



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

LA FRAGMENTACIÓN DE LO IDENTITARIO EN LA OBRA DE FELIPE
HERRERA Y JESÚS CAVIGLIA

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

Br. Diana Carrillo

CI. No. 27.150.494

Tutora: MSc. Norka Castro

Octubre, 2025

Dedicatoria

*A todos aquellos que me enseñaron a ver más allá de lo evidente,
y a VGS, que voló demasiado pronto sobre el carro del Sol.*

Agradecimientos

En esta sección deseo expresar mi agradecimiento a todas las personas y entidades que prestaron su ayuda para la realización de este trabajo de grado:

Al personal del Centro de Información y Documentación Nacional de las Artes Plásticas (CINAP), quienes brindaron toda la información biográfica, documental y editorial sobre la trayectoria de ambos artistas, y sin la cual la presente investigación no habría sido posible. Al personal de los centros de investigación y publicación especializados, tales como el Departamento de Publicación de Tesis de nuestra casa de estudios y el Centro de Documentación e Información de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

A mi tutora, la profesora Norka Castro, por aventurarse en este proyecto dentro del inestable marco de la contemporaneidad. Por su orientación constante, su ánimo y la prontitud en la resolución de todas mis dudas. A la profesora Janeth Rodríguez, por dar punto de partida a esta investigación con sus instrucciones en metodología.

A mi madre, María Elena Salazar, mi hermana, Helen Carolina Carrillo, y mi tío, Ramón Antonio Salazar, por acompañarme en todo momento y ante todas las circunstancias que se presentaron en el camino. Por apoyar moral y materialmente la realización del trabajo, y siempre creer que era posible.

A mis amigas, Victoria González, Bárbara Sorg y Daniela García, que siempre estuvieron aportando datos, bibliografía, su constante apoyo en la visita a los centros de investigación y las diligencias administrativas. A todos aquellos quienes directa o indirectamente hicieron posible este trabajo, gracias.

Índice

Resumen	VI
Introducción	VII
Capítulo I. Revisión del concepto de identidad y su representación en la contemporaneidad	1
1.1 Identidad: Debate sobre un concepto en reconstrucción	1
1.2 Lo Real Maravilloso y la Realidad Surrealista: un punto de convergencia entre cualidad y concepto	10
Capítulo II. Lo fragmentario en el arte contemporáneo: collage y ensamblaje	18
2.1 Collage y ensamblaje: Estructuras tácitas de la visión moderna	18
2.1.1 Cubismo: Un anuncio de la desestructuración	22
2.1.2 Cubismo analítico y collage: Desarticulación	24
2.1.3 Cubismo sintético y ensamblaje: Articulación	26
2.2 Dadá: el origen del <i>ready-made</i>	27
2.3 El collage, el ensamblaje y la fragmentación en Latinoamérica	30
2.4 Voluntad de desestructuración: Un producto de la crisis del objeto	32

2.4.1 Collage y ensamblaje: Un rapto a la realidad	35
2.4.2 Redescubriendo el objeto: Una forma de autoconocimiento	38
2.4.3 La crisis del objeto hacia el siglo XX	39
2.4.4 Estrategias frente a la opacidad: Collage y ensamblaje	41
Capítulo III. Análisis de las obras plásticas de Felipe Herrera y Jesús Caviglia	44
3.1 <i>Bandeja</i>	46
3.2 <i>Sin título</i>	53
3.3 <i>Caja Obsesiva</i>	60
3.4 <i>Paraíso Tropical</i>	67
3.5 <i>La Silla de Caracas</i>	74
3.6 <i>Ciudad Mariana</i>	81
Conclusiones	88
Bibliografía	92
Anexos	102

Resumen

La presente investigación aborda un grupo de obras de los artistas venezolanos; Felipe Herrera y Jesús Caviglia, a través del estudio de las técnicas collage y ensamblaje, entendidas como un método para la reconfiguración visual de los elementos icónicos de lo identitario. En este sentido, el trabajo de grado se divide en tres capítulos. En el primero, se explica brevemente la discusión del siglo XX en torno al concepto de “identidad”: las conceptualizaciones más tradicionales y también, las más actuales. Se plantea la realidad latinoamericana en términos de “maravilla” y su posible nexa a los postulados de la vanguardia surrealista. En el segundo, se expone el cambio general frente a los objetos que experimentó el campo artístico a inicios del siglo XX y se plantea cómo el collage y el ensamblaje devienen de una voluntad plástica de reestructuración. Se describe el desarrollo de la vanguardia del cubismo, así como los aportes del movimiento Dadá. Esta sección procura explicar la relevancia de las técnicas como una manera de percibir y construir. Finalmente, en el tercer capítulo se analizan un total de seis obras plásticas, tres correspondientes a Felipe Herrera y tres a Jesús Caviglia, con el objeto de identificar iconográficamente los fragmentos de elementos empleados por los artistas en sus sintaxis objetuales. Estas son precedidas por una descripción formal, y seguidas por una interpretación a la luz de las propuestas estudiadas a lo largo de los capítulos anteriores. En estas se describe la acción de desarticulación de la función collage.

Palabras clave: Fragmentación, desestructuración, identitario, collage, ensamblaje, asociación, Felipe Herrera, Jesús Caviglia, Marcel Duchamp.

Introducción

La complejidad en torno a la idea de “identidad” se ha manifestado reiteradamente en distintas épocas de la historia. Es una constante que da cohesión, divide o recompone comunidades completas de manera habitual. Sin embargo, desde mediados del siglo XX, una diversidad de factores ha acelerado su proceso de atomización; el impacto de las nuevas tecnologías, los medios de comunicación y la instantaneidad de la información, así como la transculturización, son algunos de los aspectos que –a lo largo de la formación académica del estudiante–, han incentivado el interés por el estado actual de esta cuestión, de cara a su relación con el arte contemporáneo.

Al explorar estas problemáticas en el contexto latinoamericano, se reconoció un momento histórico de suma importancia en la convergencia entre las vanguardias artísticas adoptadas durante el último siglo, y el desarrollo de nuevas formas de configurar lo identitario a raíz de los procesos globalizadores.

Dentro de este marco, se desarrolló una estética y versión de identidad internacional influenciada por las ideas estereotípicas sobre lo “absurdo” y lo “maravilloso”. Sin embargo, el presente estudio se centra en la posibilidad de reconocer ciertos vínculos entre esta y otras vertientes artísticas que apuntan hacia un mismo concepto de “realidad”, que ofrece un método de construcción y percepción en la contemporaneidad para reorganizar los elementos de la cotidianidad: el collage y el ensamblaje. Indagar sobre estas vinculaciones dio pie a un campo de investigación complejo y al abordaje de obras desde una perspectiva que no se había propuesto en estudios anteriores.

La predilección por estas técnicas se debe a que se encuentran suspendidas entre la abstracción y la figuración. De modo tal, que apelan tanto a preceptos del lenguaje pictórico tradicional, a la vez que imponen la disolución de otros postulados. En este sentido, y como veremos más adelante, la heterogeneidad fragmentada de estas técnicas hace posible la yuxtaposición conflictiva de un triple condicionamiento característico de las sociedades latinoamericanas: el conflicto interno, la dependencia exterior y la utopía transformadora. Por tanto, forma parte de nuestros objetivos abordar un conjunto de obras que participen del collage y el ensamblaje, que incluyan elementos iconográficos reconocibles, y analizar la forma en que se articulan nuevas composiciones para introducir interrupciones en ideas asociadas a lo identitario.

Fue a través de la revisión de la historiografía artística venezolana del siglo XX que descubrimos la obra del reconocido artista valenciano, Felipe Herrera, en su periodo dibujístico. Sin embargo, fue el salto cualitativo de su obra hacia lo objetual en la primera década del siglo XXI, lo que amplificó las interrogantes respecto a la conocida caracterización de su producción dentro de lo fantástico. Felipe Herrera trabajó ampliamente una yuxtaposición bidimensional en sus primeras obras que derivó en composiciones donde los elementos se superponían, unos a otros, sin obedecer necesariamente una perspectiva espacial. Esto generaba un abarrotamiento de formas que, en principio, fue descrito como un aspecto de lo fantástico.

No obstante, el cambio hacia la construcción tridimensional nos sugiere que este conglomerado, responde a la misma, pero que se presentaban como una superposición en lo plano con la profusión de figuras y objetos. En estos últimos trabajos, explora temas atemporales e íntimos, como la vida en términos de juego, la muerte, o la poesía como motor de la acción humana.

En el curso de tales investigaciones, descubrimos, asimismo, la obra ensamblada del artista caraqueño, Jesús Caviglia. El mismo realiza síntesis visuales a partir de la unión de objetos cotidianos, partiendo del fragmento como elemento compositivo y explora temáticas asociadas con la doble naturaleza de hechos históricos, la interdependencia del individuo y su entorno y la contradicción de adaptaciones culturales múltiples. El hecho de que el mismo principio –y algunos elementos iconográficos– puedan ser trabajados por artistas contemporáneos desde posturas tan diferentes y, sin embargo, ambos logren expresar la fuerza de colisión y compenetración intrínseca en el collage y el ensamblaje, representa la motivación fundamental para elegir a dichos artistas y sus producciones.

Por otra parte, descubrimos que el tema de la desarticulación visual que introducen las composiciones fragmentarias del collage y el ensamblaje no han sido abordadas en trabajos de investigación dentro de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela. Algunas de las aproximaciones que más se acercan al estudio de este tema son *La metamorfosis del cuerpo humano en la figuración en Venezuela: Un rasgo de arte fantástico* (1989), de Raquel Bentolila; *La relación cuerpo-fragmento en la obra fotográfica de Luis Brito, los rostros, las manos, los pies* (2006), de Samantha Mesones; y *Aproximación al detalle y el fragmento en la obra de Edgar Sánchez* (2015), de Ana García Rivas.

Asimismo, existen estudios académicos sobre la obra de uno de los artistas en cuestión: Felipe Herrera. Sin embargo, estos se enfocan principalmente en su etapa de producción más temprana de los años 90's –su etapa dibujística–, y se centran en el análisis de figuras animales dentro del marco de lo fantástico. Tal es el caso de *La imagen animal en la obra de los pintores: Régulo Pérez, Alirio Palacios, Ernesto León y Felipe Herrera* (1994), de Zaida González.

Con respecto a la situación a escala internacional, encontramos trabajos de investigación, además de artículos de revista, libros y catálogos especializados, que abordan con mayor especificidad el fenómeno de la fragmentación y las técnicas descritas. En su mayoría, los estudios proceden de países como España y Estados Unidos. Tal es el caso del trabajo para optar al título de doctor: *El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX: El caso aragonés* (2012), de Manuel Sánchez, para la Universidad de Zaragoza; o *La fragmentación: Categoría estética y artística de la modernidad* (2015), de Sonia Subirana Mauricio, para la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Siendo este el panorama planteado, el primer problema se encuentra en la discusión respecto a la configuración de lo identitario. Explorar las posturas tradicionales y las contemporáneas, en el primer capítulo, nos permitirá comprender cómo la influencia de factores sociales, económicos, comunicacionales y tecnológicos modifican la base de lo que anteriormente se consideraban rasgos inherentes a una población. A este respecto, son de vital importancia las ideas de Néstor García Canclini, en su libro *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización* (1995), sobre la identidad configurada a través de procesos como la elección, el consumo y la readaptación cultural.

Introducir este contexto hace posible abordar, entonces, el surgimiento de posturas que cuestionan ciertas caracterizaciones identitarias que se asumían como representaciones acertadas de la identidad latinoamericana: influenciadas por la asociación a conceptos como lo “maravilloso” o lo “absurdo”, hacia mediados del siglo XX. A este respecto, son fundamentales los aportes de la historiadora de arte y

especialista en arte latinoamericano, María Clara Bernal, en su libro *Más allá de lo real maravilloso* (2022). A partir de este se establecen los nexos entre aquella frente a las propuestas surrealistas.

