloca la silueta de un ave realizada en madera encontrada en la playa (Figs. 63-64).

Otra de las series que desarrolló Morera fue los *Cultivos de cera*, que surgen como:

una respuesta a los cultivos de polvo de Duchamp: acumulaciones de materia en cierto modo espontáneas. Según Morera, se trata de una técnica, pero una técnica que de algún modo, ratifica la idea del altar, ya que la cera de velas consumidas es el asiento para los objetos propuestos al culto (Peruga, 1996, p. 40).

En estos ensamblajes Morera se concentra en unir elementos de naturaleza opuestos, objetos industriales como lentes parabólicos mezclados con elementos de la naturaleza que han sido encontrados por el artista. El artista además mezcla elementos naturales que contienen una carga significativa de índole popular, étnico o religioso, como lo son las plumas, los tacos de madera con signos como la espiral

y otros elementos de la naturaleza. Además el artista presenta relaciones entre objetos industriales, artesanales y naturales que generan reflexiones acerca del entorno de donde provienen esos elementos y su papel dentro de las sociedades de las que surgen. En estos ensamblajes continúa incorporando las aves de madera encontrada, los vidrios y las fotografías (Fig. 62).

Toda la producción de esta etapa nos muestra a un artista que logra conciliar su sensible potencial creador con un místico poder de generar asociaciones que se refleja “*en la inagotable riqueza semántica de la obra*”(Almandoz Marte, 1983, p. 4-1).

### **- Luna express (1983 – 1985)**

Morera, además de realizar y exponer sus ensamblajes en el año 1983, también presentó un *performance* sobre lo femenino. En el año 1985 realiza en el mismo lugar -El Ateneo de Caracas- una segunda versión de este *performance*, ahora utilizando unos espejos invertidos.

También presenta su muestra *Luna express II* en la que exhibió cajas, pinturas, instalaciones y móviles (Peruga, 1996, p.41). Morera dice:

Muestro aquí mi doble vertiente ancestral, las raíces de Europa y América, porque soy un alucinado de la visión que han debido tener los europeos de esta realidad. La fábula original precolombina, que sigue tan vigente y viva, aunque haya sido diezmada (Pérez Ariza, 1985, Julio 29, p. C-16).

Morera afirma que en estos ensamblajes mantiene un vínculo con lo literario, al presentar fragmentos de textos como elementos dentro de la composición que se encuentran con la materialidad de los objetos. Según Iris Peruga esta exposición fue una posible repetición de la exposición *Zapatos de celestiales - Cultivos de cera* (1983).

Morera continuó trabajando con sus ensamblajes durante la década de los noventa, y enriqueció sus obras con nuevos materiales y técnicas. Actualmente, desde España, sigue trabajando, su propuesta plástica asociada a la creación de

pinturas y ensamblajes. Está trabajando en sus creaciones objetuales, en búsqueda de la creación de lo que él ha llamado un *objeto fantasma*.

Es como ultra esencia, que parte del objeto encontrado para llegar a la búsqueda de la desmaterialización del objeto; desea trabajar con las imágenes e ideas que produce ese objeto, realizando obras pintadas que manifiestan la *ultra-esencia*. Y, todavía, en el presente, Morera es completamente fiel “a las lecciones del surrealismo objetual que han dado vida a un lenguaje plástico” (Monsalve, 1998, Mayo 13, p. 3-13).



**Fig. 62** Morera, Gabriel. Gran caja chamánica con palimpsesto.1983. Ensamblaje de plexiglás, figura de madera tallada, caja de madera, espejo, plumas, tacos de madera con relieve, pabilo, fibra vegetal, mimbre y papel sobre cartón piedra.60 x 78.5 x 14 cm. Colección de la Galería de Arte Nacional. Tomado de los archivos de la Galería de Arte Nacional.



**Fig. 63** Gabriel Morera. *Zapato celeste-saturnino* (de la serie *Zapatos celestiales*). 1983. Ensamblaje. Zapato recolectado en playa, acrílico, resina, vidrio y papel sobre cultivo de cera en caja de madera. 26 x 27.3 x 10 cm. Colección del artista. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.39.



**Fig. 64** Gabriel Morera. *La noche de anoche* (de la serie *Zapatos celestiales*). 1983. Ensamblaje. Zapato recolectado en la playa, acrílico, resina, vidrio y papel sobre cultivo de cera en caja de madera. 20 x 30.4 x 10.3 cm. Colección del artista. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.38.



**Figs. 65 y 66** Gabriel Morera. *Performance Luna express* (interprete: Ana Isabel Villanueva Brandt). 1983. Realizado en el Ateneo de Caracas. Registro fotográfico de la colección de Enrique Hernández D' Jesús. Caracas. Tomado del archivo personal de Enrique Hernández D' Jesús.

## Ángel Vivas Arias

Ángel Vivas Arias (Maracay 1949 - París 1986) fue un artista venezolano que creció influenciado por varias culturas a la vez, debido a que, a partir de los veinte años, viajó por el mundo, recolectando experiencias y elementos para enriquecer sus procesos creativos, personales.

En 1969 viaja a Miami, Estados Unidos, donde vive por dos años dedicado al estudio de la botánica y al cultivo de orquídeas. Dicho vínculo con la naturaleza se refleja posteriormente en sus creaciones. Regresa a Venezuela en 1971, pero al año siguiente, viaja a Londres, donde comienza su carrera como artista plástico.

Para Vivas Arias las artes plásticas eran el mejor medio de comunicación; a través de su trabajo plástico creó una estructura de imágenes que transmite un lenguaje de símbolos y formas vinculadas a la vida del artista, su entorno, su adoración a la naturaleza y al universo. En 1972 presentó sus primeras pinturas en España, pero para ese momento su técnica y concepto eran aún muy débiles, debido a su poca experiencia en el área.

En 1973 realiza su serie pictórica *Hombres de maíz*, inspirada en el Popol Vuh y en la obra de Miguel Ángel Asturias. Estas pinturas se destacan por su carácter ingenuo y su temática latinoamericanista (Chacón, 1992, p. 8). Estas obras son exhibidas en exposiciones colectivas como “*The Open Air Exhibition*”, en la Brighton Corporation de Inglaterra y el “I Salón Centro Plaza”, en Caracas.

Entre 1974 y 1976, continuó viajando y participando en varias exposiciones colectivas e individuales, entre ellas, el XXXII Salón Arturo Michelena (1974) y el XXXIII Salón Arturo Michelena (1975), IV Salón de Artistas Jóvenes (1975), XXXIV Salón Arturo Michelena (1976).

El año 1977 fue muy importante para Vivas. Se residencia en París y comienza a cambiar sus propuestas plásticas al incorporar nuevos lenguajes, aplicando elementos orgánicos encontrados en la naturaleza, objetos encontrados en el entorno cotidiano, y su cuerpo, como elemento de expresión plástica que forma parte de la obra.

Los elementos orgánicos son utilizados a partir de su serie *Pinturas clorofilicas*. Según Juan Carlos Palenzuela, son elementos encontrados por el artista quien recogió “*flores y hojas milenarias para luego entrar en contacto con la clorofila*” ( Palenzuela citado por Chacón, 1992, p. 57). Este mismo año viaja a París con Julio Pacheco Rivas, gran amigo del artista, que lo acompañó en parte del desarrollo plástico de su obra.

Otra serie de trabajos muy interesantes, realizados por Vivas Arias son las *Antifotografías proyectadas* o *Ecofotografías*: “*imágenes de elementos naturales -hojas, pétalos, cabellos, fibras, etc.- que se proyectaban para luego ser fotografiadas. También podían surgir al ser proyectadas sobre el cuerpo del artista durante performances*” (Chacón, 1992, p. 58). Katherine Chacón nos da testimonio del cambio de lenguaje y de la incorporación del *performance* en la obra del artista.

La inspiración o tema que se desarrolló en estos proyectos plásticos advierte la importancia que tiene la naturaleza para el artista. Para Katherine Chacón: “*el acercamiento estético a la naturaleza se profundiza a través de la indagación mística de su esencia*” (Chacón, 1992, p.10). Vivas estudia una naturaleza intuitiva, que esconde los grandes secretos del universo, y que al tratar de descifrarlos nos permite entender los procesos de la creación divina.

Para comprender la naturaleza había que vivirla y sentirla muy de cerca, es por ello que Vivas estudiaba la naturaleza de una forma intuitiva, sensible, alejado del estudio científico. Más bien, él disfrutaba y vivía a plenitud las texturas, los colores, las formas de ese medio ambiente natural visto por el alma. Ese estudio lo materializa a través del arte con los *Simbolritmos* que, según el mismo artista, son “*el movimiento de un símbolo; que crea un lenguaje personal y que parece un alfabeto de la naturaleza, del cosmos, del hombre... un mensaje indescriptible de la naturaleza humana que me reconcilia con mis orígenes*” (Vivas Arias citado por Chacón, 1992, p. 58).

En estos trabajos se denota el interés del artista por el Surrealismo. Ángel Vivas escribe en su credo personal: “*Creo en la vida eterna del Surrealismo*” (Vivas Arias citado por Chacón, 1992, p. 13); según Katherine Chacón esto hace entender que el artista también cree en las tendencias neo-surrealistas y neo-dadaístas

(Chacón, 1992, p.13). Esa aceptación de las manifestaciones propuesta por los surrealistas se sentirá en casi toda la obra posterior de Vivas Arias.

En 1978, el artista comienza a utilizar su cuerpo como elemento protagonista dentro de las obras. Realiza su primera acción corporal: *Intervención gestual*. Al artista no le gustaba llamarlos *performances*, declara que para él *performance* es

una cadena de objetos que yo muestro al público para hacerle identificar con ellos [...] Es todo un ritual que nace en ese momento, que se produce por el estado del espíritu sin nada ensayado previamente. Se trata, en todo caso, de buscar la complicidad del público (Vivas Arias citado por Chacón, 1992, p. 59).

Estas acciones que se repiten con variantes durante su trayectoria artística, se dividen en: *Intervenciones gestuales*, *Actos decadentes y desesperados* y *Pictodramas*. Durante el desarrollo de estas acciones el artista incorporaba pintura, objetos, dibujos, ensamblajes, poemas y al público.

Al incorporar objetos encontrados a su obra, se interesó por crear diferentes modalidades objetuales. Una de las resaltantes dentro de su trabajo plástico son los libros, ensamblajes de libros encontrados por el artista, que comienza a realizar en 1979. Ese mismo año realiza varias acciones con objetos encontrados, en los que se encuentra presente el gesto, el cuerpo y la integración de otras disciplinas artísticas como la música y el teatro, así como también se le otorga mucha importancia a la integración del público. También utiliza el objeto-maleta como signo.

En 1980, en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Vivas Arias presenta la exposición *Objetos encontrados e intervención gestual de Ángel Vivas Arias* (Fig. 67). Mara Comerlati, respecto a la muestra comentó:

fue una fiesta llena de público que acudió a ver el heterogéneo muestrario de hallazgos de Vivas Arias: zapatitos de niño, hormas, viejas maletas, paquetes de granos... y el mismo Ángel tañendo para el fotógrafo de la Ronda Dominical las cuerdas de un reloj de pared (Comerlati, 1986, Mayo 6, p. C-16).



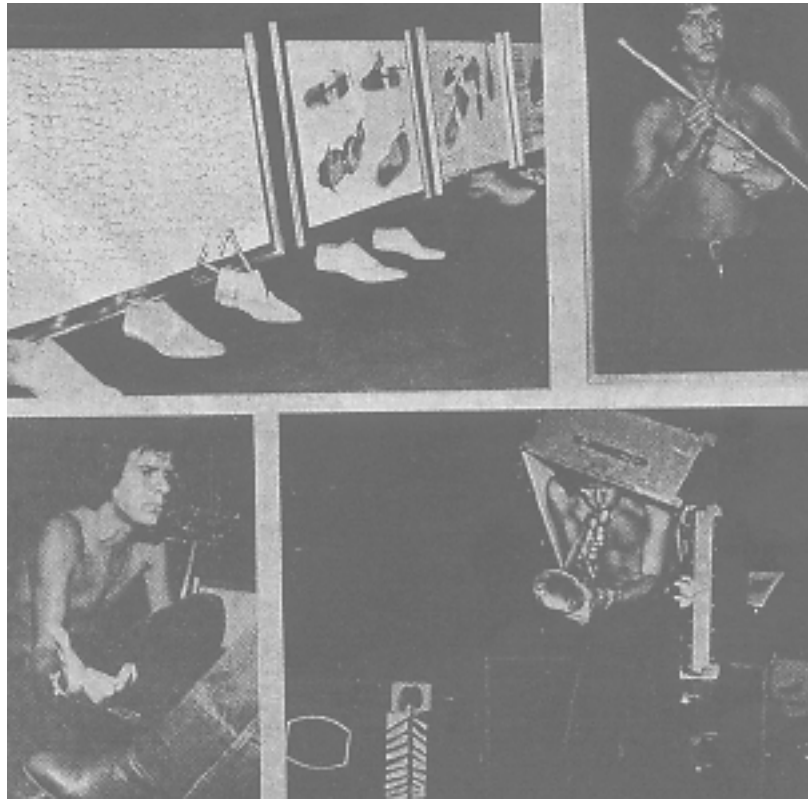
Además, durante este año en el arte venezolano ocurren actividades muy importantes, que dan fe del apoyo y la atención que se prestaba al arte de acción, como es el caso de la exposición realizada en la Galería de Arte Nacional: *Arte bípedo*, donde participó Ángel Vivas Arias acompañado por Roberto Obregón, Alfred Wenemoser, Yeni y Nan, Carlos Zerpa, Javier Vidal, Carlos Castillo, Pedro Terán y Marco Antonio Etedgui (Figs. 40 y 68).

En 1981 continúa el apoyo al arte de acción en Venezuela. Se realizan en Caracas siete eventos o *performances* organizados por María Elena Ramos para Fundarte: *Acciones frente a la plaza* (Figs. 42-44). Con estos eventos se divulgan los nuevos lenguajes en el arte venezolano. Entre los artistas participantes se encontraban Carlos Zerpa, Diego Barboza, Antonieta Sosa, Marco Antonio Etedgui, Yeni y Nan, Pedro Terán, Alfred Wenemoser. Se realizaron *performances* espontáneos, fuera de la programación oficial, como el caso de Teowald D'Arango, quien colocó en la puerta de una iglesia de Caracas un letrero que decía *Una limosna para el arte*. Ángel Vivas participa ese mismo año en la Bienal de Medellín (1981), y comparte espacio con Gabriel Morera, Diego Barboza y Carlos Zerpa entre otros.

Algunos artistas que presentaron *performances* definían este tipo de manifestación artística como arte no objetual, tratando de hacer una distinción con el arte cuyo eje principal era el objeto en sí mismo. Es decir, se presenta una "*contraposición simplista objeto-antiobjeto*" (Marchan Fiz, 1997, p. 155). Se cuestiona la aplicación artística tradicional del objeto, pero no en la práctica, puesto que el cuerpo ocupa el papel protagónico en las presentaciones; el objeto no se excluye de la escena de las artes plásticas.

Vivas Arias, en cambio, inserta el objeto encontrado en sus acciones, y le otorga tanta importancia a éste como a su cuerpo. Su obra prueba la vigencia del objeto encontrado dentro de la década del ochenta en Venezuela.

Él revive la pertinencia del concepto de "*azar*" dentro de la obra de arte, al volver a la importancia de destacar la vivencia y la naturaleza ambiental y humana (Marchan Fiz, 1997, p. 155). Sus acciones, permitieron que se incorporaran nuevos lenguajes plásticos dentro de la expresión plástica venezolana.



**Fig. 67** Ángel Vivas Arias. Imágenes de la exposición y Ángel Vivas en *Performance* exclusivo para El Diario de Caracas. 1980. Tomado de Lozada Soucre, Luis (1980, Octubre 1): *Ángel Vivas Arias escenificará su propia comedia existencial*. El Diario de Caracas, p. 30.

En el año 1982 comienza a realizar los *Pictodramas*; los presenta en París y en Venezuela, en el Módulo Venezuela de Fundarte, en Caracas. Los presenta acompañados de sus *Intervenciones gestuales* y *Pictodramas en dos actos*, en el Ateneo de Aragua y Maracay. En el metro de París presentó *Instalación con objetos y pictodramas, intervenciones públicas*, en la *Fontaine des Innocents*. Este mismo año, en el XL Salón Arturo Michelena, Ángel Vivas muestra su propuesta *El museo pictodramático* (Fig. 69).