Una vez planteado el panorama general, es posible introducir los métodos constructivos que podrían abordar potencialmente la complejidad del triple condicionamiento descrito: collage y ensamblaje. Para el desarrollo del segundo capítulo es de vital importancia el trabajo de Manuel Sánchez en *El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX: El caso aragonés* (2012). A través de sus aportes se plantea el contexto cultural que dio paso a un cambio radical de perspectiva frente a los objetos. A ello se suma el surgimiento del cubismo y el negativismo dadaísta, que permite comprender cómo el producto de aquellas vertientes –collage y ensamblaje– pueden plantearse como acción subversiva frente al lenguaje.

Son precisamente los planteamientos vistos a lo largo del segundo capítulo, respecto al desplazamiento objetual realizado por Marcel Duchamp y a la desarticulación de los signos mediante la asociación collage, los que nos permiten desarrollar los análisis de las obras plásticas en el tercer capítulo. En este, se selecciona un conjunto de piezas entre la producción de Felipe Herrera y Jesús Caviglia.

Los lineamientos generales que se emplean para aproximarnos a las piezas son de un carácter híbrido. Esto se debe a la naturaleza propia de las técnicas. Por tanto, se realiza un primer acercamiento de corte formal e iconográfico, según lo planteado por el crítico de arte alemán, Erwin Panofsky, en *Estudios sobre Iconología* (1972). La metodología propuesta desde la historia del arte nos facilita tratar los dos primeros aspectos del análisis: descripción pre-iconográfica y análisis iconográfico.

Una segunda sección del análisis de cada obra, corresponde a una interpretación tentativa basada en las propuestas dadaístas del desplazamiento del objeto. A su vez, tendremos en cuenta el enfoque semiótico para la interpretación de las obras de arte contemporáneo expuesto en el artículo de la profesora Nicole Everaert-Desmedt: “La participación del espectador en el arte contemporáneo” (2009). Este planteamiento metodológico es, quizás, el más adecuado a la hora de abordar una tendencia artística que apela a lo tradicional, a la vez que afecta los códigos del lenguaje. Este es, entonces, el trayecto de la presente investigación.

Capítulo I. Revisión del concepto de identidad y su representación en la contemporaneidad latinoamericana

1.1 Identidad: Debate sobre un concepto en reconstrucción

Comúnmente, la identidad se asume como una cualidad propia de cada ser humano al ser integrante de un grupo particular. “Existe” con mediana claridad en la percepción que el colectivo tiene de sí mismo, a pesar de lo ambiguo que resultan ser sus descripciones. Sin embargo, cuando se intenta caracterizar lo que *es*, se obtiene una variedad de aspectos que, en sí mismos, tampoco son uniformes a lo largo del tiempo o de un espacio físico.

La palabra identidad proviene del latín tardío “*identitas*”, y éste a su vez de “*idem*”, “el mismo” o “lo mismo” que denota un conjunto de rasgos propios de un individuo o grupo que los caracterizan frente a los demás¹. Pero ¿qué representa esa mismidad en un espacio de constante reinención de sentido?

¹ Diccionario de la Real Academia Española online, s. v. “identidad”, (online).

¿Podemos afirmar que, en la actualidad, los componentes que asociamos a una identidad local siguen siendo los mismos del pasado?

La discusión en torno a este concepto se ha tratado ampliamente en las últimas décadas, demostrando su complejidad y su uso con distintos significados. No obstante, una renovación de éste –y de la percepción que los grupos tienen de sí mismos– podría implicar un replanteamiento de sus elementos a través de métodos de reorganización lingüística y visual. Un proceso que tendría la capacidad de controvertir el significado tradicionalmente atribuido a tales elementos, así como su vigencia representativa en el presente; modificando la forma en que se perciben, representan y registran diferentes dimensiones culturales. Por ello, en adelante, procuraremos exponer los principales enfoques propuestos al respecto y sus posibles implicaciones en la producción artística contemporánea.

En primer lugar, abordaremos la noción más aceptada del término. En este sentido, “*identidad*” se comprende como el constructo social de aspectos singulares que distinguen a un “uno” frente a un “otro”. Esto quiere decir, que existe un carácter de *oposición* esencial en el conocimiento de uno mismo dentro de esta perspectiva, uno que es inseparable de la exigencia de ser conocido por otros de un modo específico². Por ello, la mirada y coexistencia de un opuesto determinan el grado de realidad de dicha imagen.

Ello explica por qué las prácticas culturales, costumbres e imágenes se configuran como una narrativa colectiva que permite construir un sentido de la realidad frente a otros. Se presenta una noción de continuidad histórica que procura un marco de acción al individuo ante la incertidumbre. Un estado que puede producirse ante la irrupción de otras construcciones culturales dentro de un mismo espacio, ante las calamidades humanas o naturales, ante el futuro; amenazas físicas o intangibles que apuntan hacia la disolución social y el caos. Es frente a este tipo de situaciones que el baluarte de atributos culturales priorizados dentro del concepto de identidad representa un núcleo fundamental. Esto es lo que constituye la autodefinición del grupo y su “esencia” a través del tiempo.

Por lo tanto, es posible afirmar que se trata de una acepción esencialista del término; donde un conjunto de factores actúa para dotar de homogeneidad a un colectivo, a fin de evitar la ambigüedad. Sin embargo, a causa de este carácter restrictivo, se corre riesgo de no dar cabida a los inminentes espacios de

² Castells, M., *La era de la información, Vol. 2: El poder de la Identidad*, 2003 (México: Siglo XXI, 28), ap. Noriega José y Valenzuela Jesús, “El concepto de identidad como recurso para el estudio de transiciones”, *Psicología & Sociedad*; (agosto 2012): 273.

intercambio, adaptación y reinterpretación cultural. Espacios corpóreos o virtuales que hoy día se ven amplificados por agentes como, por ejemplo, el fenómeno de la globalización.

Por otra parte, una segunda acepción ha cobrado relevancia en las últimas décadas al concebir la identidad como una construcción coproducida en un proceso dialéctico con otros. A esta postura se suman autores como el antropólogo y crítico cultural argentino Néstor García Canclini, y el sociólogo chileno Jorge Larraín. Según esta tendencia, la *fabricación* de la identidad se encuentra supeditada a la narrativa folclórica, comunicacional y artística que se transforma en relación con el contexto sociohistórico del momento³. Por lo tanto, aquellos atributos que constituían el “núcleo esencial” de la cultura, en el caso anterior, se establecen aquí como términos negociables, propensos a modificarse con el transcurso del tiempo.

Esto implica un cambio importante en la percepción del individuo y el grupo, ya que no se definen por oposición, sino por *relación* a otros. Lo que implica un reconocimiento y acción a partir de las mutuas influencias culturales dadas por el intercambio. El concepto de identidad se encuentra orientado, así, hacia una tendencia “constructivista” que coincide con la descripción dada por el sociólogo estadounidense Richard Jenkins, al explicar el fenómeno como el producto de negociaciones culturales, que surgen a partir de la exposición de una comprensión propia y de la red de hechos que interconecta a las sociedades⁴. Uno en el que el carácter de esencialidad da paso a la noción de una construcción contemporánea de lo dialéctico, lo inestable y fragmentado.

Sin embargo, esta tendencia implica una admisión de la contingencia de todo discurso que proponga la idea de uniformidad. Es decir, que el núcleo de características particulares se percibe como algo relativo y circunstancial. En cadena, este experimenta una desestructuración de los elementos compartidos por la colectividad, a causa de factores como: la circulación masiva de personas y bienes, la comunicación extensiva y la modificación en los estilos de vida que impone, la adaptación de rasgos abstractos de otra cultura por apertura a mercados internacionales, etc. En resumen, se trata de un complejo desarrollo que vuelve inestables las identidades fijadas sobre los repertorios culturales concretos de antaño. Por ejemplo, las identidades nacionales estructuradas a partir de los procesos independentistas desde el siglo XIX.

³ Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, (México: Grijalbo, 1995), 116.

⁴ Jenkins, R., *Social identity*, 2004 (Londres: Routledge), *ap.* Noriega José y Valenzuela Jesús, *art. cit.*, 273.

Debido a ello, una de las principales críticas y riesgos implicados en la noción contemporánea de identidad, es la de hacerse susceptible a una mutabilidad perpetua a causa de los hábitos de consumo y la determinación externa; un proceso que podría contribuir a la disolución de las bases sociales, étnicas y culturales que sustentan la idea del Estado moderno, así como su estructura política territorial. No obstante, este último se plantea como un escenario extremo en que la dinamización de los repertorios culturales de paso, no a la reelaboración, sino a un paralelismo artificioso entre las comunidades. Hecho poco probable, ya que la interculturalidad implica no sólo diferencias entre las culturas en cuestión, sino maneras desiguales de apropiación y transformación de elementos foráneos⁵.

A pesar de que la discusión sobre la pertinencia de cada acepción se encuentra en desarrollo –y cada una representa una serie de matices a nivel social, cultural y político– lo cierto es que resulta difícil afirmar que el concepto tradicional de “identidad” se adapta al marco del mundo contemporáneo. A fin de ilustrar esta situación, referiremos un caso particular que da cuenta de la necesidad de adoptar un sentido más dinámico en la construcción narrativa de la identidad.

Tomemos el repertorio identitario asociado a la historia nacional. Lo que asociamos a, y aquello a lo que nos referimos como “identidad venezolana” es una abstracción constituida por la heterogeneidad cultural, tanto en el pasado como en el presente. Antaño, el concepto de identidad nacional se forjó sobre las bases de un imaginario patriótico y un proceso independentista. El punto y aparte que marcó respecto al mundo provincial precedente, implicó la búsqueda de un nuevo relato fundacional y unificador. En primer lugar, el repertorio comprendió héroes republicanos e ideales ilustrados. Más tarde, daría paso a la concepción del ciudadano cosmopolita en el marco de la explotación petrolera del siglo XX. Momento para el que, entonces, la sucesión de vanguardias reivindicó lo local en el panorama internacional de la época. Sin embargo, ¿se puede afirmar que este repertorio continúa siendo un ente unificador de la colectividad? ¿Se trató de un proceso único, propio u “original” nacido espontáneamente de la integración social?

Si bien los signos y elementos de tal imaginario se desarrollaron localmente en base a las condiciones existentes, estos correspondieron a un paradigma amplificado que replicó una narrativa semejante en distintos países. Es decir, que el proceso constitutivo de las primeras repúblicas latinoamericanas implicó

⁵ Canclini, N., *op. cit. ap.* Yoana Piedra, Nereyda Moya, Yuvy Pérez, “Aportes de Néstor García Canclini a la problemática de la identidad cultural”, en *Revista Caribeña de Ciencias Sociales* (julio, 2017): 5-6.

algunas ideas en torno a la organización cultural, que se expandieron de manera desigual en la región y procuraron erigir conceptos como la *unidad* o la *nacionalidad* de acuerdo a las necesidades del momento.

A lo largo y ancho de subcontinentes centro y sur-americano, diferentes sociedades emprendieron las negociaciones culturales necesarias para conformar unidades políticas, así como para formar identidades nacionales. Identidades que podrían asumirse primeramente como versiones “acertadas” de los rasgos que caracterizaron a una población, configuradas por un juicio objetivo, ideológicamente neutral y espontáneo. No obstante, Jorge Larraín señala que las identidades nacionales constituyeron procesos de *selección* excluyentes que integraron “los mejores” o “más deseables” elementos y tradiciones de cada cultura étnica existente^{6 7}. Al producto abstracto de estas selecciones el autor las denomina “versiones públicas de identidad”: constructos uniformes a través de los que se disimula la diversidad cultural de una nación.

A pesar de que estas versiones excluyen gran cantidad de elementos en base a un juicio parcializado –y pueden ser rechazadas o discutidas– su repetición y perpetuación a lo largo del tiempo les confiere un carácter de “verdad” y de aceptación pública. Un hecho que se retroalimenta por la propia interacción social. Sin embargo, en el marco de la contemporaneidad, incluso estas nociones públicas y colectivas de identidad podrían comenzar a verse depreciadas por los factores que anteriormente mencionados; mismos que podrían comprenderse de manera general bajo el término de globalización. No obstante, cabe preguntar: ¿de qué manera estos procesos dan paso a transformaciones en la configuración de lo identitario y en su posterior representación artística? Primero, definamos aquello que engloba al fenómeno.

La globalización, según García Canclini, supone una red de procesos funcionales donde las actividades económicas y culturales son dispersas, así como los bienes y servicios son generados por un sistema de núcleos múltiples; y en él, priva antes la eficiencia de distribución y consumo alrededor del mundo, que el origen geográfico desde el que se produjeron⁸. Es decir, productos que en su mayoría son “ensamblados” con partes de distinta procedencia según la calidad, conveniencia o necesidad pierden, – en mayor o menor medida– su sentido de localidad y relación con el territorio de origen. Este es pues, uno de los resultados principales: un distanciamiento progresivo entre lo popular y lo nacional-histórico.

⁶ Jorge Larraín, “La Identidad Latinoamericana: Teoría e Historia”, *Estudios Públicos*, (invierno, 1994): 60.

⁷ Componentes que serían apreciados según las concepciones e intereses de grupos específicos dentro de la sociedad, así como por una variedad de instituciones culturales como: los medios de comunicación, instituciones educativas, religiosas y militares, aparatos de Estado, entre otros.

⁸ Canclini, N., *op. cit.*, 16.

Esto se debe a que los procesos tecnológicos y económicos implican una comunicación extensiva y constante entre distintas sociedades, el consumo amplificado y diversificado de productos foráneos en igual o mayor medida que los locales; así como la transformación de los estilos de vida y las aspiraciones individuales. Se produce una especie de difusión entre lo “interno” y lo “externo”, y en cadena, lo que se asimila como “propio” deja de estar mediado por su disponibilidad física e inmediata, y comienza a serlo como producto de la *elección* entre las posibilidades accesibles. Ello explica el que, en la actualidad, lo identitario empiece a ser determinado, cada vez más, por los hábitos de consumo, la producción y readaptación cultural.

De la mano con este desplazamiento en la *configuración* de las identidades, se produce un declive del concepto de “nación” como entidad representativa y contenedora del ámbito social de la vida. Los símbolos, costumbres e ideales asociados a su historia se vuelven referentes de un pasado capaz de interconectar a una población, de manera contextual y exógena. Lo que previamente se habría considerado la esencia “a-histórica”, se transforma en caracteres circunstanciales de la geografía y la historia económica mismas; mas no se perpetúan como *núcleo* de una supuesta “mismidad”. Y es que esta última se vuelve elusiva, dada la fragmentación del espacio público en comunidades cada vez más específicas, sean estas físicas o virtuales. Un fenómeno que, si bien antes prevalecía oculto bajo la apariencia de uniformidad, hoy en día se evidencia con mucha más claridad.

A este contexto se suma el argumento de que, la idea de los Estados modernos –y sus respectivas identidades nacionales– eran sostenibles en tanto su base económica concordara con el estilo de vida de la población⁹. Es decir, que el sostenimiento de la cultura nacional, venía dado por un sentido pragmático que aportaba valor simbólico al consumo de la producción local, regional o nacional. Misma que representaba un beneficio sobre el consumo del producto internacional o extranjero, que se convertía en un distintivo de lujo para quienes lo poseían. Era, hasta cierto punto, un sistema conveniente.

No obstante, hoy en día la conveniencia de dicha relación pierde sustentabilidad. La apertura de relaciones comerciales a mercados internacionales, la mayor accesibilidad del público general a los servicios y mercancías a costos similares, el distanciamiento entre las costumbres y prácticas culturales de un territorio determinado y su diseminación a través de las tecnologías de comunicación o movimientos

⁹ Respecto a ello, el antropólogo García Canclini sugiere que las culturas nacionales constituyeron sistemas “razonables” a preservar durante un periodo de tiempo, dado que la diferenciación y arraigo territorial *coincidian* con los espacios de producción y circulación de bienes.

migratorios, son algunos de los principales factores que podrían indicar el declive de la base económica que daba sentido a una versión pública de identidad, como la nacional. Y, por lo tanto, a lo “identitario” construido en base a ello.

Es frente a esta compleja transformación de las relaciones sociales, económicas y comunicacionales que surge la incertidumbre respecto al presente y el futuro: ¿quiénes somos?, ¿pertenecemos a algún lugar?, ¿qué es lo que nos identifica? Ante este horizonte que parece desvanecerse constantemente, surgen propuestas teóricas guiadas por un sentido catastrófico inminente: entre ellas, aquellas que proponen un “retorno” romántico a estilos de vida apartados de cualquier medio que haga posible la interconectividad con la “atroz diseminación” de la contemporaneidad¹⁰. Otros, plantean la búsqueda y recuperación del supuesto núcleo identitario que reunificaría a los integrantes de una nación, dando cuenta de unos principios inmanentes que los distinguen¹¹: una visión esencialista, como señalamos al describir el concepto tradicional de la identidad. Si bien varias de estas hipótesis han sido debatidas por el escenario utópico que proponen, resultan válidas y angustiosas las interrogantes generadas a partir de dichas transformaciones. Por ello y en pro del objeto de estudio del presente trabajo, cabe formular algunas de estas preguntas. Si la base económica que sustentaba la configuración de identidades modernas está reformándose: ¿cuál son las bases que ganan predominancia en la contemporaneidad?, ¿qué implica este cambio en la configuración de lo identitario dentro de la producción artística?

Afortunadamente, podríamos encontrar indicios de las apenas emergentes respuestas en los procesos señalados anteriormente: en la actualidad, las identidades comienzan a ser integradas por aquello que puede *elegirse, poseerse y readaptarse*, por hábitos de consumo, producción y reinterpretación cultural. Es lo que García Canclini ha llamado “el paso entre las identidades modernas hacia las posmodernas”¹². En resumen, lo identitario deja de concebirse en los productos, prácticas y elementos *per sé*, para concebirse como una *forma de experimentarlos*¹³. Se trata de un intercambio, en el que el contenido de

¹⁰ Nos referimos a las propuestas de autores como Eduardo Galeano en “The Blue Tiger and the Promised Land” (1991), Luis Guillermo Lumbreras, “Misguided Development” (1991), y Anibal Quijano “Recovering Utopia” (2007).

¹¹ Nos referimos a la obra de autores como Pedro Morandé “Latinoamericanos: Hijos de un diálogo ritual”, *Creces*, N° 11/12 (1990); o “Cultura y modernización en América Latina”, *Cuadernos del Instituto de Sociología*, Universidad Católica de Chile, 1984.

¹² Sobre esto el autor señala: Las primeras, eran territoriales y normalmente monolingüísticas, se subordinaban a regiones y etnias dentro de un espacio arbitrario, llamado nación. Por otra parte, en este segundo estadio de posmodernidad, están pasando a ser transterritoriales y multilingüísticas; más estructuradas por la *lógica de los mercados* que operan mediante la producción industrial de cultura, su comunicación tecnológica y el consumo diferido y segmentado de bienes. Canclini, N., *op. cit.*, 31.

¹³ Aspectos fundamentales a considerar y mantener presentes, puesto que se ampliarán más adelante de la mano con las propuestas sociológicas de Jorge Larraín.

los objetos adquiere un matiz general, pero gana valor simbólico la *manera* de reconstruirlos. Paralelamente, esto guarda relación con el concepto contemporáneo de identidad: lo esencial se convierte en términos negociables, rediseñables, debatibles y elegibles, propensos a modificarse en el transcurso del tiempo.

Ahora bien, ello no resulta equivalente a una necesaria “decadencia” en la producción cultural. Es, de hecho, un efecto lógico y previsible de un contexto donde va ganando campo la comunicación instantánea, la industria y el mercado; uno en el que consecuentemente, las relaciones entre lo público y lo privado se modifican; haciéndose estas más significativas para la conformación de un espacio cultural multidimensional. Así, la *elección* del *consumidor* individual se vuelve más importante y produce selecciones que se debaten, validan o reprueban y popularizan en los medios de socialización y espacios públicos. Este es, de hecho, un aspecto crucial a considerar a la hora de pensar en un “ciudadano” contemporáneo.

Según Richard Flores, ser un ciudadano no tiene sólo relación con ciertos derechos instituidos por los aparatos estatales a quienes nacen dentro de un territorio, sino con las prácticas sociales y culturales que dan sentido de pertenencia y hacen sentir diferentes a quienes poseen semejantes *formas de organizarse* y satisfacer sus necesidades¹⁴. En este sentido, podemos afirmar que la práctica de selección de bienes, el consumo y apropiación de productos culturales representa un factor fundamental en lo que, a largo plazo y a gran escala, se vuelve la caracterización pública de lo que “es” un ciudadano. Por lo tanto, *consumir, elegir y readaptar* implica un ejercicio que suma a la concepción pública de lo identitario.

Ahora bien, intentar ofrecer una respuesta certera a la segunda interrogante sería un acto riesgoso, por el hecho de que el fenómeno descrito se encuentra en curso. Sin embargo, en base a lo expuesto, podemos sugerir ciertas disposiciones que podrían influenciar la producción artística de la contemporaneidad. La primera es que, en efecto, el concepto tradicional y esencialista de la identidad va siendo cada vez menos operante en la actualidad. Y junto a ello, es necesario reconocer que la organización de las relaciones sociales y la manera de generar producción cultural, se encuentra en un proceso de cambio. Uno en el que la interconectividad entre los grupos vuelve lejano el sentido de pertenencia por “territorialidad” y lo desplaza hacia una forma de percibir, comprender y producir.

¹⁴ Richard Flores, *et al.*, “Concept Paper on Cultural Citizenship”, (ponencia presentada en la sesión “Citizenship Contested, Reunión Anual de la Asociación Antropológica Americana”, Washington, D.C., noviembre, 1993), *ap.* Canclini N., *op. cit.*, 19.

En cadena, esto nos motiva a reflexionar sobre lo que anteriormente se consideraba la “esencia” de lo identitario, sus elementos y la forma en que se representaron. Hoy en día, una mirada y pensamiento crítico se dirige hacia las caracterizaciones o versiones públicas de identidad, y procura hallar en ellas el sustento histórico, social, económico e ideológico de las que surgieron, e hicieron posibles. A la vez que las reconoce, se pregunta sobre su vigencia en el presente: ¿estos elementos poseen la misma relevancia hoy que hace un siglo?, ¿estas ideas siguen formando parte de la vida intelectual, social o religiosa?, ¿damos sentido al mundo bajo las mismas premisas? Esto se debe a que antes de identificarnos con un *modo de experimentar*, nos enfrentamos a un estadio de cuestionamiento, uno donde privan las interrogantes sobre aquel concepto tradicional que nos confirió unidad en el pasado; la idea de la identidad urbana, regional o nacional.

En otras palabras, esto podría visualizarse como el proceso de “desestructuración” de lo identitario histórico-nacional en una tabla de disección. Una donde se lleva a cabo el estudio de su anterior correspondencia con el modo de vida y la inestabilidad que exhibe en el presente. Si bien algunas de las *selecciones* que definieron la identidad nacional durante el siglo XIX fueron arbitrarias y excluyentes, el panorama actual abre la posibilidad de proponer, experimentar y debatir estas, pero, además, introducir “nuevas” y diferentes caracterizaciones de lo que integra la identidad. Es la posibilidad, en suma, de generar nuevas versiones públicas de identidad bajo una comprensión y relación distinta entre lo público y lo privado, el consumo y lo popular.