En 1983 su presencia en salones y exposiciones es muy activa. Vale la pena resaltar su pictodrama *Autorretrato*, el cual presentó en el VI Festival Internacional de Teatro de Caracas y una instalación que el artista denominó el *Teatro Plástico*

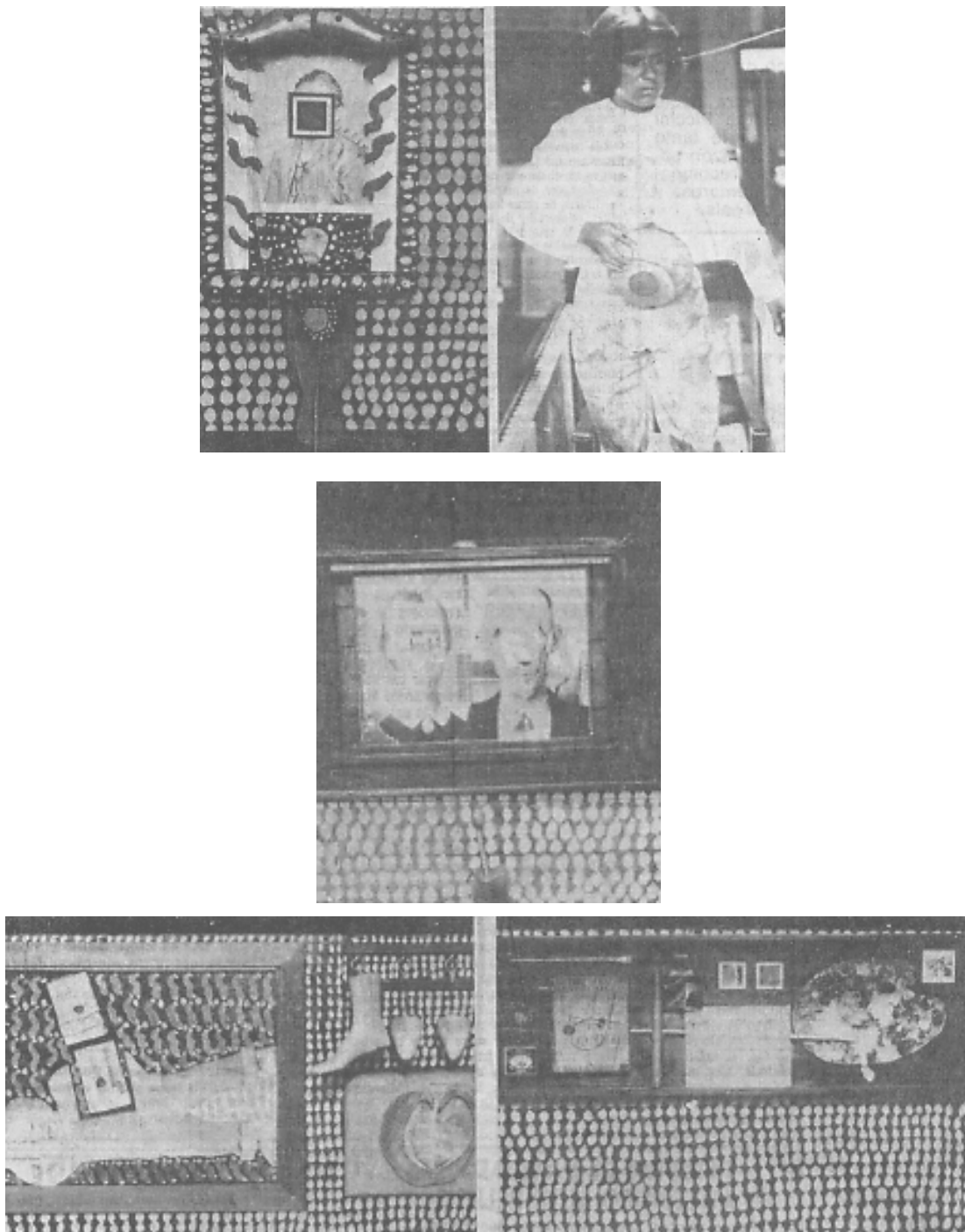
*Objetual*, la cual presentó en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, en el marco de la II Bienal Nacional de Artes Visuales. Para el año siguiente participa en exposiciones y salones, sobre todo, con sus obras bidimensionales.

En 1985 Ángel Vivas realiza la exposición *El teatro silencioso de los libros y pinturas recientes de Ángel Vivas Arias*, en los Espacios Cálidos; dicha exposición se realizó después de la muestra de Gabriel Morera *Luna express II*.

Al año siguiente (1986), Ángel Vivas Arias muere en París, y en 1992 el Museo de Arte de Maracay le realiza una antológica que, luego se traslada al Ateneo de Caracas y a la Galería Los Espacios Cálidos, del Ateneo de Caracas.



**Fig. 68** Ángel Vivas Arias. *Intervención Gestual*. 1980. Presentado en Arte Bípedo en la Galería de Arte Nacional. Tomado de los archivos fotográficos de la Galería de Arte Nacional.



**Fig. 69** Ángel Vivas Arias. *El Museo pictodramático*. 1982. Presentado en el XL Salón Arturo Michelena. Tomado de Rodríguez, Antonio (1982, Noviembre 8), *Los accesorios de la mitología poética de Ángel Vivas Arias*. El Universal, p. 4-3.

## ***El Objeto encontrado en la Obra de Ángel Vivas Arias***

Ángel Vivas Arias, aun siendo un artista plástico de formación autodidacta y corta trayectoria, dejó obras objetuales que trascienden la técnica del *collage* y el ensamblaje al incorporar el cuerpo como objeto de arte (acciones gestuales).

En las obras de Ángel Vivas Arias se hace presente el deseo de darle un sentido amplio al llamado objeto encontrado. Él explica que: *“Al encuentro del objeto-obra, antecede una anécdota. El objeto-obra produce una anécdota que para mí debe tener simbólicamente la representación de mis obsesiones fantasmales ”* (Ángel Vivas Arias y sus objetos encontrados, 1980, Agosto 23, p. C-16). Dichos objetos son como una autobiografía materializada por elementos de muchos lugares y épocas diferentes.

Vivas Arias es el típico recolector de objetos desechados por el común de las personas y colocados en el sistema disfuncional. Reconoce en ellos su valor simbólico y tradicional. Los comprende como elementos del pasado poseedores de una significación máxima y una *“funcionalidad”* mínima. Les asigna una nueva *“funcionalidad”*, y con dicha acción, cambia las funciones originales del objeto, creando una desorganización en la *“estructura de ambiente”*. Estas últimas variantes se desarrollan dentro del *“sistema funcional”*, donde se establecen las relaciones del hombre con el objeto (capítulo I: Jean Baudrillard: El sistema de los objetos).

Es así como en las obras objetuales de Vivas Arias se hace notorio que los objetos no son hechos para necesidades específicas, sino que el hombre-artista es quien encuentra el objeto y le aplica una función de acuerdo a su necesidad (Baudrillard, 1968, p.17). Vivas Arias considera que cambiar la función del objeto y trasladarlo a un lugar que no le pertenece originalmente, es una acción transgresora y, más todavía, cuando los presenta en espacios donde no deberían estar, como las galerías y los museos.

Dentro del *“sistema disfuncional”* o *“discurso subjetivo”*, propuesto por Baudrillard (1968), se encuentra el objeto *“fetiche”* y el objeto *“reliquia”* (capítulo I: Jean Baudrillard: El sistema de los objetos). Los objetos encontrados realizados por Ángel Vivas podrían entrar en la definición de objeto *“fetiche”*, pues, según

Baudrillard, éste se caracteriza por poseer un valor simbólico a través del tiempo, alguna relación con un hecho o personaje histórico y, para el artista, los objetos, propuestos como una muestra del paso del tiempo, se transforman en elementos de la historia de la humanidad.

Algunos críticos y periodistas de la década del ochenta le preguntaron al artista si sus objetos eran fetichistas, y él respondió: *“No sé hasta que punto sería la palabra adecuada fetichista. Cada objeto representa una cosa específica. Los zapatos, las patas de palo, los cepillos, son el movimiento, la transformación. Te repito no sé si fetichismo sea exactamente la palabra”* (Vivas Arias en Etedgui, 1980, Octubre 4, pp. 4-0 / 4-2).

Para Elsa Flores, en la obra de Vivas Arias *“hay un disimulado erotismo; hay un ‘fetichismo de los objetos’ asociado a un narcisismo bastante explícito, relación que se establece en cuanto Ángel Vivas se identifica empáticamente con esos objetos antológicos”* (Flores, 1980, Octubre 26, pp. 4-6). Elsa Flores explica que, a partir de ese fetichismo, se genera un efecto de transferencia del artista al objeto y viceversa, es como el proceso de imantación, ambos se retroalimentan.

Es gracias a esa retroalimentación, o fusión, que en las manifestaciones artísticas de Vivas Arias se evidencia el traslado de su vida a los escenarios propios de las artes plásticas: *“exhibe ahora la vida y su circunstancia objetual, y en última instancia el hombre, cualquier hombre, todo hombre”* (Flores, 1980, Octubre 26, pp. 4-6).

El término *“reliquia”* que, según Baudrillard, es la representación de algo religioso, también se evidencia en la obra del artista, que considera que toda creación es una creación divina y que incluso su propio cuerpo es una obra creada por Dios. A sus objetos en general los une una mitología definida por los elementos presentados por el hombre y su entorno. Es por ello que el valor de reliquia está presente en los objetos encontrados de Vivas Arias; les asigna el poder, los traslada de una estructura técnica a una estructura cultural y de esta última, a una estructura abstracta (capítulo I: Jean Baudrillard: El sistema de los objetos) Vivas Arias considera que todos los objetos encontrados lo salvan:

“ellos se ligan a mi ego artístico. Gracias a mi necesidad de renovación, de creer en lo que uno hace, esa constancia, ese esfuerzo por mis actos esotéricos para buscar los objetos en actos desesperados, crean la mitología” (Vivas Arias en Etedgui, Octubre 4, 1980, pp. 4-0 / 4-2).

En sus obras además incorpora objetos de otros artistas, para otorgarle a la obra, en conjunto, valores de significación más complejos, vinculados al carácter emotivo y personal. Lo cierto es que la propuesta plástica de Vivas Arias:

Pretende entonces una antología del desarraigo, la persecución de los objetos en los contextos más variados que, no obstante, guardan relaciones de una familiaridad confusa y perturbadora; insiste en los recuentos, quiere convertir los instantes del asombro de descubrir en una forma perturburable de testimonio y diálogo (Guevara, 1986, Mayo 20, p. C-10).

El desarrollo del discurso plástico de Ángel Vivas Arias, nos hace visualizar un recorrido que se inicia con la obra pictórica, pero que encuentra su concreción en el momento en el que el artista incorpora el objeto dentro de su proceso plástico; el cambio de lenguaje plástico es notorio, aunque él sigue siendo fiel a su temática.

Toda su obra es, según el propio artista: “*naturista, surge de su amor por la Naturaleza, de sus estudios de botánica, sus cultivos de orquídeas y su posición como artista ante el mundo*” (Jiménez, 1980, Enero 16, p.4-0).

Este comentario ratifica la importancia del momento de elegir el objeto y extraerlo del contexto habitual, que luego trasciende en la manera como el artista lo presenta al público, “*lo que supone a su vez un reconocimiento de la expansión específica del objeto cotidiano y de su virtualidad semántica polivalente, en sí mismo y en el marco de su realidad sociológica*” (Marchan Fiz, 1997, p. 168). A este punto se debe agregar que en diversas ocasiones, Ángel Vivas Arias reconoce que gracias a sus inconvenientes económicos y a su necesidad de expresión encontró la riqueza en la basura a través de los objetos desechados. “*Para Ángel resultaba costoso adquirir materiales y cada vez que se encontraba algún objeto tirado en la*

*calle o en los botes de basura, lo recogía y lo convertía en una obra de arte*" (Pulido, 1985, Agosto 22, p. C-16).

El arte objetual de Ángel Vivas Arias, está relacionado directamente con el concepto de *objet trouvé* surrealista, y ésto se ve reflejado en la utilización de términos como: "objeto útil", "objeto obra", "objeto símbolo", "objetos encontrados", así como por la conexión que activa con la literatura. El artista explica: "*Yo busco el objeto útil –afirma-, siento un placer egoísta en descubrir un objeto, al encontrarlo y luego mostrarlo como obra de arte*" (Ángel Vivas Arias y sus objetos encontrados, 1980, Agosto 23, p. C-16).

Comienza a utilizar en sus obras objetos encontrados en el año 1977, en la serie denominada *Objetos encontrados*, cuya estética se encuentra vinculada más con el Surrealismo que con el Dadaísmo. En relación a los *Objetos encontrados* Katherine Chacón expresó: "*éstos se emparentan con la estética surrealista clásica, en este caso, a través de la noción de objet trouvé y de la búsqueda de las motivaciones inconscientes producidas por el azar y la libre asociación*" (Chacón, 1992, p.15).

Para Katherine Chacón la definición que hace Simón Marchán Fiz del *objet trouvé* se adapta a la aplicación del objeto encontrado en la producción plásticas de Vivas Arias:

" 'objet trouvé' se convierte en algo encontrado y cambiado por casualidad, en una elección promovida por estructuras psíquicas impulsoras de vivencias. La conciencia vivencial desatada se orienta a una ampliación relativa de la conciencia, y el núcleo vivencial se sitúa en el encuentro espontáneo y casual de las cosas [...] implica una aproximación a la realidad y a la vida vivencial" (Marchán Fiz citado por: Chacón, 1992, p. 15).

La obra de Vivas Arias nos muestra el objeto encontrado en diversas facetas: el objeto encontrado sin ninguna intervención, el objeto encontrado e intervenido, y el objeto encontrado como elemento que interactúa con el artista dentro de sus acciones.



Al interpretar el objeto como un medio de expresión que le permite crear una magia visual que conecta al espectador con la obra, el artista origina situaciones estéticas y humanas que describen un discurso plástico muy particular, llegando a crear intervenciones gestuales en las que trata de:

“animar” los objetos, de transponer la función utilitaria que alguna vez tuvieron y adjudicarles una nueva actuación, en una relación mitad simbólica, mitad inconsciente y mágica; pero, por otra parte, también los objetos actúan sobre el artista, de un modo inconsciente y obvio (Guevara, 1980, Noviembre 14, p. C-16).

Es un artista que ejemplifica parte de las ideas propuestas por Marchan Fiz en su *principio collage*, específicamente en la transición de la aplicación del objeto como recurso autónomo, al objeto que comparte protagonismo con el artista dentro de un espacio determinado. Estas últimas prácticas objetuales muestran cómo el objeto desborda sus propios límites y se incorpora a los nuevos lenguajes plásticos, a las acciones.

### ***Facetas del objeto encontrado en la producción plástica de Ángel Vivas Arias.***

El título de la exposición que realizó Ángel Vivas Arias, en 1980, en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas: *Objetos encontrados e intervención gestual*, permite una clasificación apropiada para el estudio del objeto encontrado en las obras del artista, pues es en las obras bajo estas nomenclaturas donde aparece el objeto encontrado con distintos grados de intervención por parte de Vivas Arias.

Quizás el interés por el objeto encontrado se inicia en 1977, con la recolección de elementos naturales que, luego, representaría en sus *Pinturas clorofilicas*. Otra aproximación al objeto se evidencia en sus *Antifotografías proyectables* (Fig. 68), que surgen como consecuencia de las *Pinturas clorofilicas*. El artista deja de pintar los elementos naturales para colocarlos sobre diapositivas y proyectarlos en las paredes y sobre su cuerpo y, así, desprenderse del plano bidimensional, insuficiente para sus necesidades expresivas.

A partir de la incorporación de su cuerpo en las *Antifotografías proyectables*, el artista comienza a trabajar con éste como herramienta de expresión plástica, y presenta sus *Intervenciones gestuales*. En estas acciones se integran el cuerpo del artista con su obra, para formar una unidad hecha acción. Luego, a esas acciones incorpora objetos encontrados, en los que se evidencia la interacción del hombre y su ambiente objetual.

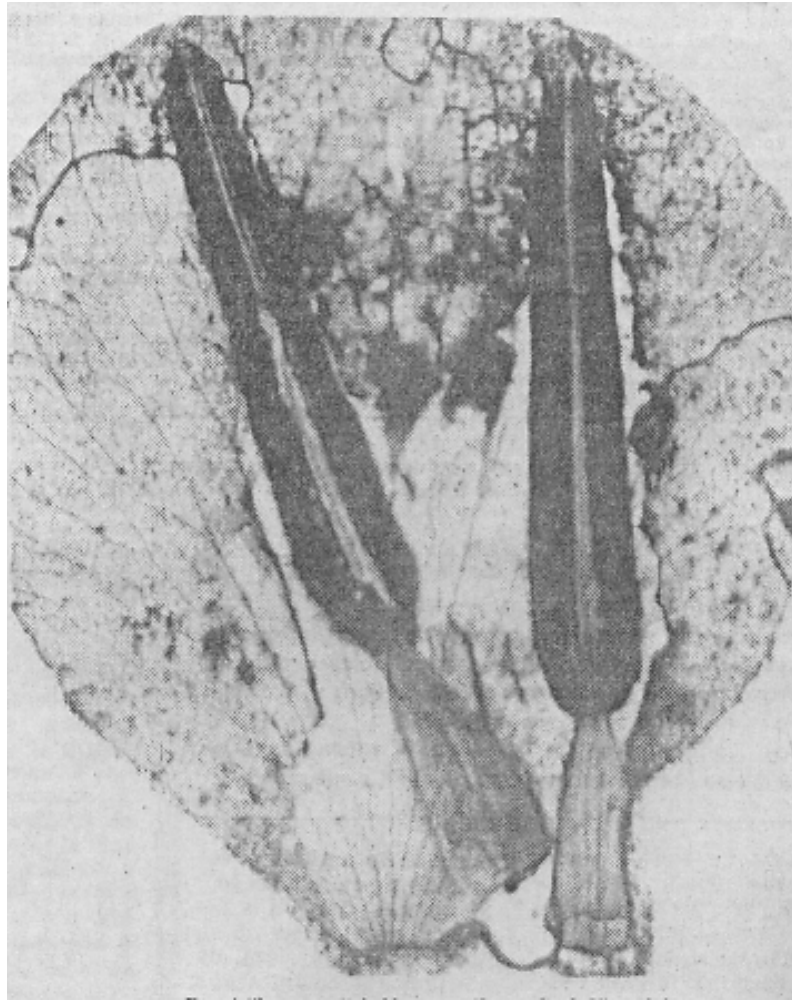
A diferencia de otras propuestas plásticas el recorrido de Vivas Arias por los nuevos lenguajes siempre mantuvo un vínculo con el Surrealismo, pero técnicamente resolvió sus expresiones a través de las acciones o *performances*, el ensamblaje y el objeto encontrado.

#### **- Pinturas clorofílicas y Antifotografías proyectables**

En la pintura de Ángel Vivas Arias, así como en el resto de su obra plástica, se siente el espíritu del surrealismo europeo cabalgando entre líneas, colores y formas. Hasta en la intención del artista de crear una estructura de signos (*Simbolritmos*) que nos trasmite un estilo muy especial, en el que se manifiesta un trabajo, una trayectoria y sobre todo un objetivo: comunicar.

Una comunicación efectiva que a través de las artes plásticas transmite mensajes de carácter universal y personal. Cuya estructura comunicacional y conceptual se encuentra entre lo racional e irracional de las ideologías propuestas por el mismo artista para manipular y justificar los elementos que utiliza.

En Ángel Vivas Arias lo aparente son las formas presentadas y representadas, pero su estructura ideológica y conceptual no visible, es la que le permite jugar con las piezas, a través de la aplicación de estrategias teóricas que el artista asimila y se las apropia para poder explicar sus ideas. Los conceptos de azar, búsqueda, dualidad entre lo creado por el hombre y lo creado por la naturaleza, entorno, representación, cosmos, comunicación, vida, objetos y naturaleza son una constante; es por ello que él frecuentemente los explica.