Pero antes, como hemos dicho, nuestra mirada gira hacia el pasado para ganar conciencia sobre su relación con este y sus posibilidades futuras. Y es precisamente esta fase de duda, incertidumbre y experimentación lo que podría estarse desarrollando en el entramado de la producción artística de la actualidad. He allí nuestra proposición inicial: una renovación en la configuración de lo identitario implicaría un replanteamiento de sus elementos a través de la reorganización lingüística y visual.

Esto nos lleva a la segunda proposición conclusiva de lo expuesto, y es que desconocemos el resultado último de tales operaciones. Es decir, resulta imposible afirmar lo que de ellas derive dentro de un periodo determinado de tiempo, sin embargo, podemos procurar estudiar las producciones surgidas en el proceso de transformación para dar cuenta de las reconfiguraciones formales y visuales, las reconsideraciones semánticas o simbólicas; en un todo, del proceso paulatino de cambio implícito en la alusión de lo identitario. En la forma en que se representa, organiza, corta, rompe, fractura, une y reconstruye podría encontrarse el lenguaje propio de la contemporaneidad.

De hecho, y si bien autores como García Canclini tampoco se hallan en la posibilidad de prever posibles repercusiones a largo plazo, apuntan que es el deber de los campos interdisciplinarios –en este caso el artístico– crear, estructurar o averiguar cómo se reestructuran las identidades y las alianzas entre lo hegemónico y lo popular. Como hemos visto, la complejidad de este fenómeno representa un reto inmenso para todos los campos de investigación que incursionan en él, sumado a la cercanía temporal entre investigadores y objetos de estudio. Es por ello que, lejos de agotar sus causas y consecuencias, era nuestro propósito plantear el contexto en que se desarrollan estas transformaciones y en el que inminentemente se produce el arte contemporáneo, para establecer un marco de referencia a nuestro caso de estudio particular. Es nuestro objetivo, por otra parte, intentar aproximarnos a obras artísticas que han surgido dentro de esta coyuntura sociocultural. En función de ello, antes debemos abordar algunas formas de representación que caracterizaron la configuración de las identidades latinoamericanas durante el siglo XX.

1.2 Lo Real Maravilloso y la Realidad Surrealista: un punto de convergencia entre cualidad y concepto

Es conocida la naturaleza yuxtapuesta y conflictiva de las sociedades latinoamericanas. Un vistazo a su historia y a las líneas de desarrollo paralelas dentro de ellas, revela lo que se consideró por mucho tiempo “contradicciones” de todo tipo: ideológicas, estilísticas, económicas... El retrato que se hace de estas en críticas, obras literarias, académicas o dramatúrgicas describe¹⁵, –por citar algunos ejemplos– el apego social a costumbres profundamente religiosas a la vez que se aboga por sistemas políticos fundamentados sobre el laicismo; la experiencia simultánea de procesos de modernización decimonónicos y la pervivencia de una concepción tributaria del trabajo; o la configuración de estados-nación cuando la idea de nacionalidad aún era difusa dentro de la tensa convivencia entre los distintos grupos étnicos de una misma población.

En el marco cultural global estas circunstancias propiciaron el abordaje de distintos campos de estudio sobre la cuestión; y una de las que adquirió mayor fuerza fue la tentativa estética de “definir”, en base a ellas, la naturaleza propia de lo latinoamericano. De hecho, una de las principales consecuencias

¹⁵ Entiéndase por tales las obras ensayísticas de Roldan Esteva-Grillet como “Desnudos no por favor”, obras dramatúrgicas como “El día que me quieras” de José Ignacio Cabrujas, “Barranca abajo” de Florencio Sánchez, entre otras.

de los movimientos intelectuales del siglo XX que intentaron determinar dicho “núcleo”, fue la configuración de ideas prototípicas respecto a ella. Ideas que se fundamentaron, en gran medida, sobre la distinción realizada por Alejo Carpentier de lo “Real Maravilloso” respecto a las proposiciones de “El Manifiesto Surrealista” de André Bretón de 1924.

La descripción generalizada de una hipotética identidad internacional, como explicaremos en breve y según esta postura, se formó a partir de la resistencia frente a las propuestas movimientos europeos¹⁶. Esta perspectiva es importante para nuestra investigación, ya que nos ofrece un punto de partida crítico para abordar nociones asociadas a las construcciones identitarias de las naciones latinoamericanas; pero, sobre todo, puede ayudarnos a comprender la existencia de ciertos paralelismos entre movimientos artísticos y caracterizaciones de la realidad que sirven como base a la producción de obras artísticas de collage y ensambladas.

Según autores como la especialista en arte moderno, Clara María Bernal, el retrato generalizado de la cultura latinoamericana fue influenciado por la necesidad de algunos intelectuales por posicionar una identidad local reconocible dentro del panorama de producción artística global de la época. La intención era, en principio, introducir manifestaciones expresivas con un valor autóctono propio, como producto de una autoafirmación frente a Europa y el eje norte del continente americano. Sin embargo, el proyecto enmarcó a parte del continente dentro de la condición de “lo fantástico” con una connotación carente de base teórica o racional¹⁷.

Lo Real Maravilloso, entendido como una cualidad de la realidad, parte de un carácter sincrético derivado del choque entre tres dimensiones: una naturaleza inhóspita y no-domesticada, la coexistencia de tramas de desarrollo histórico disímiles entre sus sociedades, así como las condiciones políticas y la configuración social que de ellas derivaron. A raíz de la convergencia entre estas tres vertientes condicionales, la región encarnó un lugar propicio para la manifestación de lo Real Maravilloso: para la

¹⁶ “... Figuras como el escritor cubano Alejo Carpentier iniciaron e incentivaron una serie de “mitos de retorno redentor” que contribuyeron a la construcción de estereotipos autoimpuestos con respecto al concepto de una auténtica cultura latinoamericana” Clara, M. Bernal, “Arte de lo fantástico, lo Real Maravilloso y lo maravilloso” (ponencia presentada para el proyecto “*Surrealism in Latin America*” en el Getty Research Institute, Los Ángeles, mes de abril, 2009).

¹⁷ Un ejemplo del alcance de dichas creencias, es el prólogo del catálogo de la exposición “Art of the Fantastic: Latin America, 1920 – 1987” (1987). En él, se afirma que el arte latinoamericano del siglo XX empleó la imaginería fantástica como vehículo para definir su particular identidad cultural. Hollister Sturges, Holliday T. Day y Hollister Sturges, *Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987*, Indianapolis Museum of Art, 1986 (s/d, 10) *ap.* Bernal, C., 2009, *op. cit.*

irrupción de lo extraordinario en la cotidianidad, o una “ampliación de la percepción de la realidad”, propia de la cultura¹⁸.

Ahora bien, este planteamiento incentivó la asociación posterior entre conceptos como lo “primitivo”, el “paraíso”, el “exotismo”, el “absurdo” y lo “mágico”, a las búsquedas estéticas que procuraron describir y manifestar visualmente la esencia latinoamericana. Una serie de aspectos que, a su vez, procuraron distinguirse de aquellos expuestos en las propuestas surrealistas.

A través de un exhaustivo estudio de la obra del escritor e intelectual cubano, Alejo Carpentier, los doctores en filosofía y ciencias sociales Andrés Lora-Bombino y Roberto Garcés-González, nos ofrecen una síntesis del concepto de lo Real Maravilloso como: una forma de aprehender la realidad latinoamericana que deviene de en teoría filosófico-literaria, la cual genera implicadas aportaciones ideológicas estéticas a la identidad cultural del subcontinente; y que, a su vez, tiene como objeto la búsqueda de la identidad latino-americana: su voz expresiva, con un espíritu de raíz y vocación ecuménica¹⁹. Esto puede expresarse como: un concepto que caracteriza lo extraordinario que sobrepasa los límites imaginados más allá de lo común en el orden socio-cultural, que presupone un todo abierto de oposiciones como lo bello y lo feo, positivo y negativo, lo trágico y lo sublime, lo cómico y lo grotesco; lo temporal y atemporal; lo mítico y lo real; lo humano y lo monstruoso; lo geográfico y las prácticas socio-culturales concreto-situadas²⁰, entre otras.

Lo que nos interesa sobre este concepto es la posibilidad de hallar un posible nexo entre esta cualidad de la realidad, caracterizada por las divergencias entre sus dimensiones y las estrategias visuales y perspectivas propuestas desde el movimiento surrealista. Es decir, que: si lo Real Maravilloso implica saber encontrar las diferentes fusiones de Latinoamérica, en lo histórico-social, étnico, religioso, lingüístico y geográfico, para “hacer brotar otra realidad propia”, producto del sincretismo, sugerimos que esta operación podría llevarse a cabo al tomar en cuenta el concepto de “realidad” propuesto dentro de la vertiente realista del surrealismo, y aplicando uno de sus métodos constructivos para manifestar el

¹⁸ Alejo Carpentier, se refiere a “una inesperada alteración de la realidad... una revelación privilegiada de la realidad, una iluminación poco... una amplificación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que conduce al hombre a un 'estado límite'. Alejo Carpentier, “Marvelous Real in America”, Lois Parkinson Zamora y Wendy B Fairs (eds), en *Magical Realism: Theory, History, Community*, 1995 (London, Duke University Press, 86), *ap. Bernal, C., op. cit.*

¹⁹ Andrés Lora-Bombino y Roberto Garcés-González, “Alejo Carpentier: La expresión de lo Real Maravilloso Americano, a setenta años de una teoría”, *Revista Linguagem & Ensino, Pelotas*, (enero – marzo, 2020): 140 – 141.

²⁰ Bombino A, y González R, *op. cit.*, 143.

“descubrimiento de lo insólito” en lo material-tangible: la yuxtaposición de fragmentos de objetos y de signos.

En el capítulo II explicaremos a detalle cómo un cambio de perspectiva radical frente a la realidad a inicios del siglo XX dio paso a un modo distinto de percibir, construir y presentar las obras de arte en tanto que objetos culturales. Una tendencia intelectual que se manifestaría con mayor claridad dentro de las obras vanguardistas del cubismo, el dadaísmo y el arte objetual, pero que, contó con algunos de sus más importantes aportes de la mano de representantes del surrealismo. Por tanto, plantear el concepto de “realidad” acuñado por uno de sus artistas plantea un antecedente significativo a tener en cuenta.

Cabe destacar que una de las críticas recurrentes dirigidas a las producciones del movimiento surrealista, sobre todo a la vertiente automatista y la onírica, es el carácter de “artificialidad” de sus obras. La misma sugiere que la vanguardia se centraba en la búsqueda premeditada de lo maravilloso y su recreación por medio de distorsiones de objetos reales; representaciones que eran guiadas por “fórmulas” que falseaban la condición de lo insólito, susceptible a manifestarse en lo desagradable y feo, y limitándose a materializarlo en la belleza.

Sin embargo, esta acusación no era aplicable a la vanguardia en su totalidad, ya que dentro de ella sí existió un ejercicio intelectual a la hora de desentrañar el absurdo de la cotidianidad, pero de una manera diferente: aquello que se buscó bajo la apariencia de normalidad y lo que constituía el absurdo, era la *construcción lingüística* del mundo, es decir, la realidad entendida como la construcción ordenada, lógica y mental de las cosas.