**Fig.70** Ángel Vivas Arias. *Antifotografía Proyectable*. Hacia 1977-1980. Tomado de Jiménez, Maritza (1980, Enero 16). *La naturaleza como artista en la obra de Ángel Vivas Arias*. El Universal, p.4-0

El azar, Vivas Arias, lo aplica en su obra-vida como un elemento de expresión o instrumento de creación importante, pues a través de éste se generan los encuentros tan necesarios para la creación de las obras. El artista, al momento de comenzar sus obras (pictóricas y objetuales) se deja llevar por una fuerza íntima que no obedece a la razón, sino al sentimiento y al ímpetu de las ideas abstractas pertenecientes al mundo rebuscado del inconsciente humano. Una vez ejecutada la acción creadora se genera el proceso racional que permite que el artista canalice sus ideas, y dé sentido al sinsentido de sus obras. Dicho esto, se debe entender que la acción de crear líneas es similar a la acción de buscar elementos que la representen. La búsqueda de los objetos es parte importante en la obra del artista, y él está consciente de esto al aceptar que el carácter anecdótico de los objetos es importante. Ellos representan un momento, un lugar y un sentimiento determinado, que se canaliza a través de la búsqueda.

La búsqueda es otro elemento importante, ya que el artista se encuentra en una eterna investigación de su entorno universal, examina los elementos comunes dentro de cualquier sociedad, para poder explicar e interiorizar la existencia del mundo, de la naturaleza y el objetivo que el hombre debe cumplir en la Tierra.

La dualidad entre lo creado por el hombre y lo creado por la naturaleza también es una constante en Vivas Arias. Al comienzo de su trabajo plástico bidimensional se genera esa fusión de ideas e imágenes, muy del Surrealismo europeo; se evidencia en sus líneas simples y muy esquemáticas, un conjunto de imágenes, de elementos unidos por una especie de asociación mental. Son como bocetos de ensamblajes, con símbolos y formas recurrentes que nos presentan nuevas realidades creadas por la mente creativa y muy desinhibida del artista. Tal es el caso de dos obras como *Pie-Pez-Signo*, 1980 y *Sin título*, 1981 (Figs. 71- 72).

Las primeras obras muestran la búsqueda de un medio de expresión, como la obra *Viviente* (1975), en la que se mezclan la madre naturaleza, el universo o cosmos y el hombre. Pero esa búsqueda se transmite con más fuerza hacia 1977, cuando el artista comienza a utilizar nuevos lenguajes plásticos, como la acción de buscar en la naturaleza elementos que lo identifiquen; estas creaciones las llamó *Pinturas clorofílicas*. Luego, realizó las *Antifotografías proyectables* en las que

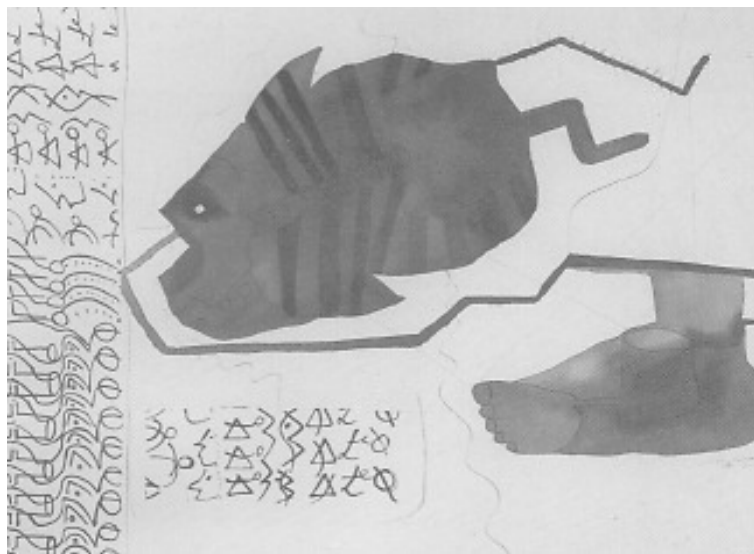
reinterpretó el valor existencial de la naturaleza, al disponer sobre diapositivas elementos encontrados naturales, hallados durante sus viajes: pétalos, hojas secas, flores, fibras y hasta su propia sangre o sus cabellos que, eran proyectados sobre paredes, o sobre su cuerpo (Fig. 70).

Esas imágenes eran como *collages*, o fusiones de elementos naturales encontrados por el artista, trastocados por el lenguaje de las artes plásticas. Paralelo a la creación de estas obras, crea los *simbolritmos*: un lenguaje personal que por medio de símbolos representaba la naturaleza, el cosmos y el hombre, además, tenía una similitud formal con los petroglifos y jeroglíficos (Chacón, 1992, p. 52); conceptualmente, sus *simbolritmos* se acercaban a las ideas de los poemas propuestos por los surrealistas.

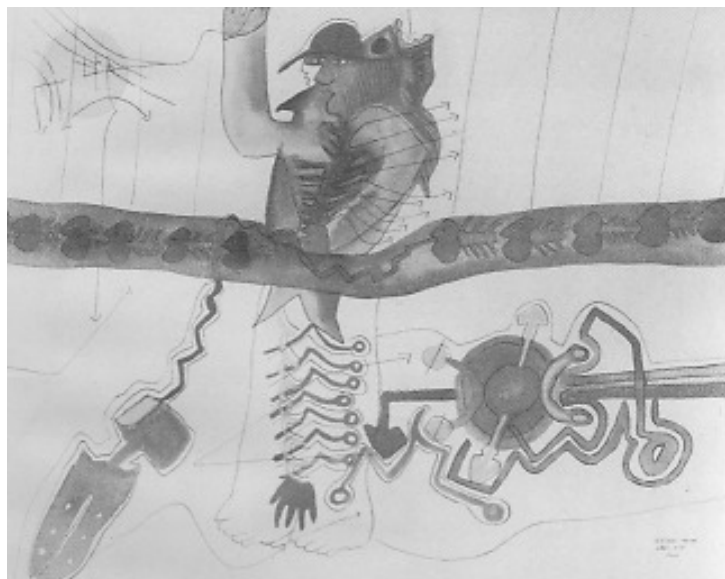
Retomando la importancia de las *Antifotografías proyectables*, podemos agregar que esas creaciones definen el inicio de dos nuevas búsquedas plásticas en la obra de Vivas Arias. Primero la acción y conciencia de buscar y ensamblar lo encontrado, y segundo, la incorporación de su cuerpo como parte integrante de la obra de arte.

En otras palabras, *Antifotografías proyectables* fue el trampolín para entender, asimilar y apropiarse de los procesos de expresión plástica y llegar a otros procesos como la aplicación del *objet trouvé* surrealista con sus *Objetos encontrados*, y, luego, la aplicación del cuerpo como recurso expresivo, a través de las acciones corporales con sus *Intervenciones gestuales*.

Igualmente es relevante acotar la importancia del cambio de entorno en la obra de Ángel Vivas, quien a partir de 1977, se residencia en París, su ambiente cotidiano. Al mudarse de una ciudad como Maracay, donde su entorno era natural, a una ciudad como París cuya naturaleza son los objetos que conforman el "*habitat*", se establecen las relaciones entre sujetos y objetos (Abraham Moles, referido en el capítulo I: Abraham Moles: Teoría de los objetos). La visión de entorno del artista cambia, los objetos que él regularmente entendía como instrumentos que cumplían una función específica de "*utensilios*", para facilitar y solucionar las tareas diarias del hombre, los encontraba ahora, día a día, en los basureros, así que decide utilizarlos como medios para comunicarse, sobre todo, aquellos de carácter artesanal.



**Fig.71** Ángel Vivas Arias. *Pie- Pez- Signo*. 1980. Collage, acuarela y tinta sobre cartulina. 56.5 x 76 cm. Colección Sr. Antonio Rodríguez. Caracas. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos*. Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería los espacios cálidos, p. 11



**Fig.72** Ángel Vivas Arias. *Sin título*. 1981. Acuarela sobre cartulina. 50 x 65 cm. Colección Omar Vivas Arias. Caracas. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos*. Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería los espacios cálidos, p. 11.

## - *Objetos encontrados*

Los objetos encontrados son un elemento importante en el desarrollo plástico de Ángel Vivas Arias. Se apropia de los objetos, los carga de su personalidad, se muestra hacia los otros. Éstos son recuerdos de los lugares por los que anduvo y del tiempo ya consumado. Los objetos encontrados permitieron que el artista realizara ensamblajes, performances y creara historias fantásticas con ellos.

Realiza *Objetos encontrados* con “*los desperdicios de una sociedad que desquicia al objeto cuando ya no tiene, aparentemente, más uso*” (Pulido, 1985, Agosto 22, p. C-16). El artista llama *basura culta* a estos objetos que él halla en los basureros y luego transforma.

Vivas, comienza a realizar *Objetos encontrados* en París, una ciudad en la que los basureros estaban llenos de objetos, mediadores funcionales que resultaban impersonales por ser masificados y pseudo personales cuando el objeto se transformaba en un producto de anticuario (Abraham Moles, 1975). Recolectaba esos objetos antiguos y los llevaba a su entorno inmediato: su casa-taller.

Para la ejecución de este tipo de obras el espacio o entorno es uno de los elementos de vínculo más importante, ya que en él se establece y mantiene la relación hombre-objeto, de hecho, en un mismo espacio pueden coexistir objetos con diversas relaciones internas, como la coherencia técnica, energética y simbólica (pudiendo terminar por adaptarse al terreno de lo cotidiano). Explica Roberto Guevara que Ángel Vivas Arias, tanto en América como en Europa, intentó:

transplantar los objetos ajenos en una vivencia personal que podía perderse en sus vínculos culturales, pero siempre tendría una dimensión afectiva y simbólica dentro de su existencia (Guevara, 1986, Mayo 20, p. C- 10).

Pero, en realidad, son muchas las maneras que existen de crear vínculos con los objetos, la más frecuente es la afectiva. Ésta se caracteriza por poseer un fuerte componente simbólico mental, que se refleja en las dependencias objetuales que se desarrollan en un lugar, un tiempo y un espacio determinado. Vivas Arias también explicaba que:

La chivera de zapatos viejos y hormas tiene una aceptación simbólica: "Para mí el viajar tiene en los zapatos su mejor signo. El pie y el zapato significan viajar. A través de las hormas rescato todo el romanticismo del trabajo artesanal como reflejo del hombre, hoy sustituido por la máquina" (Vivas Arias citado por Lozada Soucre, 1980, Octubre 1, p. 30).

La acción de recolectar objetos era una catarsis en la que se canalizaban sus deseos y se producía un equilibrio a sus frustraciones humanas (Moles, 1975, p.24). Ángel Vivas Arias se transformó en un consumidor de objetos del pasado que le significaban ese tiempo que ya no existe y cuyas huellas fueron materializadas y abandonadas por el hombre creador.

Para entender el proceso de creación del objeto encontrado en Vivas Arias debe recordarse que según él " *'Al encuentro del objeto-obra, antecede una anécdota. El objeto obra produce una anécdota que para mí debe tener simbólicamente la representación de mis obsesiones fantasmales'* " (En octubre en el M.A.C. Ángel Vivas Arias y sus objetos encontrados, 1980, Agosto 23, 16- C).

La anécdota es importante; ese elemento ausente de la obra, que podemos conocer sólo si el artista lo cuenta, lo comenta y le da importancia, esa descripción de la razón de cada elemento, del lugar donde los encontró, de cómo lo cautivó, sólo la podemos conocer por los testimonios del artista. La obra termina siendo más subjetiva de lo que aparenta. Representa un momento, un sentimiento, una idea que únicamente podemos conocer a través de las narraciones reales o creadas por el artista. Ángel Vivas recolectaba los objetos que le transmitían un significado para, luego, descomponer su apariencia a través de pequeñas intervenciones y cambiar su significado inicial, llenándolos de subjetividad.

Hormas de zapatos, maletas, relojes de péndulo, cajas, vestidos de novia, esperan discretamente el momento de la activación, el momento de surgir briosamente como verdad esencial de una situación estética y humana. El artista será el taumaturgo del acto; el que al progresar en el tiempo y el espacio irá enhebrando significados particulares para construir un discurso en el que se mezclan una ideología de la sociedad actual con sus "obsesiones fantasmales" (Rodríguez, 1980, Octubre 5, p. E-19).



En la obra de Ángel Vivas Arias se evidencia la aplicación del *objet trouvé* en sus diversas acepciones o interpretaciones técnicas: objetos encontrados sin intervenciones, objeto encontrado con intervenciones, objeto encontrado y ensamblado, y objetos incorporados a la acción.

### **- Objetos encontrados sin intervenciones**

Son aquellas obras que presentan al objeto sin intervenciones de ningún tipo. La única alteración formal que sufre la pieza original es la incorporación de la firma del artista (Figs 73- 74). Deben su origen al artista, que se reconoce a sí mismo en el objeto encontrado, le otorga un valor, una significación subjetiva y los asume como parte de su obra, actividad que se ve consumada al presentar el objeto bajo su aspecto original, sin intervención, como su obra. El proceso de creación es similar al del *ready made*, propuesto por Duchamp, pero sus objetivos son opuestos. El *ready made* promueve la negación de lo estético, y las obras de Vivas exaltan el valor estético del objeto: “*Lo extravagante, lo ingenuo, lo lúdico, así como la indiferencia a los parámetros del juicio estético común*” (Chacón, 1992, p.19).

Como es el caso de las antiguas hormas de madera, las piezas muestran un objeto artesanal, sin una función práctica: “*sistema disfuncional*” (Baudrillard, 1968). Su valor radica en el poder de significar las ideas. Son objetos que nos remiten a lo que Moles llama el “*valor estético*”, ese que nos relaciona con el “*valor sentimental*”, con la nostalgia, la melancolía, con el paso del hombre por la tierra (Moles, 1975).

### **- Objetos encontrados con intervenciones**

Se presenta la creación de un nuevo objeto de arte, el artista se apropia del objeto, le otorga un significado y lo interviene total o parcialmente con pigmentos (Fig.75). Incluso en la obra de Vivas Arias podemos encontrar objetos encontrados que también son representados a través del dibujo (Figs.76-77).



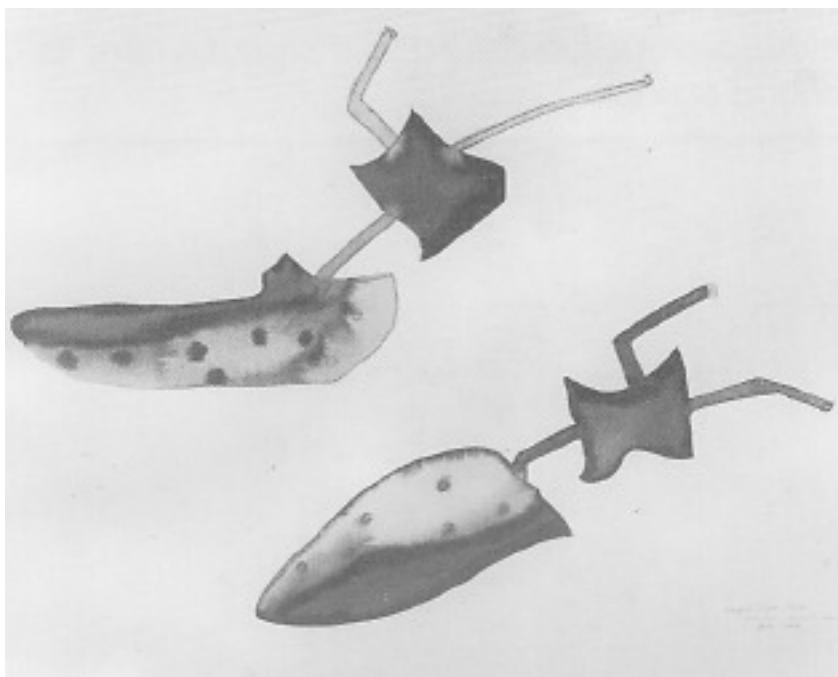
**Fig.73** Ángel Vivas Arias. *Objeto encontrado*.1984. Madera, metal y tinta. 23.5 x 7 x 24.5 cm. Colección Sr. José Campos Biscardi. Caracas. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos*. Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 15.



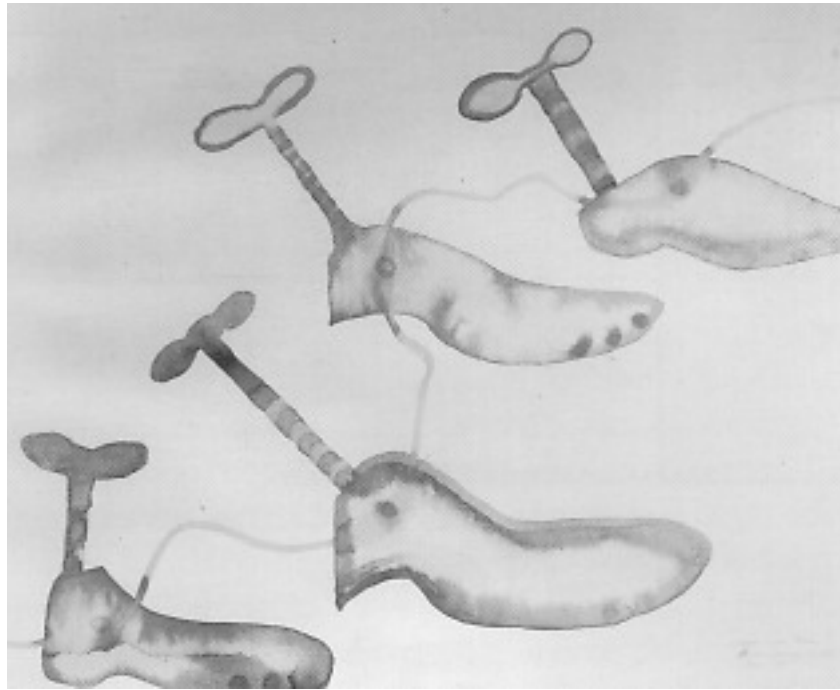
**Fig.74** Ángel Vivas Arias. *Sin título*. *Objeto encontrado*. s.f. Madera y metal. 43 x 11 x 21 cm. Colección Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Caracas. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos*. Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 15.



**Fig.75** Ángel Vivas Arias. *Objeto encontrado*.1984. Madera y acrílico. 7.5 x 9 x 26 cm. Colección Sr. José Campos Biscardi. Caracas. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos*. Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 15.