Para los surrealistas, especialmente para la vertiente realista, la “realidad” comprendía las proyecciones conscientes e inconscientes desarrolladas socialmente, que la dotaban de un sentido habitual en la cotidianidad. Por lo tanto, al disponer sus objetos en un orden intencionadamente diferente y con un grado de afinidad certero, era posible revelar lo absurdo e insólito. En palabras de la doctora en filosofía Ángeles Arenal García, el acto de “representación” de la realidad –para pintores como Rene Magritte– era una operación del pensamiento despierto que despojaba a los objetos de su historia social y lingüística, con el fin de develar el misterio y el absurdo de los hábitos que asumen un sentido auténtico de existencia²¹.

²¹ Ángeles Arenal García, “Magritte, el cazador de similitudes perdidas: Ambivalencia de la femineidad como génesis de la dialéctica de la mirada” (Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, 2012), 286.

Detenernos sobre este punto es importante, ya que fue el aspecto fundamental que dio pie a la distinción entre el surrealismo y las críticas que se hacían a parte de la producción comprendida dentro del movimiento. Para el surrealismo, representar “lo maravilloso” de la cotidianidad resultaba de un desplazamiento de elementos, para revelar el absurdo de un “sentido” fabricado intelectualmente. Lo que se percibe como cotidianidad, entonces, se presenta como una especie de manto que, al reorganizarse con la puesta en juego de sus objetos, se revela como incongruente: una lógica tramada histórica y socialmente para justificar un orden de mundo.

La forma en la que se operan estos desplazamientos es nuestro objeto de estudio en el próximo capítulo, pero, que podemos plantear en el presente como una estrategia en pro del descubrimiento del choque entre dimensiones que proponía Alejo Carpentier. Es decir, como un concepto de realidad y una forma de aprehenderla, que se ajusta a la complejidad de las sociedades latinoamericanas; pues esta se asume en su expresión sistémica, sin eludir la dificultad que implica pretender manifestarla desde una visión subjetiva, a la vez que se plantean críticamente un compendio de circunstancias de carácter objetivo y sociohistórico. Captar y manifestar con acierto dicha cotidianidad a través de un abordaje lingüístico de la construcción de ese mundo, sería apropiado si logra percibir y expresar las contradicciones, paradojas y antagonismos que, en palabras de Bombino A, y González R²², representan la síntesis sincrética de lo Real Maravilloso²³.

Plantear esta posibilidad de nexo entre conceptos y estrategias, nos permite aclarar dos hechos importantes: el primero es que el procedimiento lógico y formal de representación de lo absurdo y maravilloso, posee el potencial para abarcar múltiples aspectos de la realidad; que pueden ser correlativos y asocia: si bien lo Real Maravilloso fue descrito como una cualidad de la realidad con vistas a proponer unos cimientos culturales en la configuración de una caracterización latinoamericana; la acepción surrealista de la “realidad” y la propuesta del desplazamiento de sus objetos, representan la otra parte de la ecuación: es una perspectiva y un método de aproximación que potencian la capacidad para descubrir lo maravilloso.

²² Bombino A, y González R, *op. cit.*, 136 - 137.

²³ También podemos afirmar que lo Real Maravilloso latinoamericano aventajó a las reformulaciones perceptivas de las vanguardias europeas, en haber dispuesto y reconocido un suelo fértil claramente dividido por la heterogeneidad cultural. Una disparidad que produciría obras representativas del conflicto interno, las contradicciones y tragedias propias de cada localidad, plasmándolas y asumiéndolas como la “esencia” misma de su realidad.

En consecuencia, “experimentar espontáneamente” unas condiciones culturales dadas a lo insólito podría considerarse un campo de *potencialidad* elevada para su descripción en lo material. Es decir, la propuesta surrealista ofrece la oportunidad de abordar críticamente las distintas etapas históricas, las narrativas “homogéneas” de distintas épocas, las tramas de desarrollo social disímiles, los sincretismos y adaptaciones religiosas, entre otros, que comúnmente se disimulan –cómo explicamos en el segmento anterior– para configurar las versiones públicas de identidad. Todo esto con el objeto de revelar el manto de normalidad que adquieren estos choques en la cotidianidad y evidenciar sus paradojas y contradicciones.

Esto nos lleva al hecho de que, el desplazamiento de objetos o de sus partes fragmentadas es una perspectiva que implica desestructuración y renovación de lo asumido como “habitual”. Algo acorde a la influencia de los procesos globalizadores que describimos anteriormente.

Esta es la tarea que podría estar desarrollándose entre la producción artística contemporánea, empleando los procedimientos como el collage y el ensamblaje ya que través de la yuxtaposición implícita en ellos, los artistas pueden abordar un pasado romantizado o percibido como una continuación única y lineal de eventos, para desplazar los elementos de los imaginarios identitarios y colectivos; de modo que a través de la reorganización se planteen nuevas asociaciones, se controvertan las relaciones previsibles y se desestructure una porción de un constructo de uniformidad presentado como “verdad”.

En consonancia con esta idea, existe una posición dentro de las teorías propuestas desde la sociología para explicar la dicotomía respecto a la identidad latinoamericana, que plantea la misma como una “aspiración” de integración cultural que se construye constantemente, que puede asociarse a esta tendencia de reconocer, controvertir y replantear: la señalada por el sociólogo chileno, Jorge Larraín, sobre la identidad como negación y búsqueda.

Autores como Jorge Larraín expresan que con el agotamiento del modelo de industrialización conducido por algunos Estados hacia finales de la década de 1960 e inicios de 1970, hubo una revaluación del concepto de “identidad latinoamericana”. La desilusión del sueño modernista fue enfatizada por el sentimiento de fracaso continuo de modas intelectuales, sucesión de golpes militares y la persistencia de problemas económicos generales; lo que reavivó las proposiciones teóricas respecto a la identidad, mismas que experimentaron un proceso de desconstrucción radical, y la búsqueda de un “núcleo” original del subcontinente.

Dentro de las posiciones planteadas que abarcan diversas vertientes esencialistas y las críticas sobre ellas, el sociólogo señala una que resulta preciso apuntar para nuestro estudio; en la que la construcción de la identidad se presenta como proyecto futuro en continua reelaboración. Larraín cita la producción de autores como Octavio Paz para describir este proceso singular, en el que se buscan las raíces de lo latinoamericano, a la vez que se rechaza el mismo pasado. Es decir, hay un reconocimiento de las fuentes del proceso de “hibridación” o mestizaje, que se niegan como criterios viables de autorreferencia en el presente. Jorge Larraín cita a Paz como un ejemplar mexicano de esta situación, aplicable a toda América Latina:

“El mexicano no quiere ser indio o español. Tampoco quiere descender de ellos. Los niega. Y no se afirma a sí mismo como mestizo, sino que como una abstracción: es un hombre. Se vuelve el hijo de la nada. (...). El mexicano y la mexicanidad se definen como ruptura y negación. Y al mismo tiempo como búsqueda, como una voluntad de trascender este estado de exilio.”²⁴

Se trata de una “oscilación entre proyectos universales” que parece extenderse de manera general en nuestra contemporaneidad, y que tiene la posibilidad de construir, cuestionar y escoger los rasgos específicos de los discursos que formula. Por tanto, lo “latinoamericano” se manifestaría en la resistencia a adoptar completamente modelo alguno. No existiría como referencia a un contenido fijo, esencial u original, sino como un proceso continuo de identificación que muestre la prevalencia de un centro dinámico propio. Uno que modifica, altera, escoge y construye con múltiples aspectos.

A este punto y para finalizar este primer capítulo, retomamos de manera general lo expuesto. El marco del mundo contemporáneo orienta nuestro sentido de la comunicación, el consumo, la producción y readaptación cultural hacia un panorama en el que lo característico de una sociedad o grupo va cifrándose en un *modo de experiencia*. Este se vuelve cada vez más preponderante a la luz del constante flujo e intercambio de mercancías, bienes e influencias. En cadena, lo que se considera “propio” o identitario no solo deja de ser el objeto *per sé*, sino que se reconstruye a partir de la elección, la exhibición, discusión y popularización a través de medios físicos o virtuales.

Este proceso nos hace advertir aquellas construcciones consideradas “esenciales” a la cultura, antes inapelables, y replantearlas como caracterizaciones inestables. Unas cuya vigencia se encuentra en duda hoy día, y la cualidad descrita por lo Real Maravilloso, representa un campo de potencialidad para poner

²⁴ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1959): 78-80. *ap.* Larraín, J., *op. cit.*, 58.

en práctica métodos y perspectivas que den cabida a nuevas configuraciones respecto a las versiones públicas de lo identitario, o, en otras palabras; a desestructurar visual lingüística y semánticamente los repertorios de objetos, signos y símbolos que persisten en el imaginario colectivo, a través de la historia, el arte y la cultura como componentes de un relato homogéneo, ordenado y común que se presenta como “verdadero” y único o “esencial”.

De tal modo podríamos sugerir que, en la convergencia posible entre la cualidad de la realidad maravillosa latinoamericana y los métodos artístico-modernos de los movimientos vanguardistas, se encuentra un proceder característico de la contemporaneidad impulsado por los procesos globalizadores, pero también de la posibilidad de revelar lo insólito latinoamericano. Uno que como hemos visto, se podría distinguir por la existencia de este centro dinámico que reconoce el pasado y sus hechos histórico-culturales, pero puede resistirse a apelar a ellos como referentes aplicables en el presente. Ahora, para comprender la predominancia de la fragmentación como operación formal dentro de este posible proceso de reformulación en la obra de Felipe Herrera y Jesús Caviglia, abordaremos en el siguiente capítulo, la evolución del collage y el ensamblaje.

Capítulo II. Lo fragmentario en el arte contemporáneo: collage y ensamblaje

2.1 Collage y ensamblaje: Estructuras tácitas de la visión moderna

Hemos planteado el potencial de la reestructuración visual como estrategia para controvertir ideas asociadas a la identidad, así como los múltiples factores que podrían condicionar su configuración en la contemporaneidad. Habiéndolos expuesto brevemente, podría visualizarse el concepto de identidad como un punto de convergencia caracterizado más por el *modo* en que interconecta elementos heterogéneos, que por representar un conjunto unitario. Sin embargo, ¿la desintegración y reestructuración a partir de lo fragmentario, es un fenómeno exclusivo del ámbito cultural y socio-comunicacional? La respuesta es no.

De hecho, lo fragmentario es una tendencia característicamente contemporánea, asimismo, en el ámbito artístico. Una predisposición que fue producto de distintos factores, tales como: la sustitución de la labor representativa de la pintura por la de la fotografía, la desilusión ante los valores del positivismo moderno en el ambiente de la posguerra... Pero, sobre todo, derivó de un profundo cambio en la percepción de los objetos y del rechazo a la representación mimética de la realidad.

Hacia finales del siglo XIX, el objeto experimentó un “redescubrimiento” como una entidad autónoma con cualidades expresivas propias. Unas que, al ser disociadas del entramado cultural de significados

tradicionalmente conocidos, tuvieron el potencial para evocar nuevos códigos en el lenguaje. Es decir, para transformar la forma en que se representaba el mundo. La empresa del arte mutó, y pasó de proponer un “reflejo” del mundo a través de la duplicación de la apariencia, a exponer los objetos de la realidad misma mediante la articulación de un lenguaje diferente. Un hecho que puede verse plasmado en el auge de vertientes artísticas del siglo XX: desde el cubismo hasta el performance.

El hecho es que la crisis del objeto y el rechazo a la representación mimética de la realidad fue un fenómeno que alcanzó a todas las artes y motivó distintas disposiciones entre la producción del momento. Por ejemplo, en el ámbito arquitectónico esta crisis fue documentada de manera tal, que es posible entrever sus efectos en la construcción urbanística hacia finales del siglo XIX y principios del XX.