**Fig.76** Ángel Vivas Arias. *Molduras encontradas*. 1980. Dibujo. Acuarela y tinta sobre cartulina. 50 x 65 cm. Colección Sr. Antonio Rodríguez. Caracas. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos*. Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 17.



**Fig.77** Ángel Vivas Arias. *Estudio de pie, objeto encontrado integrado N° 12*, 1980. Dibujo. Acuarela y tinta china sobre cartulina. 56.5 x 76 cm. Colección Sr. Antonio Rodríguez. Caracas. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos*. Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 17.

Para la realización de los objetos encontrados e intervenidos, el artista utiliza dos técnicas propuestas por el movimiento surrealista: el *objet trouvé* y la *escritura automática*.

El artista tomaba el *objet trouvé* y lo intervenía con dibujos, signos y símbolos generados por la práctica de la *escritura automática*. A estas intervenciones con símbolos Ángel Vivas Arias las denominó *simbolritmos*, que pretendían ser una dinámica:

expresión visual, escrita, gráfica, de un objeto, una idea, un sentimiento, unidos significativamente en una correspondencia de forma y contenido, donde éste diera sus características a la forma,

convirtiéndola, en sí misma, en objeto, idea, sentimiento (Chacón, 1992, p.14).

Los objetos encontrados e intervenidos son el producto de la unión del azar y las motivaciones irracionales; a través de estos objetos se anuncia la alianza entre la pintura y la escultura. Ejemplo de este tipo de obras es *Objeto encontrado*, 1984, que consiste en una antigua horma de madera intervenida con *simbolritmos* realizados con pintura.

### **- Objetos encontrados y ensamblados**

El ensamblaje es una composición de “*materiales o fragmentos de objetos diferentes, desprovistos de sus determinaciones utilitarias y no configurados obedeciendo a unas reglas compositivas preestablecidas, sino agrupadas de un modo casual o aparentemente al azar*” (Marchan Fiz, 1997, p.164).

Ángel Vivas realizó ensamblajes, con objetos encontrados en su entorno. Y les otorgó un carácter escultórico al agrupar, quizás al azar, materiales y objetos diversos como zapatos, hormas de madera, muñecas de trapo, maletas, libros y muchos otros objetos dentro de un mismo espacio o soporte que, en ocasiones, era intervenido. Estos ensamblajes se caracterizan por poseer un fuerte valor simbólico. Cada objeto está cargado de una significación muy personal, que transmite un discurso objetual simbólico, que representa al artista, su entorno y su cotidianidad (Fig. 78).

Vivas Arias ensambló numerosos objetos encontrados, pero se podrían distinguir algunos objetos de presencia recurrente: las maletas, las hormas de madera y los libros. Con relación a las maletas el mismo artista explica:

“Las maletas” han representado para mí una fijación que me ha dado muchas posibilidades en las noches de París cuando salía únicamente a la búsqueda de ellas. Un día encontré un camión abandonado que contenía cientos de ellas.

Este objeto-símbolo -continúa Arias- tiene muchos orígenes. Es un medio de cambio geográfico, representa el viaje o también la transformación de la vida. Lo utilizo como medio expresivo de mi

vida, que es un viaje momentáneo por la Tierra (*Ángel Vivas Arias y sus objetos encontrados*, 1980, Agosto 23, 16- C).

Otra de las series de objetos encontrados que desarrolló desde 1977 y concretó en 1979, son los *Libros*, que el mismo artista explica: “ *algunos encontrados y otros descubiertos al azar, se plantearon ante mis ojos como un elemento reciclable, localizable en un fondo de diferenciaciones del concepto que los sostiene. He insistido en la liberación de sus formas*” (Vivas Arias citado por Chacón, 1992, p. 20).



**Fig.78** Ángel Vivas Arias. *Cabeza de madera*. 1977. Objetos ensamblados. Madera, acrílico y tinta. 32.5 x 15.5 x 19 cm. Colección Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Caracas. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos*. Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 20.

Los libros utilizados por Vivas Arias para realizar esta propuesta eran encontrados en diversos lugares; eso hizo que los libros fueran muy variados: libros de todos los tamaños, firmados por sus lectores, numerados, libros en varios idiomas, libros de contabilidad, entre otros (Pulido, 1985, Agosto 22, p. C-16).

En la serie *Libros*, el artista transmite cierto deseo en ocasiones romántico y a la vez destructivo (Figs.79-80). Los libros intervenidos por Vivas Arias dejaban de ser libros, para transformarse en una propuesta escultórica, compuesta por hojas escritas y dibujadas con *simbolritmos*, a las que se le incorporaban objetos de toda índole, como muñecos de plástico, desperdicios encontrados, metales, papeles, etc.

Vivas Arias creó libros para sentarse, libros con sonido, libros para desahogar las furias, libros para colocarlos en la cabeza, libros para colocar debajo de la mesa. Todos son libros escultóricos, expuestos como objetos desprovistos de su función original al ser reinventados por el artista, a través de un lenguaje visual integral.

Son esculturas que pueden ser manipuladas y ojeadas por el público que las apreciaba. Ejemplo de estos ensamblajes es: *Dos libros enmaletados* realizado en 1985 (Fig. 81), en el que el artista utiliza la maleta como soporte o marco exhibidor de dos libros, uno cerrado y otro abierto que muestra la imagen de Simón Bolívar.

Vivas Arias exalta el carácter escultórico del libro como objeto de arte; explora sus posibilidades como recurso de expresión plástica, lo conjuga con diversos materiales, lo muestra cerrado o abierto, intervenido o como pieza original; los presenta como libro objeto coartado de su "*función primaria*", le otorga un carácter escultórico y tridimensional que lo transforma en obra de arte (Pineda, 1986, Febrero 2, p. A-4).

A través de la serie *Objetos encontrados* Vivas Arias explora la capacidad escultórica de sus piezas, su valor simbólico y su poder de significación. Estos objetos le permiten recorrer el camino para entender el valor escultórico de su cuerpo y la necesidad de integrar todas sus propuestas en una sola, que le permitiera la comunicación directa con el público, es así como llega a lo que llamó *Intervenciones gestuales* que, según el mismo dice, nacen "*de los objetos*

encontrados, pues sin ellos no existiría para mí una intervención. Es magia visual, malabarismo, entrega del pensamiento al público" (Vivas Arias en Ángel Vivas Arias y sus objetos encontrados, 1980, Agosto 23, C-16).

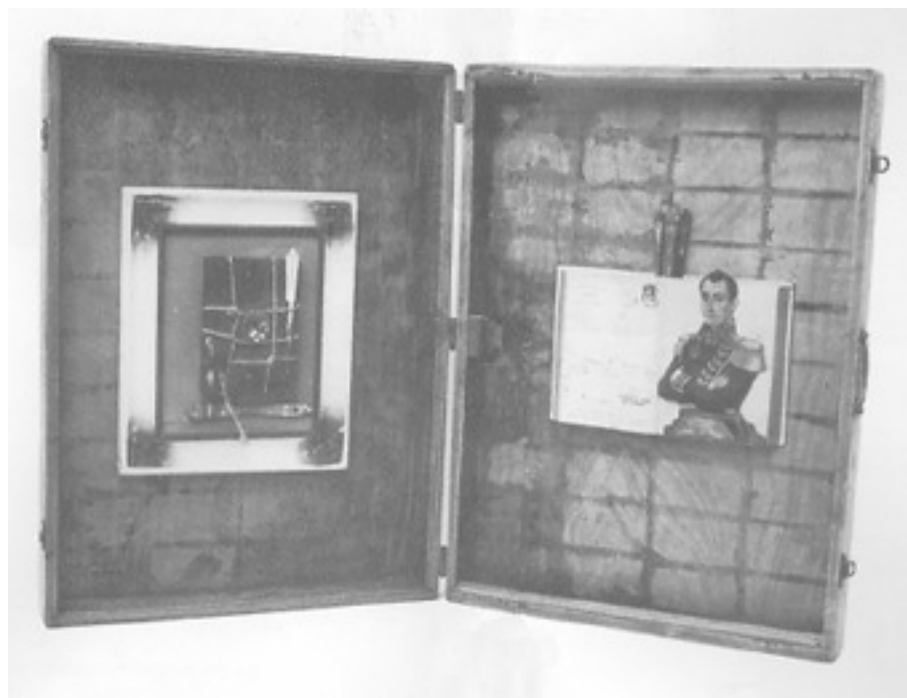


**Fig.79** Ángel Vivas Arias. *Sin título (Libro Fables Nouvelles)*. 1985. Ensamblaje de materiales y objetos diversos. 15 x 18 x1.5 cm. Colección Sra. Carmen Arias, Maracay. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos*. Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 33.

**Fig. 80** Ángel Vivas Arias. *Mi vida religiosa* .s.f. Libro. Ensamblaje de materiales y objetos diversos. 22 x 16 x 5 cm. Colección Sra. Carmen Arias, Maracay. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos*. Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 33.







**Fig. 81** Ángel Vivas Arias. *Dos libros enmaletados*. 1985. Ensamblaje de materiales y objetos diversos. 78.5 x 116.5 x 72 cm. Colección Sra. Carmen Arias, Maracay. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos*. Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 31.

### **- Acciones corporales**

El azar siempre está presente en las propuestas de Ángel Vivas Arias, lo reinventa en cada una de ellas. En relación al azar Simón Marchan Fiz explica que esto “*equivale a una vuelta a las fuentes de la vivencia, a la naturaleza*” (Marchan Fiz, 1997, p. 155).

Marchan Fiz, advierte que algunas manifestaciones del arte *objetual*, los *happenings*, el *accionismo*, la vertiente antropológica del *body art*, entre otras, anuncian la vuelta al descubrimiento y presencia del sujeto dentro del arte. Al incorporarse el hombre a la acción plástica, surge una doble concepción o entendimiento de la naturaleza que engloba al *individuo y su ambiente*.

Lo antes expuesto, según Marchan Fiz se traduce en una nueva sensibilidad, en la que se exalta la subjetividad ante lo objetivo y trata de retomar propuestas presentadas por el Surrealismo (Marchan Fiz, 1997, p. 155).

Existen también algunas incorporaciones de los artistas en las que se evidencian ciertas mitologías individualistas, o individuales, así como algunas manifestaciones que tienden a rechazar lo tecnológico, dando preferencia a lo artesanal o natural.

Al analizar las primeras *Intervenciones gestuales* de Ángel Vivas Arias, en las cuales se hace notorio su recurrente interés por demostrar el valor de la naturaleza, se aprecia que no es gratuito que el artista se inserte en la naturaleza proyectada de sus *Antifotografías proyectables*, y dé inicio, así, a las *Intervenciones gestuales*, que se traducen como el comienzo de la fusión del hombre con la naturaleza en su obra. Su cuerpo pasa a ser objeto de arte y un medio de expresión más; el artista lo explica:

No pinto, sino que soy la pintura. Soy una escultura viviente. Yo soy la obra, no que la obra lo condicione a uno. No sé si las obras son un pretexto para mis acciones (Vivas Arias en Etedgui, 1980, Octubre 4, pp. 4-0 / 4-2).

En las *Intervenciones gestuales* el azar se traduce en un acto espontáneo, en acciones casuales que surgen durante su presentación, son momentos en los que el artista presenta ante el público su mundo compactado, pero en un espacio que no le pertenece, es decir, transfiere su ambiente personal a un ambiente público.

En el momento de la acción se establecen relaciones inesperadas entre él, sus objetos y el público, se generan situaciones en las que se busca la integración de los elementos: artista-obra-público, se busca accionar al público e involucrarlo con sus representaciones ambientales.

Según Castillo, artista plástico, las acciones de Vivas Arias eran, frecuentemente, muy largas; podían durar de quince minutos a más de una hora. Las relaciones que establecía con los elementos en la escena eran interminables,

para Castillo, a Vivas Arias le costaba cerrar o concluir sus acciones (C. Castillo, *conversación telefónica*, 2005).

Realmente las relaciones eran interminables y el azar ocasionaba que se extendieran en el tiempo, pues nada era ensayado. El artista, por su parte, con estas *Intervenciones gestuales*

buscaba expresar la dimensión plástica de su cuerpo, quería convertir su cuerpo en un medio de expresión fundamental: hablaba, cantaba, danzaba, recitaba poemas, hacía mímica, interactuaba con *objetos encontrados*, con pinturas, dibujos y *simbolritmos*, sin planificar previamente ninguna de sus acciones (Chacón, 1992, p.22).

Respecto a la relación que entabla Ángel Vivas Arias entre su cuerpo y los objetos encontrados, Roberto Guevara dice:

En sus intervenciones gestuales, trata de “animar” los objetos, de trasponer la función utilitaria que alguna vez tuvieron y adjudicarles una nueva actuación, en una relación mitad simbólica, mitad inconsciente y mágica; pero, por otra parte, también los objetos actúan sobre el artista, de modo intenso y obvio. Esta relación de ambivalencia es el contrapunto habitual de Vivas Arias con los objetos. Los toma, los activa, los convierte en articulaciones de un lenguaje gestual y escénico que suele llamarse “performance”. También se sobrecoge ante ellos, se mete dentro, deja que ellos penetren en su existencia y rescaten pavores de su infancia y aullidos casi musicales nacidos de raigambre presumiblemente más remota (Guevara, 1980, Octubre 14, p. 16-C).

Vivas Arias logra la fusión de los elementos presentes en sus acciones, se funde el objeto con su cuerpo, los objetos terminan siendo extensiones de su cuerpo y, a la vez, representaciones del pasado del artista. Las significaciones convergen en un mismo tiempo y lugar, dirigidas por el artista, que manipula las piezas, según lo que le propone su instinto en ese momento. Por su parte, Bélgica Rodríguez explica que:

Hay en las “intervenciones gestuales” de Vivas Arias un desbordamiento que impide toda tentativa de clasificación.

Cantos, danzas, objetos encontrados, lenguaje del cuerpo, discursos en idiomas inventados, parecen conformar una experiencia estrechamente ligada al azar, a la improvisación. Hay improvisación, hay azar, pero el artista domina su gesto, su acción; coordina todo lo que sucede en el momento del acto, para producir un todo armonioso, rítmico y coherente. Es un proceso racional, legible e inteligible (Rodríguez, 1980, Octubre 5, p. E-19).

Al artista no le gustaba aplicar el término *performance*, pero lo entendía como una cadena de objetos que mostraba al público para que lo identificaran a él. Asimismo expresó su preocupación por el tiempo y el espacio, elementos que le permitían *alcanzar y descubrir* la “*angustia existencial y la soledad del hombre*” (Jiménez, 1980, Enero 16, p.4-0).

El artista tenía la necesidad de que el público lo reconociera en los objetos, de que los objetos lo describieran, haciendo de esos objetos unos elementos autobiográficos, ya que a través de ellos el público podía descubrir quien era Ángel Vivas Arias.

Por otra parte, el artista siempre manifestaba una preocupación por el tiempo, por el espacio y por el papel que le tocaba desempeñar dentro del universo, esas relaciones cósmicas le generaban una angustia que necesitaba comunicar al público presente en sus acciones. Y se entiende así el hecho de que él viera a las acciones (*performance*) como “*todo un ritual que nace en ese momento, que se produce por el estado del espíritu sin nada ensayado previamente. Se trata, en todo caso, de buscar la complicidad del público*” (Jiménez, 1980, Enero 16, p.4-0).

Vivas Arias rompe con la tradición al presentar la fusión casi impensable de diversas técnicas y expresiones artísticas. Era como forzar las relaciones y establecerlas tomando como eje principal su presencia dentro de la propuesta plástica: él era el protagonista y alrededor contaba con sus elementos. En 1980, Bélgica Rodríguez expresa la complejidad de esta ruptura:

Es como querer enraizar una serie de objetos encontrados, de acciones gestuales, de dibujos, de partituras especiales, dentro de una nueva mitología del arte. ¿Se trata entonces de romper con una tradición? En parte sí, en parte no. Pero sí se trata de codificar una

proposición estética a través de múltiples formulaciones y de diferentes lenguajes (Rodríguez, 1980, Octubre 5, p. E-19).

El mismo año que presenta las *Intervenciones gestuales* (1978) desarrolló los *Actos decadentes y desesperados*, “*especie de performances fotografiables en los que el artista experimenta con diversos materiales produciendo sonidos, gestos, etc., asociados a elementos del Kitsch y a la estética de lo decadente*” (Chacón, 1992, p. 59).

Para la década del ochenta presenta varias acciones tanto en Venezuela como en París. Su participación fue muy activa en los espacios museísticos, sus propuestas eran muy comentadas por los periodistas y la crítica de arte del momento. En 1980, el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas presenta la muestra *Objetos encontrados e intervenciones gestuales* (Fig. 96). Esta muestra generó muchos comentarios del público en general y de los especialistas:

En la sala se encuentran algunos dibujos y objetos del artista que no se pueden ver a causa de la gente. Toda la atención se concentra sobre esa persona que emite ruidos, gesticula y responde al público en ocasiones. Mucha gente no entiende. Hay demasiada (o) calor y salen de la sala para tratar de ver que es lo que está pasando desde afuera. No podría decir si hay aceptación o rechazo. Más bien sorpresa. Y el comentario generalizado de que (e)l performance de Ángel Vivas Arias se ubicaba mejor en el escenario de un teatro (Delgado, 1980, s.p).

Vivas Arias presenta en sus acciones una relación plástica-teatral, en la que incorpora sus objetos de manera improvisada e inconsciente. Propone un teatro personal autodescriptivo, cuyo proceso de creación se desarrolla a medida que va presentándose ante el público. El artista no se limitaba a manifestar sus emociones, todo lo contrario, eran acciones en los que la energía del artista se daba a conocer. En Venezuela ese mismo año presenta en la Galería de Arte Nacional, para la muestra *Arte Bípedo*, una de sus *Intervenciones Gestuales* que llamó *Aspectos de la momificación del corpus sagratus de Ángel Vivas Arias* (Fig. 82).



**Fig. 82** Ángel Vivas Arias. *Intervención Gestual*. 1980. Arte Bípedo en la Galería de Arte Nacional. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos*. Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, p. 61.