El reconocido arquitecto de origen austríaco, Adolf Loos (1870 - 1933), realizó una ferviente crítica hacia el uso inadecuado de elementos arquitectónicos, en su artículo “Ornamento y delito” publicado en 1913. En él, se refiere a la introducción de elementos decorativos en los edificios como un desperdicio de recursos económicos, materiales y de tiempo. Sin embargo, el aspecto más destacado en relación a estos “desaciertos”, es que constituían un malgasto en la fabricación de formas que ya no se correspondían con su época²⁵.

La imitación de los acabados de ciertos materiales a través de la pintura o los motivos vegetales de órdenes clásicos, por ejemplo, son señalados por el arquitecto como fabricaciones nacidas de una falsa necesidad del ornamento. Esto respondía al temor de una supuesta “ausencia de estilo” durante la época, –por no poseer *formas* propias– que derivó en hurtos históricos y estilismos superfluos. Algo que el vienés consideraba un retroceso cultural en el avance histórico y que constituía la médula de la “arquitectura del espectáculo”²⁶.

No obstante, se debe considerar el carácter innovador presente en las propuestas de Loos, en las que el abandono de tales ornamentos era signo de una sociedad más avanzada. En respuesta, sus proyectos arquitectónicos apostaron por una sobriedad nihilista, al destruir ávidamente los valores de su tiempo para sustituirlos por otros nuevos²⁷. Algo que podría ser, no obstante, una de las caras de la misma moneda. Es

²⁵ “Como el ornamento ya no pertenece a nuestra civilización desde el punto de vista orgánico, tampoco es ya expresión de ella.” Adolf Loos, “Ornamento y delito” (Ensayo presentado en la Asociación Académica de Literatura y Música de Viena, 1913): 47.

²⁶ Así lo denominan autores como Inés Arnau *et al.*, en “¿Ornamento y delito? De Loos a Venturi & Scott Brown”, *EN BLANCO*, N° 23 (septiembre 2017): 99.

²⁷ Arnau, I., *et al.*, *ibid.* 94.

decir, así como sus propuestas avanzaban en la búsqueda de autenticidad, su enemiga “imitativa” manifestaba una crisis semejante ante el cambio paradigmático del siglo respecto al objeto, recurriendo a referencias estilísticas diversas.

Podrían entenderse ambas propuestas como disposiciones distintas ante la crisis del objeto: uno apostaba por el descubrimiento de las cualidades expresivas propias del material, mientras que la otra procuraba articular un orden basado en la referencia múltiple del pasado. Una respuesta diferente ante un momento en que las condiciones materiales de producción, industrialización y los modos de vida, cambiaron. Y, por tanto, cambiaron también las necesidades a las que respondía la arquitectura. Sin embargo, y esto es algo a destacar, estos estilismos revelaron en la práctica algo que el mismo Adolf Loos definió como la característica de la modernidad: “... lo que constituye la grandeza de nuestra época es que es incapaz de realizar un ornamento nuevo”²⁸. Es decir, la imposibilidad de reproducir objetos o adornos “nuevos” sino de, en todo caso, reutilizarlos.

Un caso similar se presenta en las artes plásticas, ámbito que fue liberado de la labor de reproducir la apariencia del objeto, gracias a la fotografía. Hacia finales del siglo XIX, como detallaremos más adelante, los artistas comenzaron a explorar nuevas estructuras compositivas. Mismas que entraron en conflicto con la tradición clásica y dieron pie a la eclosión de las tendencias artísticas donde deja de privar el quehacer técnico, en pro de la idea. A medio camino, y presentándose como técnicas apropiadas para evidenciar la crisis objetual, se encuentran el collage y el ensamblaje.

Sugerimos entonces, que estas técnicas, protagonistas del presente capítulo, son métodos plásticos con el potencial para expresar una forma característicamente contemporánea de ver, percibir y reconstruir la realidad, a partir del fragmento que comenzó a gestarse desde el siglo pasado.

El collage es descrito comúnmente como una técnica plástica que consiste en *adherir* diversos elementos libremente estructurados sobre un soporte. Una acción realizada a partir de la elección espontánea de formas, colores y materiales. Sin embargo, también se denomina *collage* al producto mismo de dicha composición; a la obra plástica, musical, literaria o audiovisual resultante²⁹.

²⁸ Loos, A., *op. cit.*, 44.

²⁹ Diccionario de la Real Academia Española online, s. v. “collage”, (online).

Por otra parte, el término adoptado en español como *ensamblaje*, se presenta como la operación mecánica de soldar partes de un producto industrial³⁰. En el argot artístico, por tanto, se plantea como la acción de *unir* piezas en una obra, de manera tal, que no se desprendan.

Estas acepciones nos permiten adquirir una noción básica de ambos términos y dan cuenta de aspectos importantes, como el de su carácter industrial y la heterogeneidad. No obstante, no son lo suficientemente precisas para describir a cabalidad las acciones acometidas por ambos procedimientos. Especialmente, de cara a la potencialidad de articular un lenguaje distinto en base a fragmentos de objetos e imágenes. Afortunadamente, podemos acudir a las observaciones de un artista que describió la cualidad central del collage con mayor precisión.

Max Ernst (1891 - 1976) fue un representante destacado del movimiento surrealista en Europa, pero, además, un importante precursor del collage. Ya para la década de 1920 la técnica se conocía del modo que hemos descrito. No obstante, el artista definía el collage como una “explosión sistemática” del encuentro accidental, o artificialmente intencionado, de dos o más realidades, en un aparente nivel de incongruencia. Explicaba que, la “chispa de poesía”, que saltaba a través de la brecha entre ambas realidades, era lo que se unificaba a través de la obra³¹.

De manera semejante a la pintura realista que proponía René Magritte, Max Ernst creía que el valor del collage –más que técnico– era su capacidad para *yuxtaponer* ideas de manera imprevista. Una operación tentativa contra la *realidad* que, como mencionamos en el capítulo anterior, se entendió como una construcción lógica de sentido a lo largo de la historia. Al ver dispuestos los objetos –o sus partes– en un orden intencionadamente diferente, el sentido de cotidianidad se mostraría como absurdo. Una acción de “desarticulación” que, como expondremos más adelante, es acorde a los procedimientos del collage y el ensamblaje y posee el potencial para reestructurar lenguajes.

Lo que esto sugiere es que, antes que un resultado o un proceso, el collage se presenta como una *asociación mental* que relaciona ideas en la forma de elementos y materiales, fuera de un orden convencional. De manera que, para disponer de un concepto más amplio, se puede afirmar que: tanto el *proceso* de *organización* previo al que corresponde la selección de partes o fragmentos, como la

³⁰ Diccionario de la Real Academia Española online, s. v. “ensamblaje”, (online).

³¹ “The collage... is the systematic exploitation of the accidentally or artificially provoked encounter of two or more foreign realities... and the spark of poetry that leaps across the gap as these two realities are brought together.” Max Ernst, s/d, s/d *apud* Barbara Berger, “Collage, Frottage, Grattage... Read about Max Ernst’s artistic techniques”, *Moderna Museet*, consultado el 21 de abril 2025.

construcción y acoplamiento de los mismos, así como el resultado final, califican bajo los términos collage y ensamblaje. Sin embargo, y esto es importante, aquello que precede y se expresa mediante estos procedimientos, es una *forma de percibir y estructurar*.

En cadena, es posible proponer que el collage es la *asociación y yuxtaposición* perceptiva de fragmentos de objetos que precede a la técnica, al proceso y al producto mismo. Una que modificó la forma de construir productos de toda índole –musicales, literarios, cinematográficos, etc.–. De manera que, la técnica representó una punta de lanza para la ampliación de los medios expresivos del arte moderno.

En base a lo expuesto se puede plantear que, en el desarrollo histórico de vertientes artísticas vanguardistas y contemporáneas –como el cubismo, el collage y el ensamblaje, respectivamente– se manifiestan estrategias de reconfiguración visual y conceptual respecto a los objetos, como producto del rechazo a la representación mimética de la realidad. De modo que, en su referencia al pasado mediante fragmentos, estos métodos expresan una voluntad de reestructuración que establece relaciones semánticas conflictivas. Asociaciones con el potencial para introducir modificaciones en la percepción de conceptos abstractos, por ejemplo, en los elementos que conforman el concepto abstracto de lo identitario.

Por ello, a lo largo del presente capítulo procuraremos exponer brevemente la gestación de este “germen fragmentario” en el desarrollo de las vertientes artísticas mencionadas –junto a otras como el Dadaísmo y el Nuevo Realismo–, para tener una imagen clara de la expresión visible del fenómeno. Posteriormente, ahondaremos en el ámbito conceptual de la asociación collage: cómo opera en tanto que estrategia moderna de apropiación y reinterpretación en el marco de la desmaterialización del arte. Y, finalmente, como la asociación-collage introduce disrupción en los códigos del lenguaje ante la crisis del objeto a partir del siglo XX.

2.1.1 Cubismo: Un anuncio de la desestructuración

Hemos afirmado que nuestras técnicas constructivas parten de una visión característica del mundo. Pero para comprender el auge de aquello que hemos llamado una “voluntad” de desestructuración, debemos aproximarnos al conjunto de manifestaciones artísticas que la expresaron. Dicho de otro modo, no es posible hablar de collage y ensamblaje, sin hacer una breve introducción sobre el cubismo.

Ahora bien, a pesar de que los precursores del cubismo son numerosos, debemos mencionar las aportaciones del artista postimpresionista de origen francés, Paul Cézanne (1839 - 1906). Dentro de la producción pictórica occidental, Cézanne es considerado como uno de los artistas que socavaron irreversiblemente los modos de representación que ya se presentaban como agotados y decadentes hacia finales del siglo XIX³². En su obra existen aspectos a destacar que nos permitirán explorar las inquietudes que darían paso al collage y el ensamblaje.

Al observar sus bodegones y paisajes montañosos, especialmente aquellos realizados a partir del 1900, percibimos cómo los objetos se “desmantelan” en formas geométricas. Podemos imaginar una hipotética presión que los desintegra en planos, a la vez que ofrecen una moderada apariencia de aquello a lo que representan. Montañas, casas y praderas se mantienen unidas en esquemáticas composiciones. La perspectiva lineal parece difuminarse entre las facetas de los cuerpos representados, dando paso a un espacio pictórico que pierde su carácter de “espejo”.

De manera que, lo que se manifiesta con este tratamiento es un conflicto al relacionar las *partes*, dentro de un *todo* en la composición³³. Esto debido a que la percepción de la realidad –como señalábamos en el anterior capítulo– daba paso a una etapa de desestructuración. Al auge de este conflicto plástico se suma, además, el fenómeno representado por la fotografía, una manifestación que fue allanando el campo técnico desde mediados del siglo XIX, hasta alcanzar un alto grado de fidelidad en la representación de la realidad. Hecho que tuvo consecuencias directas para el arte, especialmente, para el figurativo.

La tradición pictórica renacentista se había sustentado, mayormente, sobre un grado de reproductibilidad de la apariencia, es decir, en la presentación del arte como una ventana a través de la cual acceder a un mundo reflejado. Por ende, ante la invención de un medio técnico que suplía esta labor la interrogante respecto a la pintura se volvió otra. Ahora que no se requería la representación de la realidad... ¿Qué representaría? La incertidumbre ante una apertura semejante en el campo dio pie a búsquedas como las que describimos.

³² En palabras del autor William Seitz, si fue Manet quien colocó las banderillas en el cuerpo de la tradición renacentista, fue Cézanne quien –con una intención mucho menos subversiva– clavó la espada en sus entrañas. William, C. Seitz, *The Art of Assamblage*, (New York: The Museum of Modern Art, 1961), 11.

³³ “Caught between a love of the past and a commitment to the future, he struggled with the problem of relating parts and aspects to the wholes that they compose...” Seitz, W., *ibid.*, 12.

El hecho es que, una vez Paul Cézanne introdujo la deformación deliberada del objeto y de la figura humana, se dispuso de la libertad dentro del campo para componer un orden distinto, uno que después daría paso a la conocida como “primera fase” del cubismo.

Esta fase comprende, según William Seitz, un periodo de experimentación entre 1909 y 1912 que correspondió a un proceso de “destrucción”³⁴, en otras palabras, de desarticulación visual de los objetos representados; dando así continuidad a las bases compositivas del artista francés. Cada trabajo desmantelaba un aspecto elegido del entorno para proporcionar materia prima a una imagen con una referencia metafórica –y no imitativa– del mundo.

Durante esta fase cubista –de carácter analítico– la unidad aparente de un objeto se descompone: el claroscuro desaparece para hacer evidente los volúmenes mediante facetas de color sólido. Los distintos planos del objeto se superponen en un espacio total, unificando sus distintas perspectivas en una sola visión. Cada aspecto se expresa por separado, pero a la vez, “desarmando” la apariencia del objeto. A raíz de esta progresiva segmentación de lo representado, se introdujo directamente el “fragmento” de *realidad*, y se dio inicio, así, al collage. Posteriormente se daría paso al ensamblaje con la introducción de partes heterogéneas con mayor volumen y estructura. Ahora bien, con el objeto de precisar el potencial disruptivo de ambas técnicas, abordaremos brevemente cada una en relación a la vertiente cubista que le dio origen.

2.1.2 Cubismo analítico y collage: Desarticulación

La vertiente inicial del movimiento es conocida como cubismo analítico. En esta, los elementos formales se presentan de manera simultánea en múltiples perspectivas, formando composiciones de muchas capas o facetas que corresponden a distintas disposiciones en el espacio, presentadas al unísono. Obras reconocidas de esta etapa son, por ejemplo, *El Torero* (1912) de Pablo Picasso o *Retrato del escultor León Indenbaum* (1913) de Diego Rivera³⁵.

No obstante, para inicios del siglo XX los cubistas dejaron de lado la representación gráfica de números y letras para introducirlos directamente en la obra a través del recorte, la superposición y sujeción. Artistas como Pablo Picasso y George Braque se sumaron en una carrera experimental, disociando los

³⁴ Seitz, W., *ibid.*, 21 – 22.

³⁵ Nos limitamos a citar obras comprendidas por la historiografía dentro de tal vertiente y periodo. Esto con el fin de evitar introducir obras latinoamericanas dentro de periodizaciones excesivamente concretas. Mismas que, debido a la confluencia de múltiples estilos e influencias artísticas, requieren de una aproximación y periodización particular.

materiales de los colores; presentando cada elemento por separado. Más tarde, llegarían los recortes de cartas, letras y periódicos. Hasta que en 1912 *Bodegón con frutero y vaso* y *Bodegón con caña de silla* de Pablo Picasso, se presentaron como el primer *papier-collé* y el primer collage, respectivamente.

Autores como William Seitz en su libro *The Art of Assemblage* (El Arte del Ensamblaje) de 1961, señalan que la relevancia del collage se encuentra en su relación respecto a dos preguntas esenciales que surgieron durante el siglo XX: sobre la naturaleza de la realidad y la naturaleza de la pintura³⁶. A saber, la posible resolución que la técnica representó para ambas interrogantes.

El collage se convirtió en el medio a través del cual los artistas *incorporaron* la realidad sin imitarla, sino introduciéndola directamente en las obras. De ello derivan algunas de sus características: las obras son principalmente *acopladas*, e integran partes pintadas, modeladas, talladas, entre otros. En segundo lugar, sus elementos han sido natural o artificialmente “preformados” sin la intención de ser material artístico. Esto constituye el carácter *readymade* del collage y también, del ensamblaje: son porciones removidas del ambiente cotidiano, presentadas en un plano aparentemente inadecuado. Este hecho representa, en sí mismo, un acercamiento entre el objeto cotidiano y el objeto artístico.

Por otra parte, en la estructura de cada obra collage existe una aproximación hacia el arte abstracto, en tanto que se aleja de los preceptos del lenguaje tradicional del arte como el uso de la perspectiva arquitectónica, el claroscuro, o el color atmosférico³⁷. No obstante, a diferencia de la producción más esencialista de artistas como Kazimir Malevich o Piet Mondrian, en las obras collage normalmente se mantiene una *identificación* con los objetos aludidos. Es decir, nunca se experimenta una ruptura absoluta frente al realismo en favor de la abstracción, ni se prescinde de la coherencia temática.

Lo que podemos establecer en base a lo expuesto, es que el collage –y en cadena, el ensamblaje– representan un atentado técnico contra el concepto tradicional de arte. El artista, al renunciar al trabajo de “representar” por el de componer y adherir, hace que el concepto del “genio artista” se desplace hacia el papel de “organizador” o “director”. De modo que, la autoría de la obra se inclina hacia lo impersonal, gesto que, a la vez, difumina el límite entre el artista y el espectador.

³⁶ Seitz, W., *ibid.*, 6.

³⁷ Seitz, W., *ibid.*, 24 – 25.

Por tanto, es posible afirmar que el alcance del collage comprende diversos aspectos en la configuración de un nuevo modo de organizar y construir: modifica conceptos y límites institucionales, integrando materiales nada “nobles” a sus composiciones, propios de la sociedad industrial.

2.1.3 Cubismo sintético y ensamblaje: Articulación

Una vez creados los primeros collages, el nacimiento del ensamblaje representó la extensión lógica de aquel al aspecto tridimensional del espacio. Al unir trozos de material recortado, rasgado o “encontrado”, se fueron sumando volúmenes que ampliaron los límites de la producción. *Bodegón con caña de silla* (1912) de Pablo Picasso, es considerada la primera obra conocida –y dentro del contexto de la vanguardia moderna– en introducirse dentro del mundo de los objetos gracias a un marco de cuerda que “empuja” la composición hacia afuera.

Una vez iniciado el proceso de experimentación, se incluyeron materiales cada vez más diversos: recortes de periódicos, fotografías, trozos de tela, madera o metal, así como objetos naturales (conchas, piedras, etc.). Objetos artificiales claramente distinguibles como tenedores, cuchillos, partes de muñecas o animales disecados, les seguirían poco después. A este respecto cabe mencionar la ampliación que hacen autores como Manuel Sánchez en su tesis doctoral “El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX. El caso aragonés” (2012), sobre la definición del ensamblaje:

Entenderemos por ensamblaje toda rectificación que sufre un fragmento tomado de la realidad exterior al pasar por el tamiz del gesto creativo del artista, ya sea modelador, compositivo, constructivo o simplemente electivo, es decir, lo que la propia palabra ensamblaje implica: reunir o integrar en un contexto nuevo elementos reales cuya procedencia antes era diferente o simplemente incompatible³⁸.

A pesar de que, según esta definición es posible considerar “ensamblaje” al *acto mismo* de reunir partes en un todo, nos abstendremos a diferenciar collage y ensamblaje según la proyección física de cada uno en el espacio, una disposición que facilitará la distinción entre las obras que son nuestro objeto de estudio. No obstante, hay un detalle que es importante destacar sobre este concepto, para ahondar en la cualidad más importante del ensamblaje: la aparente incompatibilidad de partes en una totalidad.

Así como Max Ernst planteó ciertas propuestas sobre la yuxtaposición de ideas en el collage, el autor estadounidense William Seitz describe un carácter similar respecto al ensamblaje. Cada obra de arte es

³⁸ Manuel Sánchez, “El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX. El caso aragonés” (Trabajo de Grado de Doctorado en Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2012), 226.

una “encarnación” o inversión de materia y espíritu. Sin embargo, el término ensamblaje –o *assamblage*– fue designado más que como una comunión armónica de concepto y materia, como una dualidad conflictiva de actitudes e ideas contradictorias. Es decir, como la existencia física de un *choque* entre sus componentes que se presenta de manera inmediata en la realidad. Un modo de construcción que manifiesta una predisposición “característicamente moderna”³⁹.

Notamos entonces que, de manera semejante a otros autores citados, el curador sostiene que la disposición conflictiva de fuerzas de colisión y compenetración en las obras collage y de ensamblaje, son características de la contemporaneidad. Un aspecto crucial a tener en cuenta para comprender la extensión de su aplicabilidad a diferentes campos.

Por otra parte, si bien el ensamblaje debe a las bases cubistas su paralelismo en estructura con la pintura abstracta y la escultura constructivista, difiere de ellas debido a que sus elementos continúan siendo identificables y preformados. Como hemos señalado respecto al collage, no existe una renuncia total a la referencia. Sin embargo, lo que sí hacen estas configuraciones ensambladas es impulsar la introducción de la pintura dentro del mundo de los objetos. Es decir, presentan una solución al conflicto que ya se presentaba en el cubismo: el problema del espacio pictórico como ilusión.

Tradicionalmente, el espacio y la forma de la pintura fueron físicamente “falsos” y los de la escultura, físicamente reales. A saber, los primeros eran espacios ficcionales e imitativos, mientras que los segundos no. El cubismo, de la mano con el collage y el ensamblaje, renunció al concepto de cuadro como ventana para introducir objetos y referencias físicas reales. De modo que, la clásica “ventana” de Alberti se convirtió en un *objeto* de la *pintura*: una parte del entorno que se proyecta en tres dimensiones. Siendo así, este es otro de los rasgos que transgreden el límite del objeto artístico y el cotidiano.

2.2 Dadá: el origen del ready-made

La introducción de objetos de uso cotidiano en el mundo del arte se considera una conquista del dadaísmo, una sumamente importante para las posteriores propuestas de collage y ensamblaje, dado el

³⁹ “The term ‘assemblage’ has been singled out, with this duality in mind, to denote not only a specific technical procedure... but also a complex of attitudes and ideas... collage and related modes of construction manifest a predisposition that is characteristically modern.” Seitz, W., *op. cit.*, 10.

carácter preconfigurado que las caracteriza. Por lo que, esbozaremos brevemente algunos aportes que impulsaron el cambio respecto a la forma de concebir los objetos durante la época.

Con el desencadenamiento de la Primera Guerra Mundial y el estallido social y político hacia inicios del siglo XX, el dadaísmo constituyó una respuesta intelectual en la atmósfera de posguerra: una de desilusión ante el progresismo moderno⁴⁰. El movimiento introdujo valores considerados “negativos” hasta entonces: la dispersión, la aleatoriedad, la incertidumbre y el accidente; el vandalismo simbólico y el desprecio de estándares culturales. De modo que, se dio apertura a postulados que hicieron posible para los artistas, actuar de una forma novedosa. Dentro del campo de conceptos que se anularon, y que sostenían la idea occidental de “arte” hasta el momento, se encontró el del objeto *artístico* sustituido por el objeto *ordinario*, el *ready-made*.

Si bien los artistas partícipes del movimiento son numerosos, no podemos dejar de mencionar los aportes del no-artista francés, Marcel Duchamp (1887 - 1968). A lo largo de su producción, existe un argumento importante a considerar: la idea de que todo fenómeno es primeramente objetivo, pero que, al ser retenido en la percepción, pasa a formar parte de una red de conocimiento subjetiva⁴¹. Por tanto, se descubre que la cuestión inherente a la producción plástica *es* de índole intelectual, y no óptica, es decir, que todo proceso interpretativo, toda experiencia y entramado de temáticas y conceptos tejidos en torno a una obra, son cuestiones relativas al pensamiento y a la percepción individual; no al fenómeno u objeto *en sí* mismo. Un cuadro, por ejemplo, no “representa” por sí mismo, sino por la asociación que el espectador puede establecer entre este y un conjunto previo de conocimiento. Esto significa, a su vez, que todo intento de percepción de un objeto, icono o signo es “un asunto conceptual y no visual”⁴².