En 1982 presentó unas *Intervenciones gestuales* llamadas *Los Pictodramas*: “*especies de cuadros vivos en los que el artista utiliza su propio cuerpo como medio de expresión plástica, valiéndose además del teatro, la danza, la música y la poesía*” (Chacón, 1992, p.62). Ese mismo año presenta en el XL Salón Michelena, su propuesta *El museo pictodramático*, que sorprende a la crítica de arte y al público en general por la magnitud de la pieza. Es una inmensa caja-museo “*de un peso aproximado de 80 kilos, la cual en el Salón, el día de la inauguración, se transforma en escenario para una de sus acciones de pictodramas*” (Rodríguez, 1982, Octubre 5, p. 4-3) (Fig. 69).

Esta pieza es un cuadro-collage de estructura compleja que está conformado por cantidad de objetos de toda índole, incluso objetos que pertenecían a otros artistas plásticos amigos de Vivas Arias. Se conjugan todos los elementos y lenguajes plásticos que había explorado el artista hasta ese momento.

Al año siguiente (1983) en el pictodrama *Autorretrato*, el artista incorpora marcos de cuadros, pinturas, papel y otros objetos que le permiten interactuar con el público y presentar su autorretrato utilizando los lenguajes propios del *performance* (Figs. 83-91). También presenta su *Teatro plástico objetual*: una instalación que tomaba conceptos del teatro, como la escenografía, la expresión corporal y los gestos. Con esta intervención el artista buscaba, de forma sutil, reacciones de sorpresa en el público, utilizando los objetos, los libros, los cuadros, el espacio, textos escritos, su cuerpo, su voz, y otros materiales que crean un escenario (Chacón, 1992, p. 63).

Al estudiar la obra de Ángel Vivas se evidencia el interés por generar múltiples formulaciones que parten del objeto encontrado como recurso expresivo, y permiten apreciar la transformación del objeto-función en objeto multi-significativo, cuyo recorrido se inicia en la elección de elementos que imprimen el carácter personal del artista y su interés por generar nuevos y diferentes lenguajes que le permitan comunicar sus ideas.



**Fig. 83.** Ángel Vivas Arias. *Autorretrato*. Realizados en el marco del VI Festival Internacional de Teatro de Caracas (Espacio Alterno de la galería de Arte Nacional, Ateneo de Caracas). 1983. Registro del performance. Tomado del archivo fotográfico de la Galería de Arte Nacional.



**Fig. 83, 84 85.** Ángel Vivas Arias. *Autorretrato*. Realizados en el marco del VI Festival Internacional de Teatro de Caracas (Espacio Alterno de la galería de Arte Nacional, Ateneo de Caracas). 1983. Participación de Antonieta Sosa (Fig.85). Registro del performance. Tomado del archivo fotográfico de la Galería de Arte Nacional.





**Figs.86, 87, 88** Ángel Vivas Arias. *Autorretrato*. Realizados en el marco del VI Festival Internacional de Teatro de Caracas (Espacio Alterno de la galería de Arte Nacional, Ateneo de Caracas). 1983. Participación de Carlos Castillo (Imagen derecha. Fig. 87). Registro del performance. Tomado del archivo fotográfico de la Galería de Arte Nacional.



**Figs.89, 90, 91** Ángel Vivas Arias. *Autorretrato*. Realizados en el marco del VI Festival Internacional de Teatro de Caracas (Espacio Alternativo de la galería de Arte Nacional, Ateneo de Caracas). 1983. Vivas Arias interactuando con el marco, los textos y con la boca Ilega de pintura. Registro del performance. Tomado de los archivos fotográficos de la Galería de Arte Nacional

## Análisis de Obras

**Gabriel Morera**

### ***Neptune Av.***

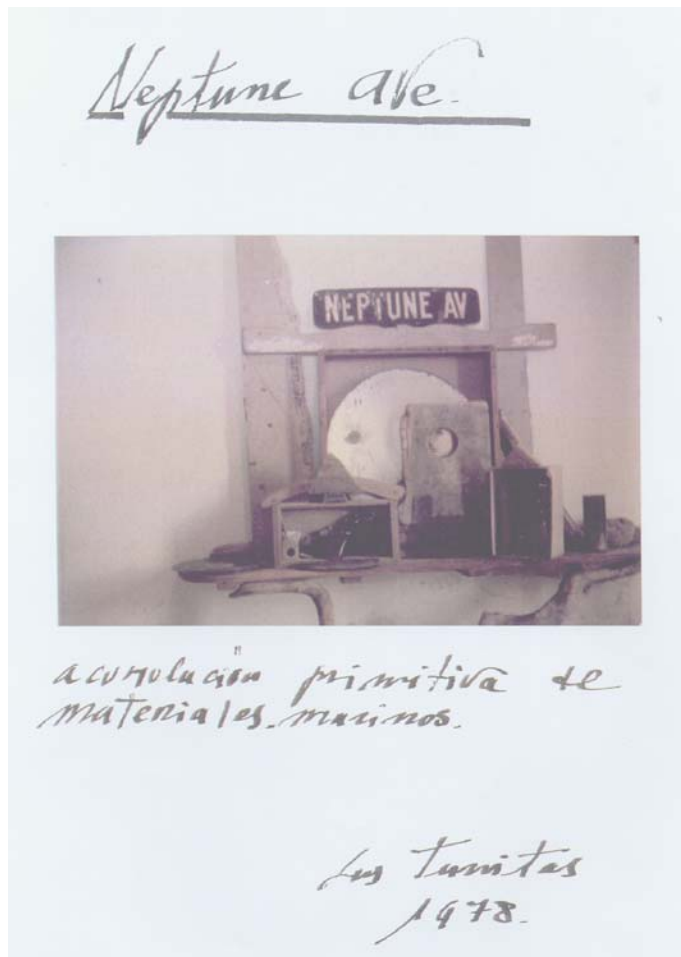
*Neptune Av.* es una pieza elaborada por Gabriel Morera en 1979, con maderas encontradas en la playa (troncos, pedazos de barco, etc.), metal, pintura litográfica, lupas, espejos hallados en un depósito, alterados por la acción del salitre, entre otros materiales (Fig. 92).

Esta obra consta de nueve cajas realizadas por el artista y descansa sobre una base de madera hallada por él en la playa: dos troncos desechados por el mar, cuyo valor estético, bajo la óptica de Moles, posiblemente, despertó vivencias de valiosos y variados significados para el artista. Y es que éste construyó en 1976, una casa en la Playa de Las Tunitas, del Litoral Central (Venezuela), en cuyos alrededores recolectó estos materiales de desecho (Fig. 93). Como ya se refirió, para Morera el “*mar es como una fábrica para envejecer las cosas*” (capítulo III: Facetas del objeto encontrado en la producción plástica de Gabriel Morera). También para Moles es importante el “*entorno*” o “*hábitat*” porque es el activador de las múltiples significaciones que hacen al objeto promotor de mensajes transmisibles al hombre, es decir, el “*entorno*” es como un sistema de comunicación (capítulo I: Abraham Moles: Teoría de los objetos).

El rótulo *Neptune Av.* es una señalización vial arrancada de las calles neoyorkinas por Morera y un grupo de artistas amigos, luego de una noche de celebración. El objeto es apartado de su “*función*” y sus espacios de acción, de la “*función*” de facilitar el flujo de vehículos, para convertirse en uno autobiográfico, propiedad del artista, lleno de significados producidos por el nexo afectivo entre Morera y el rótulo, hecho que se desarrolla en lo que Baudrillard denomina la “*estructura de colocación*” del “*sistema funcional*” o “*discurso objetivo*”. Es en esta estructura donde se abre la “*morada*” que es el espacio en el cual surgen los nuevos significados del objeto, que pierde su valor particular y adquiere el de signo universal, creando una ambigüedad que conduce a la “*funcionalidad*”, que aleja completamente al objeto de la función para la cual se creó: “*estructura técnica*” (Baudrillard, capítulo I : Jean Braudrillard: El sistema de los objetos).



**Fig.92** Gabriel Morera. *Neptuno Av.* 1979. Ensamblaje de objetos, materiales diversos y pintura litografiada en estructura de madera. 178 x 176 x 38 cm. Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas. Tomada de los archivos fotográficos de la Galería de Arte Nacional.



**Fig.93** Gabriel Morera. Acumulación primaria de los materiales marinos para la realización de la obra *Neptuno Av.* 1978. Las Tunitas, Estado Vargas. Tomado del archivo del artista Gabriel Morera.

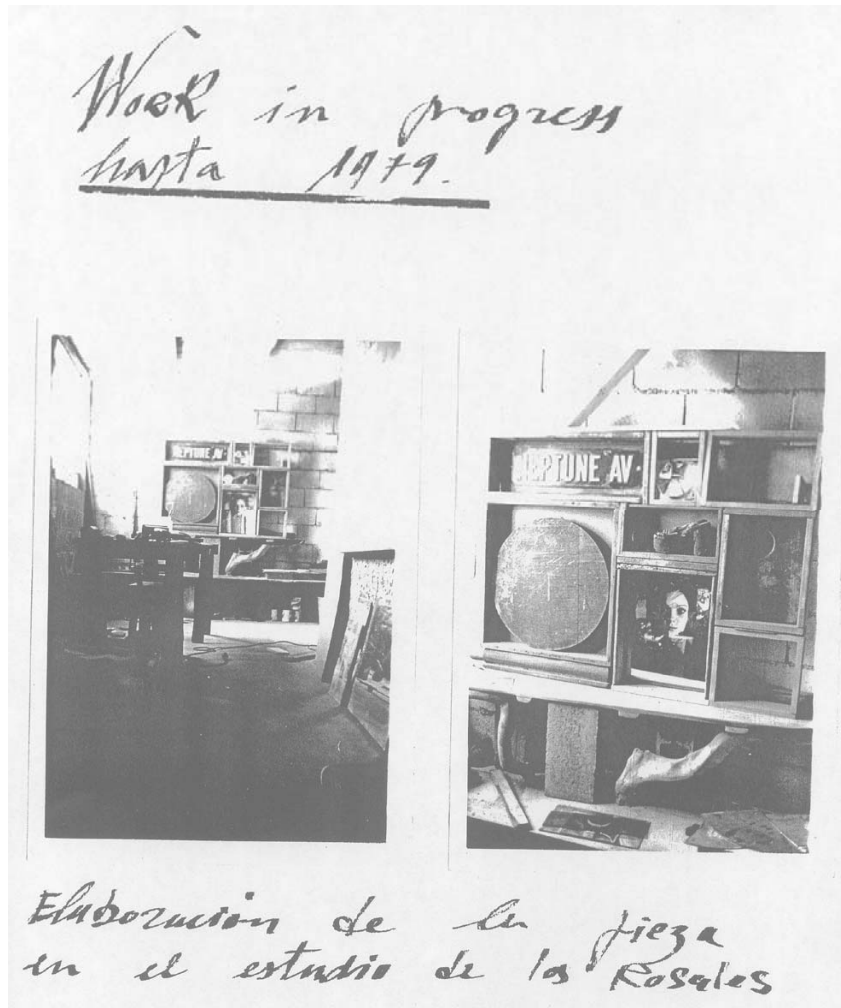
El proceso antes descrito se repite en la selección de objetos o cosas desechadas por el mar e integrados por Morera a esta obra, produciendo un interesante conjunto de elementos, contrastantes, de origen urbano y natural (Fig. 94).

Explica Corrado Maltese que los “*mensajes objetuales mixtos o puros*”, ya reseñados en el capítulo I: Corrado Maltese: *Semiología del mensaje objetual*, ocupan un espacio, saturan el campo perceptivo y el real donde se ubican, se llenan de materiales cada vez más competitivos para poder ser distinguidos por el receptor. Para el autor las ciudades pueden considerarse grandes conglomeraciones de “*mensajes objetuales*” (Maltese, 1972, p.82). Y, como se refirió ya, la señalización vial Neptune Av. proviene de Nueva York, originariamente formó parte del conglomerado de “*mensajes objetuales*” de esa inmensa ciudad; aún sus cualidades remiten al característico ambiente de las ciudades, colmadas de información.

Ahora, también, desde la teoría del mismo autor, se puede considerar a esta señal, por presentar un mensaje escrito, como un “*mensaje objetual*” –como tal producido por un objeto- afrontándola como palabra escrita a cuyos significados se puede llegar mediante “*un sólo código: el de los volúmenes, de los contornos, de los colores, del claroscuro y de las cualidades materiales que generan*” (Maltese, 1972, p. 81).

La señalización vial Neptune Av., es el centro temático de la pieza. No solamente genera su título, también es la mención directa de uno de los nueve planetas del sistema solar. No es casual la elaboración de nueve cajas en representación de cada uno de ellos, como tampoco es gratuito el hecho de colocar imágenes de otros planetas, del satélite terráqueo, lupas y espejos circulares que los evocan.

No es caprichoso el hecho de que sea el nombre de Neptuno –dios mitológico romano de los mares- el seleccionado para una obra en la cual prevalecen los objetos encontrados por el artista a orillas de la playa, en depósitos litorales, intervenidos por el salitre. Esta mitología no está contemplada en las teorías de la aplicación del objeto utilizadas para el análisis, pero abre el camino para la explicación de otro objeto: el “*objeto antiguo y mitológico*” planteado en el “*sistema disfuncional*” propuesto por Baudrillard.



**Fig.94** Gabriel Morera. Proceso de elaboración de la obra *Neptuno Av.* 1979. Estudio del artista en Los Rosales, Caracas. Tomado del archivo del artista Gabriel Morera.

Neptune Av., más que una señalización vial descontextualizada, es un objeto que por la acción del artista devino recuerdo, testimonio, nostalgia, es decir, un “*objeto antiguo*” que hace parte de la historia y la ya consolidada producción plástica de Gabriel Morera. Dentro del “*sistema disfuncional*” o el “*discurso subjetivo*”:

el objeto antiguo, por su parte, es puramente mitológico en su referencia al pasado. Ya no hay incidencia práctica, está allí, únicamente, para significar. Es anaestructural; niega la estructura, es el punto límite de desconocimiento de las funciones primarias. Sin embargo, no es afuncional, ni simplemente “decorativo”, sino que cumple una función muy específica en el marco del sistema: significa el tiempo (Baudrillard, 1968, pp. 83 y 84).

No obstante, no representa el tiempo real, sino sus signos, o manifestaciones culturales (Baudrillard, 1968, pp.83 y 84). El “*objeto antiguo*” es un “*objeto consumado y definitivo*”, es una *elisión del tiempo*; el tiempo del “*objeto mitológico*” es perfecto, es atemporal y por ende “*auténtico*”, consumado. Ese acontecimiento consumado es el nacimiento; por tanto el “*objeto antiguo*” es como el mito del origen (Baudrillard, 1968, pp. 58 y 86).

Otra interesante aplicación del objeto en esta obra la constituyen las lupas -coleccionadas por el artista- y empleadas tanto en ésta como en otras obras. Sus formas circulares nos evocan los planetas y pueden simbolizar el ciclo de la vida, pero como objeto de colección nos ubican en el “*sistema marginal: la colección*”, planteada igualmente por Baudrillard. Explica éste que en toda colección los objetos son abstraídos de sus funciones porque sólo así se pueden poseer, haciendo que se remitan entre sí y de este modo al sujeto (Baudrillard, 1968, pp. 97 y 98).

El objeto puede ser “*utilizado o poseído*”. El objeto “*poseído*” es subjetivo y se torna objeto de colección, uno igual al otro, una sucesión, una serie, dicho de otro modo, un proyecto consumado. El “*sistema marginado: la colección*” conduce, en última instancia, al coleccionador; en este caso las lupas nos hablan de Gabriel Morera (Baudrillard, 1968, p. 98 y 103).



El conjunto de espejos intervenidos por el salitre y por el artista, escapa al sistema anterior, pues no es el producto de una colección del artista, sino que, como ya se dijo, fueron encontrados en un depósito del Litoral Central, y seleccionados con fines básicamente estéticos (G. Morera, *conversación telefónica*, 2005). Sin embargo, dichos espejos simbolizan el mar y se tornan “*objetos de funcionamiento simbólico*” basados en la definición de los mismos que hace Cirlot (capítulo I: El mundo del objeto a la luz del Surrealismo). De hecho, parafraseando a Morera el agua, el mar, el espejo bajo la interpretación de Sigmund Freud son el inconsciente (capítulo III: Facetas del objeto encontrado en la producción plástica de Gabriel Morera).

También, en la obra se puede apreciar un copete hecho con una caja triangular, dentro de la cual vemos un rostro de mujer que, como en otras obras, simboliza la unión entre lo masculino y lo femenino que, igual a los espejos, encuadra en los “*objetos de funcionamiento simbólico*” de los cuales explica Juan-Eduardo Cirlot tienen sentido freudiano, con tendencias fetichistas, libidinosas y sentimentales (capítulo I: Juan- Eduardo Cirlot: El mundo del objeto a la luz del Surrealismo).

A diferencia de *La biblioteca secreta de Teresa de la Parra, con palimpsesto*, esta pieza parece más autobiográfica, aunque cargada igualmente de mucha poesía encarnada, especialmente, en la gran cantidad de imágenes simbólicas: fragmentos de retratos –femeninos todos-, que como el que se encuentra en el centro del gran espejo circular, realizado por el pintor francés Ingres (1780 -1867), la imagen de la cabeza de una escultura, de planetas, etc. Que sin osar convertirlo en un “paquete”, se encuadran, grosso modo, en los “*objetos de funcionamiento simbólico*”, ya referidos.

### ***La biblioteca secreta de Teresa de la Parra, con palimpsesto.***

*La biblioteca secreta de Teresa de la Parra, con palimpsesto* –perteneciente a la serie Cajas–, fue realizada hacia 1983, con materiales diversos, entre los que predomina la madera encontrada por Gabriel Morera entre la ciudad de Caracas y las playas de La Guaira. Con ella el artista construyó cajas de distintos tamaños, contenedoras de diferentes objetos, encabezados por una fotografía de la escritora

venezolana Teresa de la Parra; todo organizado con un criterio primordialmente estético, según palabras del propio artista (Fig. 95).



**Fig.95** Gabriel Morera. *La biblioteca secreta de Teresa de la Parra, con palimpsesto*. Ensamblaje de materiales, objetos diversos en caja de madera. 55.5 x 32.5 x 13 cm. Colección Corina Briceño. Caracas. Tomado de Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes, p.44

En la parte más alta de la obra, llamada copete por Morera, se observan dos objetos o formas de madera: un semicírculo que tiene adosado un triángulo con una piedra semipreciosa, conjunto que simboliza la unión entre lo femenino y lo masculino. (G. Morera, *conversación telefónica*, 2005). Estos objetos pueden ser interpretados como “*objetos de funcionamiento simbólico*” según Cirlot, debido a su apariencia poco común y por su simbolismo “*freudiano, libidinoso, sentimental y fetichista*” (capítulo I: El mundo del objeto a la luz del Surrealismo). Este copete está separado de la obra por una lámina de madera envuelta en papel -representación de un libro- que hace las veces de pedestal, separando estos objetos simbólicos del resto de la obra.

En la misma línea de “*objeto de funcionamiento simbólico*” se puede ubicar la fotografía de Teresa de la Parra con tocado y velo funerario. La imagen de la escritora simboliza a la literatura y despierta en Morera gran interés y admiración tanto por su belleza, elegancia y feminidad como por su valentía al emprender el solitario camino de la literatura. En particular selecciona esta foto por la expresión de su mirada cautivadora e interrogante (G. Morera, *conversación telefónica*, 2005).

Lo anterior permite afrontar esta fotografía bajo la óptica de Moles, ya que se le puede asignar un “*valor estético*”, por producir en Morera placeres sensoriales que derivan en una satisfacción personal y muy íntima, parte de lo que el teórico denomina “*universo connotativo*”, igualmente conformado por el “*valor sentimental*”, en este caso, afectos y evocaciones del pasado. Para Moles, el objeto de “*valor sentimental*” se puede transformar en objeto de “*valor estético*” al ser apreciado como aspecto cultural y gustos del pasado, susceptibles de ser recreados en la actualidad (capítulo I: Teoría de los objetos).

Por su parte Maltese, considera que confinar lo estético a lo sensorial y perceptual, anclado en la concepción romántica e idealista del creador, que se centra en la fantasía, el sentimiento y deja de lado el análisis y la reflexión, es contrario al arte contemporáneo, en el cual el artista usa el intelecto como base para expresar sus ideas (capítulo I: Semiología del mensaje objetual). En otras palabras, para Maltese, la escogencia de esta fotografía, así como la de otros objetos y elementos, obedece a la formación y la capacidad de análisis de Morera, y no

simplemente a los sentimientos y la relación sensorial con los elementos que selecciona para la composición de la obra.

Cambiando el objeto de estudio, los libros en esta obra son representados y no presentados, pues están hechos de plástico y sus lomos forrados con papeles encontrados, escogidos por sus colores para brindar una sensación estéticamente agradable. Pero más allá de la intención plástica, es conocido que las distintas vertientes del arte objetual, incluyendo las más recientes, "*identifican los niveles de la representación y lo representado*" (Marchán Fiz, 1997, p. 168) por lo que se puede decir que esta representación deviene una quimérica y poética biblioteca de Teresa de la Parra. Visto de este modo, se puede estudiar esta representación de libros como "*objetos de funcionamiento simbólico*", por el carácter fetichista y marcadamente sentimental que los reviste, según describe Cirlot.

Desde otra perspectiva, estos libros contruidos con materiales encontrados y ensamblados por Morera, se transforman en sus instrumentos de expresión plástica y dan como resultado un objeto nuevo, diferente que representa ideas y sentimientos del artista; según Juan-Eduardo Cirlot, esto sería igual a la ecuación: "*objeto encontrado = objeto construido*" (capítulo I: Juan- Eduardo Cirlot: El mundo del objeto a la luz del Surrealismo).

A parte de la representación de los libros, se tiene la referencia a un tipo de escritura mucho más antigua: el palimpsesto. Es posible que el palimpsesto al que se refiere Morera sea el resultado de la mezcla de la carta con la lupa, unidas por uno de sus *cultivos de cera*, que interviene a ambas. El palimpsesto, de origen griego, es un tipo de manuscrito que consiste en una superficie -generalmente de piel de cordero- sobre la cual se aplica cera con el fin de, posteriormente, rasparla y volver a escribir sobre ella. El palimpsesto más antiguo que se conoce data del siglo VI y su uso se extendió aproximadamente hasta el siglo IX. Es realmente una evocación de la escritura antigua. Si partimos de que en el arte objetual, como explica Marchán Fiz, la representación y lo representado son lo mismo, entonces, posiblemente, Morera haya realizado lo antes descrito para darle a esta carta un carácter de "*objeto antiguo*" insertado en el "*sistema disfuncional*" de Baudrillard. Dicha carta estaría lejos de tener cualquier función práctica: "*una funcionalidad mínima y una significación máxima*", como expresa Baudrillard (capítulo I: El sistema de los objetos).

En este mismo sentido, la carta, sería identificable con el objeto “*fetiché*”, del mismo teórico (capítulo I: El sistema de los objetos) por ser la reproducción de un manuscrito de la escritora venezolana Teresa de la Parra, tomado como punto de partida para configurar el palimpsesto. Dicho de otra manera, el objeto (carta) fue propiedad de la escritora, adquiriendo un valor simbólico.

A su vez la interacción entre la carta y la lupa deviene el “*poema-objeto*” que describe Cirlot, era utilizado por los surrealistas, resultado de la unión entre textos y objetos encontrados. Aquí el texto es deformado por efecto de la lupa, dando lugar a una mezcla entre lo sugerido por la escritura y la forma vista (Cirlot, 1986, p. 85).

El conjunto formado por el “*poema-objeto*” se halla sobre un pedazo de madera, a manera de pedestal que, a su vez, se ubica sobre otro trozo de madera que lo separa de la caja en la cual se encuentra. El artista le da a los pedestales la tarea de destacar, o enaltecer al conjunto que simboliza a la literatura. Al pie del pedestal se encuentra un clavo que sostiene una tabla de color azul; este pequeño clavo simboliza para Morera “*la sinceridad de la caja, la sencillez, la humildad*” (G. Morera, *conversación telefónica*, 2005). Quizás el “fetichismo” de este pequeño objeto no calce del todo en la definición de “*objeto de funcionamiento simbólico*” de Cirlot (capítulo I: El mundo del objeto a la luz del Surrealismo), mas no por eso pierde su carácter fetichista y el gran valor que le concede el artista.

El texto que se encuentra en la obra, como se ha reiterado, es la copia de una carta escrita por Teresa de la Parra que, como ciertas palabras visibles en los lomos de alguno de los libros, es una referencia a la literatura. Para Corrado Maltese la palabra escrita “*es la estable materialización de formas secuenciales y efímeras seguida por una larga práctica de comunicaciones objetuales.*” (Maltese, 1972, p. 81). La carta transmite un “*mensaje objetual*” que, en cuanto objeto, es siempre reordenable coherentemente según sus: contornos, colores, volúmenes, entre otros (capítulo I: Semiología del mensaje objetual).

Siguiendo a Moles, en el “*mensaje objetual*” el aspecto estético es connotativo y no inherente a cada objeto particular, es una función de conjunto, así como el valor poético de un texto es independiente de las palabras que lo constituyen. Se desprende de lo explicado que el valor y el tratamiento poético del texto de la carta en la obra trasciende sus palabras, además, transformadas por la lupa que lo interviene, otorgándole un valor óptico (Moles, 1975, pp. 127 y 129).

El carácter marcadamente poético de la obra se puede resumir parafraseando a la investigadora Iris Peruga, quien a propósito de la misma expresa que las palabras y las frases generalmente descontextualizadas, en un artista comprometido con el conocimiento esotérico, podrían significar lo mismo que en los antiguos libros de emblemas, en los que las palabras son llamadas *alma*, por contraposición con las figuras, llamadas *cuerpo*, para completar el significado de una construcción imaginativa (Peruga, 1996, p. 44).

### **Ángel Vivas Arias**

#### ***Intervención gestual de Ángel Vivas Arias y sus objetos encontrados.***

Para esta intervención gestual de 1980, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Ángel Vivas Arias seleccionó distintos objetos encontrados tales como hormas de madera y de metal -empleadas para la fabricación artesanal de zapatos y botas-, una maleta, zapatos de tela, papel plástico, un reloj de péndulo, una cabeza de madera -para fabricación de sombreros- y un marco para cuadros. El objeto principal es su cuerpo (Fig. 96).

Las hormas de madera y de metal, y la cabeza de madera fueron recopiladas por el artista durante el tiempo que vivó en París, en viejas tiendas que comenzaron a desecharlas ante la nueva producción industrial que las hizo poco rentables. Como en Morera, el “*entorno*” o “*hábitat*” que presenta Moles (capítulo I: Teoría de los objetos), tiene gran relación con los objetos que encuentra Vivas Arias en su “*entorno*” cotidiano, en este caso, París, en cuyo “*sistema de comunicación*” específico era posible la interacción con objetos como los utilizados en esta obra. Objetos que transmitirán nuevos mensajes.

Vivas Arias ve en estos objetos un símbolo de la presencia del hombre en la Tierra; con los zapatos de niño, la maleta y el reloj de péndulo, simboliza respectivamente su niñez, la transformación, sus viajes –se consideraba un eterno

viajero-, y al tiempo que devora al hombre. Visto así y conociendo la influencia que el Surrealismo ejerció en el artista, el “*funcionamiento simbólico*” que asigna Cirlot (capítulo I: El mundo del objeto a la luz del Surrealismo) a este tipo de objetos es el más adecuado para ubicarlos, incluyendo a la máscara, también de producción artesanal y usada con carácter simbólico por su referencia al teatro y al hombre mismo (Cirlot, 1986, p. 85).

La naturaleza y cualidades autobiográficas de sus objetos como los zapatos de niño, que según el artista le pertenecieron, encajan en el objeto “*fetiché*” del “*sistema disfuncional*” propuesto por Baudrillard (capítulo I: El sistema de los objetos). Vivas Arias los reviste de simbolismo, a parte de ser objetos suyos: un personaje relevante.

El reloj de péndulo es un objeto en sí mismo, pero ha sido modificado al quitarle el péndulo y poner en su lugar lo que parece una lámina de metal flexible, que al ser pulsada regularmente por el artista en un espacio cerrado, produce un estímulo acústico en los espectadores. Maltese hace algunas consideraciones respecto al “*mensaje objetual sonoro*” (capítulo I: Semiología del mensaje objetual). Explica que la naturaleza ha propiciado el desarrollo de muchos mecanismos de “*suministración constante*” para la estimulación visual y táctil, no así para el estímulo sonoro, de “*suministración intermitente y variable*”. Para el autor es posible decir que, teóricamente, se puede construir un “*mensaje objetual sonoro*”, sin embargo, éste necesitaría de un gran despilfarro energético y de mucho espacio, además de requerir mucha atención por parte del receptor para reconocer todas las señales acústicas y alcanzar una captación o estímulo que, a la postre, sería muy débil. No obstante, como se describió inicialmente el sonido se produce con cierta regularidad, de modo individual y en un ambiente que facilita su captación, pues la idea es lograr un estímulo efectivo en la audiencia. En resumen, se produce un estímulo sonoro en forma estática y uniforme, captable por el espectador, el cual, por lo tanto, puede llamarse “*objetual*” (Maltese, 1972, p. 76).

Al abrir su intervención gestual, el artista se presenta estático –torso desnudo- dentro de un marco, como si se tratara de un autorretrato. Luego comienza a moverse sin rebasar los límites del marco. Finalmente, sale del marco, juega con él alternado su uso con el de una maleta dentro de la cual esconde su cabeza. Exalta su cuerpo, lo hace objeto que interactúa con otros. Las hormas de

zapato, en algún momento, reemplazan sus pies, su pierna. Su pierna es de madera, su cabeza es una maleta, su cuerpo es un objeto, pero no cualquiera, un objeto “*fetiché*” del “*sistema disfuncional o discurso subjetivo*” de Baudrillard, porque le pertenece, encarna al artista. Es un “*objeto de funcionamiento simbólico*” por lo que tiene de freudiano, libidinoso, fetichista y sentimental (Cirlot, 1986, p.85).

Más aun, la maleta y los zapatos presentes en la obra, originalmente productos en serie, de producción masiva, destinados a la sociedad de consumo, se insertan en el “*sistema socio ideológico de los objetos y del consumo*”, planteado por Baudrillard (capítulo I: El sistema de los objetos); al ser desechados (“*desestructurados*”), se tornan “*objetos antiguos*”, más específicamente, objetos de carácter “*fetiché*”, del “*sistema disfuncional o discurso subjetivo*” del mismo teórico, cuya “*función*” fue consumada en el pasado, pero su presencia en el mundo actual se debe a la reinención que hace Vivas Arias de los objetos. Lo que genera múltiples significados que remiten a la historia y despiertan sentimientos de nostalgia y melancolía.

Ángel Vivas Arias buscaba el “*objeto útil*”; manifestaba sentir un placer egoísta al encontrarlo y presentarlo después como obra de arte (capítulo III: El objeto encontrado en la obra de Ángel Vivas Arias). Partiendo de lo anterior se puede interpretar el proceso interactivo del artista con sus objetos como una “*funcionalidad mental ilimitada*” que los transforma en poseedores de una imagen espacial y personal propia del artista, quien hace de cada objeto un “*objeto soñado*” como expresa Baudrillard (capítulo I: Sistema metafuncional y disfuncional).

Otro modo a afrontar la interacción entre Ángel Vivas Arias y sus objetos es, a grandes rasgos, bajo el planteamiento de Moles del objeto como “*mediador universal*”, reflejo de la sociedad y el “*hábitat*” o sistema donde interactúan él y el sujeto. Aunque puede ser acoplable a casi cualquier obra objetual, la índole siempre cambiante de los *performances* o, como prefiere Vivas Arias, “*intervenciones gestuales*”, aunado al carácter altamente comunicativo y espontáneo del cual las reviste, así como el intercambio con el público, hace que los valores subjetivos agregados al objeto, se carguen de múltiples significados, posiblemente distintos en cada representación, transformándose en claves que lo describen: un autorretrato (Moles, 1977, p. 12).





**Fig. 96** Ángel Vivas Arias. *Intervención gestual de Ángel Vivas Arias y sus objetos encontrados*. Performance en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. 1980, Octubre 5. Colección Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Caracas. Tomado de Registro fílmico realizado por el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.





### ***El inglés sin esfuerzo.***

Esta obra es una caja dentro de la cual hay otra –de violín posiblemente- llena de objetos hechos a mano e intervenidos: un muñeco y una muñeca, ambos de trapo, tres libros –dos de ellos intervenidos con cordeles, cada uno por separado-, un zapato de niño y lo que parece un lazo. Las dos cajas están amarradas por una cuerda e intervenidas con *simbolritmos* (Fig.97).

Quizás los cordeles que intervienen los libros sean una representación metafórica de la pérdida de su función práctica y la adquisición de nuevos significados. Mientras el cordel que amarra las cajas posiblemente simbolice el nexo que une a todos los objetos como conjunto; en todo caso, se transforman, según lo expresado por Cirlot, en “*objetos de funcionamiento simbólico*” (capítulo I: El mundo del objeto a la luz del Surrealismo); presentes en todos los análisis realizados.

El conjunto de objetos que conforma la obra, porta mensajes que les ha conferido Vivas Arias que, como explicaría Moles, materializan sus sentimientos e ideas, haciéndolo más dueño de estos objetos que a sus inventores, debido al uso totalmente distinto que les ha asignado (capítulo I: Teoría de los objetos).

Una vez más, vemos la presencia de objetos de fabricación artesanal, que para Vivas Arias son símbolo de la presencia del hombre en la Tierra: hombre y objeto dependen indisolublemente el uno del otro (Baudrillard, 1968, p. 52). El objeto artesanal, cualquiera sea éste, es convertido a la luz del “*sistema disfuncional o discurso subjetivo*” en un “*objeto antiguo*” con carácter de “*fetiché*” que, como ya se refirió, representa la presencia del hombre sobre la Tierra y , claro, particularmente la de Vivas Arias. Aparte de lo que significan en conjunto, cada uno tiene su propia simbología marcadamente fetichista (capítulo I: El sistema de los objetos).

Según Cirlot se han planteado tres corrientes en torno al objeto. Una de éstas es la “*Valoración de los objetos naturales y artificiales*”; los libros y la caja de instrumento musical son objetos que, gracias a la elección de Vivas Arias, significan más allá de su función o de sí mismos. La carga racional y sensorial del artista los llena de simbolismos que despiertan su riqueza. Como diría Cirlot en otro momento con respecto al *objet trouvé*, son objetos encontrados que por la atracción

que despiertan en el artista (admiración) son tomados para formar parte de la obra y conducir a un proceso de “*reflexión*” (capítulo I: El mundo del objeto a la luz del Surrealismo). Este es uno de los puntos más reiterativos en la obra objetual del artista.

El título de la obra está contenido en ella, escrito sobre un libro: **El inglés sin esfuerzo**. Sobre la portada de otro libro apreciamos otras palabras: *Souvenir d'England* (extraña mezcla de inglés y francés). Lo anterior nos remite a la literatura y es considerado por Maltese un “*mensaje objetual*”, como ya fue expresado, producto de la interpretación de contornos, texturas y claroscuro. Como también se apreció en la obra **La biblioteca secreta de Teresa de la Parra con palimpsesto**, del artista plástico Gabriel Morera.

Igualmente, los *simbolritmos* -realizados alrededor de ambas cajas o estuches- se pueden entender mejor al apoyarnos en la definición que hace de ellos Ángel Vivas Arias, ya citada en el capítulo III: “*el movimiento de un símbolo; que crea un lenguaje personal y que parece un alfabeto de la naturaleza, del cosmos, del hombre...un mensaje indescriptible de la naturaleza humana que me reconcilia con mis orígenes*” (citado por Chacón, 1992, p.58). Son dibujos-escrituras basados en la técnica de la *escritura automática* de los surrealistas. Por este motivo es posible tomarlos como “*mensajes objetuales*” (Maltese, 1972, p. 81).

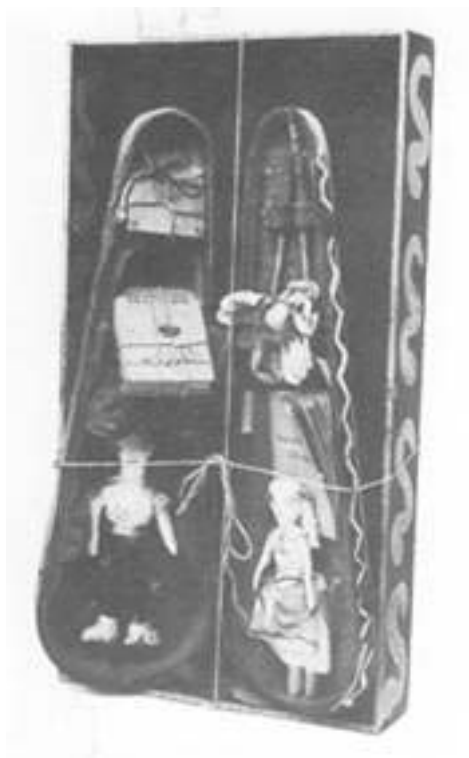
Los *simbolritmos* como creación, más allá del puro grafismo, son la expresión visual, escrita, gráfica de un objeto, un sentimiento, una idea, entrelazados por forma y contenido. Es así como el *simbolritmo* deviene símbolo, como su nombre lo expresa. En definitiva estos *simbolritmos* creados por el propio artista, resultan objeto “*fetiché*” definido en el “*sistema disfuncional*” de Baudrillard (capítulo I: El sistema de los objetos).

El libro sobre cuya portada se lee *El inglés sin esfuerzo* es amarrado por un cordel (o dos) que pasa en dos oportunidades por encima de la frase mencionada, interviniéndola visualmente; mezcla la forma vista y la sugerida por la escritura, generando un “*objeto-poema*” (Cirlot, 1986, p. 85).

Explica Cirlot citando a Paul Éluard y su “*Física de la poesía*” que los objetos pueden intuirse por sus cualidades menos obvias, incrementando, como sugiere Bergson, sus “*impresiones oscuras*” hasta hacer desaparecer la “*simplificación práctica*”. Así, cada objeto se convierte en un libro en el cual puede leerse un

mensaje que inicialmente era cifrado. Entonces la lectura de los libros de Ángel Vivas escapa a la “*simplificación práctica*” (Cirlot, 1986, p. 53).

La idea de deshacerse de los prejuicios lleva a Vivas Arias a desencadenar su energía creadora de modo inconsciente, buscando la restauración de lo primitivo, emparentándose con las tendencias neodadaístas y neosurrealistas de su tiempo (Ángel Vivas Arias: antología del desarraigo, 1992, p. 13).



**Fig. 97** Ángel Vivas Arias. *Inglés sin esfuerzo*. s.f. Ensamblaje de materiales y objetos diversos. 88.2 x 46.5 x 10.5 cm. Colección del Museo de Arte de Maracay. Maracay. Tomado de Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: Pinturas, dibujos, fotografías y objetos*. Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería los Espacios Cálidos, p. 31.

## CONCLUSIONES

El objeto es fundamental, pues el hombre comienza su distanciamiento evolutivo de otras especies con la creación de su primera herramienta y, por ende, primer objeto. Estos son prolongaciones del cuerpo y habilidades humanas que con el paso del tiempo, se transforman en signos del status y personalidad del hombre.

El artista llega a ver a los objetos como medios para expresar sus ideas y sentimientos, descontextualizándolos y otorgándoles nuevos significados. Es así como el creador va del objeto en sí mismo al objeto como símbolo, activador de imágenes, objeto estético.

El delirio por los objetos que experimenta el creador de obras plásticas, no se restringe a los nuevos, sino también a aquellos desechados que se encuentran en la calle, que tienen un pasado y significan en sí mismos el paso de la historia. Ese objeto que se deja en la basura y es reutilizado por el artista, se convierte en un material que es denominado en las artes plásticas *objeto encontrado*, objeto que tiene otros valores funcionales y emocionales, que al llegar a las manos del artista se transforma en un objeto novedoso, tanto en su forma como en su significado. Activa una adoración inconsciente a sus formas, a sus múltiples significados y a su gran valor para absorber, impulsar y representar sentimientos e ideas.

Estos sentimientos e ideas que colman de significados al objeto son los que canalizaron los criterios para seleccionar la teorías acerca de cómo se puede abordar el objeto en el arte, y las distintas aplicaciones del objeto encontrado en las obras de Morera y Vivas Arias.

La lectura, comprensión y posterior aplicación de los estudios en torno al objeto como *El sistema de los objetos*, de Jean Baudrillard, *Teoría de los objetos* de Abraham Moles, *Semiología del mensaje objetual* de Corrado Maltese y *El mundo del objeto a la luz del Surrealismo* de Juan-Eduardo Cirlot, permitió observar algunos aspectos afines y opuestos entre ellas. Una de estas afinidades es la utilización que hacen Baudrillard, Moles y Maltese de la semiología como disciplina fundamental para estudiar el objeto. Éste es estudiado como un signo comunicador de ideas a través de mensajes.

En Cirlot el estudio se encamina claramente por los derroteros de la psicología, debido a que su interés gira entorno a los objetos usados por los

surrealistas quienes, según explica el teórico, se apoyaban esencialmente en la psicología; en un simbolismo freudiano, libidinoso, fetichista y sentimental. De hecho, para Cirlot fue el Surrealismo el que le dio autonomía al objeto. De lo anterior se puede extraer que el de Cirlot es un enfoque del objeto más próximo a las artes plásticas por utilizar algunas tendencias como el Surrealismo y el Dadaísmo para estudiarlo.

Aunque Maltese no inscribe bajo ninguna nomenclatura a la interacción que se establece entre el hombre (artista-creador) y el objeto en un ambiente determinado, como sí lo hacen Jean Baudrillard con la “*estructura de colocación*”, en la que se desarrolla la “*morada*”, y Moles con el “*habitat*” o “*entorno*”, tiene para él la misma, obvia, relevancia en el estudio del objeto.

Corrado Maltese hace una crítica a la *Teoría de los objetos* de Abraham Moles que deviene una diferencia importante entre las dos teorías. Para Maltese, Moles yerra cuando reduce lo estético sólo a lo sensorial-perceptivo, lo cual excluye al arte contemporáneo, para el cual el artista debe valerse de su intelecto al sustentar sus ideas. Finaliza diciendo que lo estético no debe confinarse a los valores sensorial-perceptivos, sino que debe incluir los simbólico-intelectivos.

De manera similar todos estos críticos coinciden en ver al objeto como elemento comunicador inserto en el entorno como sistema de comunicación. Precisamente para Gabriel Morera y Ángel Vivas Arias el objeto lleva mensajes inter-personales que comunican sus ideas y vivencias más íntimas.

Durante la realización de los análisis plásticos se observó que la teoría de Jean Baudrillard, propuesta en *El sistema de los objetos*, fue una de las más amplias, y la más adaptable a los análisis de las obras seleccionadas. Especialmente el “*sistema disfuncional o discurso subjetivo*” dentro del cual se desarrolla el “*objeto antiguo*”, dividido en objeto “*fetiché*” y “*reliquia*”, siendo el primero que por sus características resultó más aplicable.

En ambos artistas el objeto posee un carácter fetichista y emotivo; profundamente egocentrista en Ángel Vivas Arias, quien mediante sus *performances* (acciones) introduce su cuerpo como objeto principal de su creación, dándole la misma relevancia que al resto de los objetos. Los dos artistas demuestran mucho interés por la literatura, resultado de la gran influencia surrealista en su producción plástica. Esta misma influencia permitió la aplicación del concepto de los “*objetos de*



*funcionamiento simbólico*” propuesto por Cirlot, así como el concepto de “*poema-objeto*” del mismo autor.

El carácter literario del Surrealismo, la valoración de la relación entre lo mágico, lo onírico, así como su estética freudiana, en la cual el inconsciente y la libido son intrínsecos a la creación, se hacen patentes en la producción plástica objetual de Gabriel Morera y Ángel Vivas Arias, a través de la presencia de textos (cartas, simbolitmos, libros, imágenes de poetas y reproducciones del arte universal), el desarrollo improvisado de los *performances* (acciones) y la lectura de textos en Vivas Arias.

En Gabriel Morera y Ángel Vivas Arias, el azar entendido a la luz del Surrealismo, esto es como la manera muy personal de relación entre el artista y sus vivencias, como la selección inconsciente y el logro de nuevos niveles de conciencia alcanzados por asociaciones provocadas, la preponderancia humana y del ambiente, son evidentes en sus obras, no solamente en las analizadas sino en gran parte de su creación objetual.

Las conversaciones con Gabriel Morera dejaron ver la importancia que tienen para el artista los objetos, cada uno cargado de reminiscencias nostálgicas habituales en él. Al mismo tiempo se considera un reciclador de objetos así como de imágenes.

Es importante destacar que Morera desarrolla su lenguaje, básicamente, en el espacio bidimensional, mientras Vivas Arias, frecuentemente, utiliza su propio cuerpo como objeto que interactúa con otros, insertando el tiempo y el espacio tridimensional, en cada una de sus *intervenciones gestuales*, como gusta llamar a sus *performances* (acciones). Éstos permiten ver la aplicación del objeto desde una perspectiva distinta, al ser manipulados por el artista con el fin de convertir su propio cuerpo en un objeto, de comunicarse e, incluso, de interactuar con la audiencia. Esta diferencia radica en el interés que despertaron en Ángel Vivas Arias el teatro y la danza.

Durante el desarrollo de los análisis para los cuales se aplicaron las teorías del objeto, se hizo manifiesto lo delicado que resulta ajustarlas apropiadamente debido, en algunas ocasiones, a su especificidad.

A pesar de la cantidad y variedad de estos estudios, es relativamente escasa la atención que se le ha dado a la aplicación de las teorías del objeto en el arte. Esto dio como resultado cierta complejidad y empirismo. De allí que se haga necesario ahondar y, de alguna forma, sistematizar el estudio del objeto en las artes, para lograr un acercamiento más adecuado a la obra objetual, sin por ello proponer encasillar, ni ahogar la voz del crítico o historiador. Afrontar las obras desde este punto de vista es enriquecerlas y conocer algo más de los artistas que las realizan y el tiempo que les toca vivir.

Abordar el tema del objeto en el arte es una idea que se concreta al sistematizar la cotidianidad y la sensibilidad del hombre ante su entorno, es una experiencia que con sus errores y aciertos nos abre el camino a nuevos temas de estudio relacionados con el arte contemporáneo en Venezuela, así como a nuevos enfoques más enjundiosos en torno a las obras objetuales de Gabriel Morera y Ángel Vivas.

Ambos artistas encontraron en su entorno objetos que consideraron de atractivo plástico y simbólico que, posteriormente, emplearon en sus obras, cargándolos de sentido personal, estético y de una gran cantidad de significados, matizados por su subjetividad. En Gabriel Morera, la obra tiene una fuerte influencia del Dadaísmo, del Surrealismo y del Neodadaísmo; en Ángel Vivas Arias ocurre algo similar: aplica el objeto pasando por las mismas influencias hasta llegar a la exploración de su cuerpo como objeto de arte.

Esta práctica con los objetos ha sobrepasado los límites temporales al demostrar su total adaptación y aceptación en el arte del siglo XX; esto motiva la creación de variadas teorías de estudio del objeto en diferentes campos; incluyendo el del arte.

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

### LIBROS

- AAVV (2001 a). *Arte de hoy*. Milán: Taschen.
- AAVV (2001 b). *Arte del S. XX*. Barcelona (España): Taschen.
- AAVV (2000). *Modernidad y postmodernidad, espacios y tiempos dentro del arte latinoamericana*. Caracas: Museo Alejandro Otero.
- AAVV (1999 a). *Historia del arte*. Madrid: Editorial Espasa.
- AAVV (1999 b). *Historia del arte*. Bogota: Editorial Norma.
- AAVV (1980). *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Madrid: Editorial Blume.
- AAVV (1972). *Arte de nuestro tiempo*. Madrid: Al- Borak, S.A de ediciones.
- Aguilera Cerni, Vicente (1979). *Diccionario del arte moderno*. Madrid: Fernando Torres Editor.
- Aguirre, Raúl G (1982). *El dadaísmo y los movimientos de vanguardia en el siglo XX*. Caracas: Fundarte.
- Antillano, Sergio (1975). *Los salones de arte en Venezuela*. Caracas: Maraven.
- Aracil, Alfredo y Delfín Rodríguez (1982). *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Argan, Giulio Carlo (1998). *El arte moderno. Del ilusionismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Ediciones Akal.
- Argan, Giulio Carlo (1992). *El arte moderno. El arte hacia el 2000*. Madrid: Ediciones Akal.
- Arnason, H.H (1972). *Historia del arte moderno*. Barcelona(España): Ediciones Daimón.
- Barry, Midgley (1982). *Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales*. Barcelona (España): Editorial Blume.
- Baudrillard, Jean (1968). *El sistema de los objetos*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Ediciones.
- Boulton, Alfredo (1977). *Arte en Venezuela*. Caracas: Concejo Municipal de Distrito Federal.

- Calinescu, Maite (1991). *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Calzadilla, Juan (1982). *Compendio visual de las artes plásticas en Venezuela*. Caracas: MICA, Ediciones de Arte.
- Calzadilla, Juan (1979). *Obras singulares del arte en Venezuela*. Caracas y Bilbao (España): Euzko Americana de ediciones y Editorial la Gran Enciclopedia Vasca.
- Calzadilla, Juan (1978). *Movimientos y vanguardias en el arte contemporáneo en Venezuela*. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Sucre.
- Calzadilla, Juan (1977). En Alfredo Boulton: *Arte Venezolano*, Caracas: Consejo Municipal de Distrito Federal.
- Calzadilla, Juan (1967). *El arte en Venezuela*, Caracas: Edición especial del Círculo Musical.
- Cassou, Jean (1961). *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Cerní, Vicente Aguilar (1979). *Diccionario de arte moderno*. s.d.
- Cirlot, Juan-Eduardo (1986). *El mundo del objeto: a la luz del surrealismo*. Madrid: Editorial Anthropos.
- Combalia Dexeus, Victoria (1980). El descrédito de las vanguardias artísticas. En AAVV, *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona (España): Editorial Blume, p. 115 – 131
- Combalia Dexeus, Victoria (1975). *La poética de lo neutro: análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona (España): Editorial Anagrama.
- Compagnon, Antoine (1991). *Las cinco caras de la modernidad*. Caracas: Monte Ávila Ediciones.
- Cooper, Douglas (1984). *La época cubista*. Madrid: Alianza forma.
- Crow, Thomas (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Ediciones Akal.
- Da Antonio, Francisco (1982). *Textos sobre arte: Venezuela 1682-1982*, Caracas: Monte Ávila Ediciones.
- Danto, Artur C (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Madrid: Ediciones Paidós.

- De Micheli, Mario (1979). *Las vanguardias artísticas del S.XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Delgado, Rafael y Sonia Delgado (1981). *Fuentes de las artes plásticas en Venezuela*. Caracas: Ernesto Ermitaño Editor.
- Diehl, Gaston (2001). *El arte en Venezuela en los años 50. Una visión de vanguardia*. Caracas: Concejo Nacional de Cultura.
- Dorfles, Gillo (1973). *Sentido e insensatez en el arte de hoy*. Valencia (España): Fernando Torres, editor.
- Dorfles, Gillo (1971). *Naturaleza y artificio*. Barcelona (España): Lumen.
- Dorfles, Gillo (1969). *Nuevos ritos nuevos mitos*, Barcelona (España): Lumen.
- Dorfles, Gillo (1967). *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona (España):Lumen.
- Dorfles, Gillo (1965). *Últimas tendencias del arte hoy*. Madrid: Nueva Colección Labor.
- Erminy, Perán (1967). La pintura en Venezuela. Las nuevas corrientes. En Juan Calzadilla. *El arte en Venezuela*. Caracas: Edición especial del Círculo Musical, p.p. 239 - 244.
- Esteva – Grillet, Roldán (1992). *Para una crítica del gusto en Venezuela*, Fondo Editorial Fundarte, Caracas.
- Faerna García-Bermejo, José María y Gómez Cedillo, Adolfo (2000). *Conceptos fundamentales de arte*. Madrid: Alianza editorial.
- Flores, Elsa (1983). *Convergencias*. Caracas: Monte Ávila Ediciones.
- Foster, Hal (2001). *El retorno a la realidad*. Madrid: Ediciones Akal.
- Glusberg, Jorge (s.d.). *Venezuela young generation*. Buenos Aires (Argentina): Asociación Internacional de Críticos de Arte.
- Goldberg, Jacqueline (2002). *La instalación : tácticas y reveses*. Caracas: Ediciones Delforn.
- Gombrich, Ernest (1997). *La historia del arte*. Madrid: Editorial Debate.
- Guasch, Anna María (2001). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.

- Guasch, Anna María (1997). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona (España): Ediciones del Serbal.
- Guevara, Roberto (1978). *Arte para la nueva escala*. Caracas: Maraven.
- Harrison, Charles (1986). *Expresionismo abstracto*. En Stangos, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza editorial, p.143-173.
- Hess, Walter (1967). *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Honnef, Klaus (1991). *Arte contemporáneo*. s.d: Taschen.
- Huisman, Lenis y Georges Patix (1971). *La estética industrial*. Barcelona (España): Ediciones Oikos- Tau.
- Jung, Carl G (1997). *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Editorial Piados.
- Kraus, Honnef (1993). *Arte contemporáneo*. Berlín: Benedikt Taschen.
- Krauss, Rosalind (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lucie- Smith, Edward (2000). *Artes visuales en el siglo XX*. Colonia: Könemann Verlagsgesellschaft.
- Lucie- Smith, Edward (1997). *Diccionario de términos artísticos*. Madrid: Ediciones Destino.
- Lucie- Smith, Edward (1994). *Movimientos artísticos desde 1945*. Madrid: Ediciones Destino.
- Lucie- Smith, Edward (1986). *"Pop art"*, En Nikos Stangos: *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza Forma.
- Lucie- Smith, Edward (1983). *El arte hoy*. Madrid: Ediciones cátedra.
- Mahlow, Diethich (1981). *Principio collage*. Berlín: Instituto de relaciones culturales con el Exterior.
- Maltese, Corrado (1972). *Semiología del mensaje objetual*. 2da edición. Madrid: Alberto editor.
- Marchán Fiz, Simón (1997). *Del arte objetual al arte de concepto. Epilogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Madrid: Ediciones Akal.
- Mink, Janis (1994). *Duchamp*. Colonia: Taschen

- Moles, Abraham A. (1975). *Teoría de los objetos*. 2da edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Olalquiaga, Celeste (1991). *Megalópolis*, Caracas: Monte Ávila Ediciones Latinoamericana.
- Osakar, Pedro (1994). *El objeto artístico: Reflexión y método. Una revisión de su naturaleza desde la perspectiva del arte contemporáneo*. Granada: Arte y Ediciones Galería Virtual.
- Osborne, Harold (1990). *Guía del arte del siglo xx*. Madrid: Alianza Editorial.
- Osterwold, Tilman (1992). *Pop art*. Milán: Benedikt Taschen.
- Palenzuela, Juan Carlos (2002). *11 Tipos*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Palenzuela, Juan Carlos (2000). *Ideas sobre lo visible*. Caracas: Banco de Venezuela.
- Pineda, Rafael (1982). *Para Marisol y otros*. Caracas: Ediciones de la Galería de Arte Nacional.
- Rama, Ángel (1987). *Antología del Techo de la Ballena*. Caracas: Colección rescate, N° 6, Caracas: Fondo Editorial Fundarte.
- Ramírez, Juan Antonio (2000). *Duchamp: el amor y la muerte incluso*. Madrid: Ediciones Ciruela.
- Ramos, María Elena (1995 a). *Acciones frente a la plaza. Reseña y documentos de siete eventos para la nueva lógica del arte venezolano*. Caracas: Colección Urbe n° 4, Fondo Editorial Fundarte.
- Schapiro, Meyer (1988). *El arte Moderno*. Madrid: Alianza Forma.
- Schneckenburger, Manfred (2001). *Escultura*. En AAVV. *Arte del S.XX*. Barcelona: Taschen.
- Stangos, Nikos (1986). *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza editorial
- Souriau, Étienne (1998). *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Taylor, Brandon (2000). *Arte hoy*. Madrid: Ediciones Akal.
- Thomas, Karin (1996). *Diccionario de arte actual*. Colombia: Editorial Labor.
- Viloria V., Enrique (1999). *Instalaciones en el arte contemporáneo venezolano*. Caracas: Ediciones Pavilo.

Walker, John (1975). *El arte después del pop*. Madrid: Editorial Labor.

Wallis, Brian (2001). *Arte después de la modernidad*. Madrid: Ediciones Akal.

Wescher, Herta (1976). *Del cubismo a la actualidad*. Madrid: Editorial Gustavo Gili.

## **CATÁLOGOS Y GUÍAS DE ESTUDIO**

AAVV (1997). *Re-Readymade*. Caracas: Museo Alejandro Otero.

AAVV (1995). *Una visión del arte venezolano. 1940 – 1980. Colección Clara Diamant Sujo*. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional.

AAVV (1993). *CCS-10*. Caracas: Galería de Arte Nacional.

AAVV (1990). *Los 80. Panorama de las Artes Visuales en Venezuela*. Caracas: Galería de Arte Nacional.

Acha, Juan (1989). *Universo de Manoa. Pedro Terán, estructurador de espacios y conceptos*. Caracas: Galería de Arte Nacional.

Arroyo, Miguel (1968): *Confrontaciones 68: Álvaro, Mérida, Morera, Nedo, Régulo*. (Catálogo de exposición). Caracas: Ateneo de Caracas.

Bonet, Juan Manuel (1997). *Antonio Pérez: Objeto encontrado*. Madrid: Museo de Teruel.

Caballero, Marian y Félix Suazo (1999). *Arte objetual en Venezuela*. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional.

Calzadilla, Juan (1995). *El Museo de Arte Moderno de Mérida Juan Astorga Anta. La colección*. Mérida (Venezuela): Museo de Arte Moderno de Mérida Juan Astorga Anta.

Calzadilla, Juan y Héctor Fuenmayor (1979): *La premisa es dudar... Héctor Fuenmayor*, Caracas: Galería de Arte Nacional.

Chacón, Katherine (1992). *Ángel Vivas Arias: Antología del desarraigo: pinturas, dibujos, fotografías y objetos*. Maracay – Caracas: Museo de Arte de Maracay y Ateneo de Caracas, Galería Los Espacios Cálidos.

D'Amico, Margarita (1998). *Performance Art*. Caracas (S/D).

Figurella, Mariana (1990). Los ochenta. Panorama de una década. En: AAVV, *Los 80. Panorama de las Artes Visuales en Venezuela*. Caracas: Galería de Arte Nacional.



- Flores, Elsa (1984). *Jóvenes creadores*. Caracas: Galería de Arte Nacional.
- Guevara, Roberto (1966). *El objeto en la plástica Venezolana*. Caracas: Ateneo de Caracas.
- Hernández, Félix (2002). *El techo de la ballena*. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional.
- Jiménez, Ariel (1997). Tradición y ruptura. *La invención de la continuidad*. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional.
- Liaño, Marta (1995). *¿Qué es un ensamblaje?*. Caracas: Fundación Museo de Bellas Artes.
- López Quintero, Juan Carlos (2004). *Las formas de la apariencia*. Caracas: Galería de Arte Nacional, p. 32.
- Palomero, Federica (1995). *La década prodigiosa. El arte venezolano de los años sesenta*. En *La década prodigiosa. El arte venezolano de los años sesenta*. Caracas: Museo de Bellas Artes.
- Pérez Oramas, Luis Enrique (1990). "La década impensable". En: AAVV, *Los 80. Panorama de las Artes Visuales en Venezuela*, Caracas, Galería de Arte Nacional.
- Peruga, Iris (1996). *Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996*. Caracas: Museo de Bellas Artes.
- Ramos, María Elena (1995 b). *Venezuela en los 60: expresionismos calientes*. En *La década prodigiosa. El arte venezolano de los años sesenta*. Caracas: Museo de Bellas Artes.
- Spotmos, Fedra (1990). Crónica de los cultivos desérticos de Gabriel Morera. Fragmento de <<Pincel Atmosférico>>. En *Los Desiertos de Cristal. Vidrios de Gabriel Morera*. Caracas: Galería Félix.
- Tapias, Anita (1998). *Metabolismo Simbólico de Mario Abreu. Venezuela 24<sup>a</sup> Bienal de Sao Paulo. Brasil*. Caracas: Consejo Nacional de Cultura.
- Vivas Arias, Ángel (1980). Ángel Vivas Arias entrevista a Ángel Vivas Arias. En *Objetos encontrados e intervención gestual de Ángel Vivas Arias*, Cat. N° A-57, Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.
- Vivas, Zuleiva (1992). *Venezuela desde el cielo. Claudio Perna*. Caracas: Ateneo de Valencia.

## **PERIÓDICOS Y REVISTAS**

- A.V.A [Ángel Vivas Arias] (1985, Septiembre 23). *“El teatro silencioso de los libros”, pinturas y objetos recientes de Ángel Vivas Arias*. El Universal, p. 4-5.
- AFP (1986, mayo 9). *Conmoción tras suicidio de Ángel Vivas Arias*. El Diario de Caracas, p. 28.
- Almandoz Marte, Arturo (1983, Julio 4). *Aproximación a los “Zapatos celestiales”*. El Universal, p. 4-1.
- Brito, Ramón (1983, julio 18). *Gabriel Morera, Cultor sui generis*. El Universal, p. 1-4
- Calzadilla, Juan (1980, Febrero 3). *Morera. El espacio abierto a los sueños*. El Nacional, p. E- 4.
- Campderá, Jorge (2002, Agosto). *Comedores y bares*. En AAVV. *Estilo & Espacio*. Caracas: G2 Grupo Creativo.
- Capellini, Enrique (1965, Junio 26). *Gabriel Morera: <<Los eclipses>> - <<Film cultura>>*. El Nacional. (s.d)
- Comerlati, Mara (1986, Mayo 6). *Último regreso de Ángel Vivas Arias*. El Nacional, p. C-16.
- Comerlati, Mara (1983, Junio 1). *El delirio transformado en objeto*. El Nacional, p. C-16.
- Comerlati, Mara (1980, Octubre 6). *El inagotable grabado y la fiesta de Ángel Vivas- Arias*. El Nacional, p. C-2.
- Comerlati, Mara (s.f). *Expresión literaria con la plástica: Mujeres: Teresa de la Parra, Silvia Plath, Virgilia Wolf*. El Nacional, p. C-16
- Contramaestre, Carlos (1985, Junio 30). *Luna express / Gabriel Morera*. El Nacional, p. 4
- Corona, Efraín (1994, Febrero 19). *Los desechos que se instalan en el azul del cielo*. El Globo, p. 30.
- Corona, Efraín (1996, Diciembre 12). *Gabriel Morera, breve antología. Un alquimista presenta sus contenidos imposibles*. El Globo, p. 31.
- De Ávila, Lolita (1972, Noviembre 11). *Páginas. Fascículo de cocina para coleccionar*. Caracas: Centro Indulac.
- Delgado, Lenelina (1980). *Ángel Vivas Arias y su Intervención gestual*. El Universal, s.p.

- Dimitriadis, Christine (1983, Junio 2). *Gabriel Morera: Zapatos celestiales- Cultivos de cera*. El Nacional, p. C-16.
- Ettedgui, Marco Antonio (1980, Octubre 4). *Ángel Vivas Arias busca objetos. Las sensaciones fetichistas y otras búsquedas encontradas*. El Universal, pp. 4-0 / 4-2.
- Flores, Elsa (1980, Octubre 26). *Los objetos de Ángel Vivas Arias*. El Universal, p. 4-6.
- Guanipa, Moraima (s.f). *El surrealismo sigue vivo*, s.d.
- Guevara, Roberto (1986, Mayo 20). *Artes plásticas: El desarraigo de Ángel*. El Nacional, p. C-10.
- Guevara, Roberto (1980, Octubre 14). *Artes plásticas: Cosas de Vivas*. El Nacional, p. C-16.
- Guevara, Roberto (1980, Febrero 26). *Artes plásticas: Gabriel Morera*. El Nacional, p. A-4.
- Guevara, Roberto (1973, Julio 31). *Artes plásticas: Gabriel Morera: el difícil retorno*. El Nacional, s.d.
- Hernández D´Jesús, Enrique (1985). *La olla imaginaria del poeta Enrique Hernández D´ Jesús: Luna Espress Gabriel Morera* (cit).El Nacional, s.d.
- Hernández D´Jesús, Enrique (1984, Julio 20). *La olla imaginaria del poeta Enrique Hernández D´ Jesús: No hay palabras para Gabriel Morera sobre el gusto*. El Nacional, p. B- 18.
- Hernández, Amelia (1980, Febrero 11). *Ronda por las galerías. Los espejismos de Gabriel Morera*. El Nacional, p. C.
- Jiménez, Maritza (1990, Agosto 29). *Gabriel Morera: la profunda transparencia del desierto*. El Universal, p. 4-1.
- Jiménez, Maritza (1986, Agosto 22). *El collage es el gran descubrimiento del siglo*. El Universal, p. 4-1
- Jiménez, Maritza (1985, Junio 28). *Gabriel Morera en el mundo del espejo*. El Universal, p. 4-1.
- Jiménez, Maritza (1983, Junio 2). *“Hay que empezar siempre, siempre, siempre”*. El Universal, p. 4-1.
- Jiménez, Maritza (1980, Enero 16). *La naturaleza como artista en la obra de Ángel Vivas Arias*. El Universal, p.4-0.

- L.D. (1985, Septiembre 7). *Ángel Vivas Arias transforma los libros en objetos mágicos*. El Universal, p. 4-5.
- Lozada Soucre, Luis (1980, Octubre 1): *Ángel Vivas Arias escenificará su propia comedia existencial*. El Diario de Caracas, p. 30.
- Lozada Soucre, Luis (1983, Junio 5): *Gabriel Morera o la utopía de guardar contenidos imposibles*. El Diario de Caracas, p. 20 – 21.
- M.C (1980, febrero 7). *El retorno de Gabriel Morera*. El Nacional, p. C-19.
- Monsalve, Yasmin (1998, Mayo 13). *Eterno creador de imágenes*. El Universal, p.3-13.
- Monsalve, Yasmin (1994, Febrero 19). *Con las obras de Gabriel Morera en D' Museo: El azul del cielo celestial bajó a la tierra*. El Nacional, p. C-12.
- Montes, María Jesús (1998, Mayo 14). *Gabriel Morera el mago de los ensamblajes*. El Universal, p. C-7.
- Mosca, Stefania (1997). *Posición de víctima*. En AAVV. *Imagen*. Caracas: CONAC.
- Pérez Ariza, Carlos (1985, Julio 29). *Luna express presenta cuatro diosas arcaicas y un chamán*. El Nacional, p. C-16.
- Pérez, María Josefa (1976). *Iluminosidad y poesía en la pintura de Gabriel Morera*. El Universal s.d.
- Pineda, Rafael (1986, Febrero 2). *Ángel Vivas Arias y la guerra contra el libro*. El Nacional, p. A-4.
- Pulido, José (1985, Agosto 22). *Cuando quiera un libro para sentarse llame a Ángel Vivas Arias*. El Nacional. p. C-16.
- Ramos, María Elena (1983, Julio 17). *Minúsculas fiestas clandestinas*. El Nacional, Papel Literario, pág. 7.
- Reinoso, Víctor M. (1968, Noviembre 11). *Las cajas de ilusión de Morera y los Óleos de Maruja Rolando*. El Nacional, s.d.
- Rodríguez, Antonio (1982, Noviembre 8), *Los accesorios de la mitología poética de Ángel Vivas Arias*. El Universal, p. 4-3.
- Rodríguez, Bélgica (1980, Octubre 5). *Ángel Vivas Arias. Historia grande o pequeña*. El Nacional, p. E-19.
- Romero Luengo, Adolfo (1968, Noviembre 17). *Ronda dominical de artes plásticas*, El Universal, s.d.

Sierra, Eliseo (1984, 27 Septiembre). *Metamorfosis de una estructura*. El Universal.

Vivas Arias, Ángel (1980, Agosto 23). En *Ángel Vivas Arias y sus objetos encontrados*. El Nacional, p. C-16.

Vivas Arias, Ángel (1986, Mayo 20). En Roberto Guevara. *Artes plásticas: El desarraigo de Ángel*. El Nacional. p. C- 10.

#### **ARTÍCULOS DE PRENSA SIN AUTOR:**

*Ángel Vivas Arias. La esencia más profunda de toda obra es la poesía*. (1986, Enero 16). El Nacional, p. C-5.

*Ángel Vivas Arias lleva su obra al Museo de Arte de Maracay*. (1986, Enero 15). El Universal, p. 4-1

*Ángel Vivas Arias habla de sus objetos*. (1980, Octubre 11). El Universal, p. 4-5

*Ángel Vivas Arias y sus objetos encontrados*. (1980, Agosto 23). El Nacional, p. C-16.

*Espejismos y cajas doble fondo de Gabriel Morera*. (1980, Febrero 7). El Universal, p. 4-3.

*Gabriel Morera ensambla sus recuerdos*. (1994, Febrero 20). El Diario de Caracas, p. 33.

*Gabriel Morera vuelve entre copas o cálices*. (1988, Septiembre 25). El Nacional, p. C-29.

*Gabriel Morera clausura en el performance "Luna express"*. (1983, Julio 3). El Nacional, p. C-24.

*Gabriel Morera muestra su complejo universo*. (1983, Junio 2). El Diario de Caracas, p. 20.

*Gabriel Morera expone en Los Espacios Cálidos*. (1983, Mayo 31). El Universal, p. 4-1.

*Gabriel Morera y Carmelo Niño. Dos enfoques plásticos que acaparan la atención*. (1980, febrero 6). El Diario de Caracas, p. 25.

*Inaugura exposición Ángel Vivas- Arias*. (1980, Octubre 5). El Últimas Noticias, p. 56.

*La búsqueda de la poesía en los objetos fantasmales.* (1980, Noviembre 5). El 2001, p. 13.

*Los venezolanos en París* (1985, Marzo 6). El Universal, p. 4-1.

*Los Espacios Cálidos le dan la bienvenida a los caraqueños.* (1983, Junio 2). El Nacional, p. C-16.

*Los Espacios Cálidos abrieron sus puertas.* (1983, Junio 4). El Universal, p. C-16.

*“Orthos” de Gabriel Morera en Diez “Cajas ilusión” Hoy en Estudio Actual.* (1968, Noviembre 11), s.d.

*Objetos Encontrados y una Intervención Gestual de Ángel Vivas Arias.* (1980, Septiembre 30). El Universal, p. 4-0.

*Otro domingo para Vivas Arias.* (1980, Octubre 11). El Diario de Caracas, p. 26.

*Pinturas y objetos de Gabriel Morera en la Galería de la ULA.* (1981, Noviembre 3). El Universal, p. 4-1.

*Santuario creativo.* (1996, Diciembre 23). El Nacional, p. C-8.

*Un adiós para Ángel Vivas Arias.* (1986, mayo 6). El Universal, p. 4-1.

## **OTRAS FUENTES**

### Tesis de grado

Gómez, Alexis José (1989): *Arte conceptual en Venezuela década de los setenta. Artistas pioneros.* Tesis de grado para obtener la licenciatura en Artes no publicada, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Hernández N, Géllez D. y Sergio A. Carrasquel H (1995): *El concepto de juego aplicado a la obra de Omar Carreño, Jesús Soto, Diego Barboza y Ángel Vivas Arias.* Tesis de grado para obtener la licenciatura en Artes no publicada, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

### Videos

Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (1980). *Registro filmico de la intervención gestual de Ángel Vivas Arias y sus objetos encontrados.* Caracas.

Museo de Bellas Artes (1996). Registro en video de la exposición *Contenidos imposibles. Gabriel Morera. Breve antología 1960-1996* y entrevista a Gabriel Morera. Caracas.

#### Entrevistas y conversaciones

Carlos Castillo (2005): *Entrevista telefónica con Marialejandra Maza*. Caracas  
Fernando Irázabal (2003): *Entrevista telefónica con Marialejandra Maza*. Caracas  
Gabriel Morera (2005): *Conversación telefónica con Marialejandra Maza*. Caracas  
Julio Pacheco Rivas (2003): *Conversación persona con Marialejandra Maza*.  
Caracas  
Lourdes Blanco (2004): *Conversación telefónica con Marialejandra Maza*. Caracas  
Perán Ermíny (2002): *Conversación persona con Marialejandra Maza*. Caracas  
Rodolfo Izaguirre (2005): *Entrevista telefónica con Marialejandra Maza*. Caracas

#### Otros

Ramos, María Elena (1983). *Gabriel Morera: Los espejos, las aguas*. Caracas:  
Trabajo no publicado, s.p.