Para evidenciar este hecho, en los *ready-made* duchampianos existe, entonces, un desplazamiento del objeto que produce una separación de asociaciones previsibles. En otras palabras, una ruptura entre las relaciones predecibles entre objeto, función y significado, lo que es lo mismo: entre significante y significado. Al separar estos componentes, se revela la distancia objetiva que existe entre la forma del objeto en sí, sus funciones y el significado social que se les atribuye. Pensemos en *Rueda de Bicicleta* (1913) de Marcel Duchamp: se trata de un *ready-made* donde un desplazamiento del objeto –su suspensión en el aire– aísla la *función* preestablecida del mismo –la traslación en una dirección concreta gracias a la

⁴⁰ Seitz, W., *ibid.*, 37.

⁴¹ Jean Decottignies, *L'invention de la poésie. Breton Aragon Duchamp*, 1994 (Presses Universitaires de Lille, 182 – 183) *ap.* Sánchez, M., *op. cit.*, 441.

⁴² Sánchez, M., *ibid.*, 442.

rueda— del carácter expresivo de la *forma* o *significante* —la circunferencia con radios en un movimiento continuo—. De modo que el significado de una rueda de bicicleta deja de ubicarse dentro de un plano utilitario, conocido y predecible para presentarse como un objeto sin función práctica y se redescubre su carácter expresivo. Esta desarticulación del objeto revela, así, el condicionamiento que impone el lenguaje no sólo al “arte retiniano” sino a la percepción de todos los fenómenos a nuestro alrededor.

En este sentido, se comprende que este tipo de operaciones representaron una tentativa contra el sistema de relaciones que sustentan el sentido de realidad del que hablaba René Magritte. Por último, cabe destacar lo dicho por Manuel Sánchez al señalar que el procedimiento duchampiano no se reducía a un acto electivo, supeditado a una idea previa, sino a una “metamorfosis nominal” de la realidad en la que se interviene tan ajenamente como es posible un objeto, de modo que todo acto humano por “atraparla” evidencie una identidad propia⁴³. Como expondremos más adelante, esta lógica de disociación será llevada a un plano formal más explícito por el collage y el ensamblaje, dando continuidad a los postulados “destructivos” del dadaísmo.

Se puede afirmar entonces que el collage y el ensamblaje son procedimientos técnicos cuyas operaciones implican la construcción de un orden estructural distinto, a través del que se disocian relaciones predecibles mediante la integración de fragmentos, y se apuesta por la presentación de lo conocido bajo una perspectiva diferente: cerrando la brecha entre lo ordinario y lo estético, así como entre el artista y el espectador. Un enfoque deudor del desplazamiento dadaísta del objeto y que forma parte esencial de la “voluntad de desestructuración” contemporánea, que ampliaremos más adelante.

El conflicto respecto a la representación mimética como lenguaje, sin embargo, no llegó a resolverse con la aparición del collage y el ensamblaje en la escena. El mismo se hizo evidente en la explosión sistemática de valores y postulados dentro de cada vertiente del momento. Hecho por el que se puede entender que esta disputa representó el punto de partida para una voluntad de desestructuración general. Y ahora que hemos abordado el aspecto formal que le da “cuerpo”, indagaremos sobre el aspecto más teórico de la misma: ¿cuál es el origen de esta voluntad?, ¿cuáles son las posibles implicaciones de estas propuestas técnicas? Es precisamente esto a lo que procuraremos dar respuesta en las próximas páginas, al abordar el fenómeno de la “desmaterialización”.

⁴³ Sánchez, M., *ibid.*, 448.

2.3 El collage, el ensamblaje y la fragmentación en Latinoamérica

El collage y el ensamblaje son técnicas –así como el implícito fenómeno de la fragmentación– que tienen una trayectoria reciente y no tan reconocida dentro de la historiografía del campo artístico en Latinoamérica. Esto se debe, principalmente, a que la mayoría de vertientes contemporáneas desarrolladas durante el siglo XX estuvieron orientadas hacia la consolidación de identidades locales, regionales o nacionales, y no de su desestructuración; aspecto inherente a los procedimientos constructivos, como hemos visto.

Según el catedrático Christoph Singler, el campo artístico experimentó una *denegación* hacia estos procedimientos durante la época pues implicaban una confrontación interna de la unidad que contradecía el constructo de “identidad” que procuraba gestarse entre sus sociedades⁴⁴. Recordemos lo señalado por el sociólogo chileno, Jorge Larraín, al explicar que hacia finales de los años 60's y 70's hubo una reevaluación del concepto, y por la necesidad de manifestar una estética propia de lo latinoamericano en el arte.

Si bien el collage y el ensamblaje implicaron una práctica opuesta al espíritu constructivista de la época, si existieron –en tanto que propuestas intelectuales, ejercicios formales, y prácticas aledañas a lo producido dentro de otras vertientes– obras que representan antecedentes importantes a destacar.

Un precedente fundamental de los principios descritos respecto a la potencialidad collage como desarticulador y generador de nuevas unidades imprevisibles, lo encontramos en la obra y práctica del poeta, ensayista y dramaturgo brasileño, Oswald de Andrade (1890 - 1954). Según el doctor en literatura, Fernando Pérez Villalón, existe en la configuración de su poesía una serie de características que ha relacionado a la acción de collage⁴⁵. El autor describe la similitud entre el collage y la lógica combinatoria del pensamiento poético que expresaba Oswald de Andrade, al partir de partes residuales metonímicamente significativas, organizadas de una manera que parecía incongruente⁴⁶. Pero que, en realidad, daba cuenta de una estructura híbrida y crítica de citas que dieron origen a dos aspectos típicos

⁴⁴ Christoph Singler, “Descomposición, recomposición: el fragmento y el collage en América Latina”, en *Revista Cambios y Permanencias Grupo de Investigación Histórica, Archivística y Redes de Investigación*, (enero-junio de 2021): 457.

⁴⁵ El autor describe sus obras –*Pau Brasil* (1924) y el *Manifiesto Antropófago* (1928)– como concepciones de la poesía en tanto que colección: un collage de citas, frases encontradas, recortes de prensa y un montaje de instantáneas verbales. “... their works can serve as instances of a conception of poetry as a sort of collecting, a collage of quotations, found phrases, press clippings, and a montage of verbal snapshots”. Fernando Pérez Villalón, “Chapter 8: Antropofagia, Bricolage, Collage: Oswald de Andrade, Augusto de Campos, and the Author as Collectos”, en *Collecting from the Margins*, (Lewisburg: Bucknell University Press, 2016), 165.

⁴⁶ Villalón, F., *ibid.*, 167.

de sus escritos: el tributo y la parodia. Como resultado, la construcción expone el absurdo de las narrativas totalizantes que pretenden configurar una visión unitaria de la historia, la identidad o un país.

Fernando Villalón recalca que, además, hubo un diálogo y conversión con las técnicas y procedimientos importados desde las artes visuales, entre las que menciona el cubismo, el collage y el *ready-made*⁴⁷. Algo que es apreciable en la yuxtaposición de citas que realizaba el autor, efectuada de la manera más ajena como fuera posible –del mismo modo que sucede en los desplazamientos de Marcel Duchamp–, lo que resultaba en cambios mínimos de los textos originales, siendo el más importante de ellos la disociación del texto de su *función primera* para aislar y descontextualizar sus partes, de manera que aumentaba el significado alterado en las nuevas secuencias sintagmáticas⁴⁸.

Por otra parte, y dentro del campo de la plástica, podemos citar artistas y grupos que exploraron la asociación collage y el ensamblaje. Autores como Christoph Singler señalan que la mayoría de collages conocidos de los años 50's y 60's fueron realizados por artistas abstractos geométricos, como Carmelo Arden Quin del grupo Madí, Iván Serpa –quien formó partes del concretismo brasileño– o la diseñadora y fotógrafa alemana –nacionalizada argentina– Grete Stern, con la serie collage de *Sus Sueños* (1948 - 1951) de carácter psicoanalítico y surrealista.

A esta categoría de la función collage aplicada en el plano bidimensional también pertenecen los fotomontajes del argentino Tomás Maldonado, como *Orientación* (1947) así como los collages realizados por el conocido pintor y escultor venezolano Alejandro Otero, durante su estancia en París, como: *S/T* (1960) o *York N°31* (1965). Asimismo, corresponde mencionar al argentino Antonio Berni, con las series collage protagonizadas por personajes como Ramona Montiel o Juanito Laguna, en obras como *Ramona espera* (1964); y el trabajo realizado por su coterráneo, León Ferrari, con la serie *de Relecturas de la Biblia*, hacia la década de los 80's. A ello se suma la obra del fotógrafo colombiano, Fernell Franco, con la serie de *Demoliciones* o *Retratos de la ciudad* entre los años 80's y 90's. Finalmente, podemos mencionar el trabajo actual del puertorriqueño Rodríguez Calero con obras como *Christ of the Christians* (1995) o *The Chosen* (2020) y las obras collage de la artista venezolana Carmen Michelena, con su reciente exposición “Tiempos Trastornados: Fragmentos de Memoria Urbana”, presentada en el mes de mayo del año en curso.

⁴⁷ Villalón, F., *ibid.*, 168.

⁴⁸ Villalón, F., *ibid.*, 171.

A este grupo se suman otros artistas o grupos, que, si bien no aplicaron a cabalidad los procedimientos mencionados, si configuraron su estética a partir de la fragmentación en el plano tridimensional. Artistas venezolanos que exploraron la construcción ensamblada fueron Jesús Soto, con ensamblajes negros con bloques de cemento y alambres, como *La Piscina* (1962) o *Leño viejo: Las Guayabitas* (1960); y Marisol Escobar. Última cuyas obras a menudo se sitúan dentro del Pop Art, pero participan de las técnicas descritas, en obras como *La Virgen, el niño, Santa Ana y San Juan* (1978) o *Niños sentados en un banco* (1994). Dentro de la categoría de instalaciones, se encuentra el mexicano Damián Ortega con obras como *Cosmic Thing* (2002) o *Controlador del Universo* (2007) en la que hace alusión al mural de Diego Rivera de 1934. Así mismo, aplica en este apartado el grupo cubano de Los Carpinteros con instalaciones como *Sala de Juntas* (2011).

De este modo, se puede hablar de una tendencia subrepticia de la fragmentación que fue gestándose poco a poco desde la tercera década del siglo XX, que, sin embargo, pasó mayormente desapercibida entre la vorágine de las corrientes artísticas contemporáneas dentro de Latinoamérica. Esto como producto de una diferencia radical entre las búsquedas estéticas, políticas y culturales del momento y el carácter disruptor de las técnicas del collage y el ensamblaje. Procedimientos que, en la actualidad, parecen comenzar a recibir un mayor reconocimiento.

2.4 Voluntad de desestructuración: Un producto de la crisis del objeto

Parece contraproducente identificar con la “desmaterialización” el paso que llevó a la pintura de lo abstracto a lo físico-real. Sin embargo, esto cobra otro sentido cuando pensamos el collage y el ensamblaje como procedimientos en los que se prescinde del acto de *materializar* una idea. Y en lugar de ello, se puede *adaptar* el material existente para dar cabida a esa idea.

El arte, bajo este presupuesto, se libera de la necesidad por representar y simplemente *presenta*. En principio, esto puede parecer confuso, especialmente al carecer de un ejemplo concreto que lo ilustre. Por ello, y a fin de ubicar nuestras técnicas dentro de este esquema de disolución, procuraremos abordar el fenómeno que, según Manuel Sánchez, fue la piedra angular que hizo detonar el campo artístico a partir del siglo XX.

De acuerdo con el teórico español, las transformaciones generales de la producción artística en la pasada centuria se dirigieron hacia un proceso de *volatilización* o *desmaterialización* progresiva⁴⁹: un estado que, al desarrollarse, hizo posible la integración del arte en distintos niveles de experiencia de la vida cotidiana. La elección de materiales preformados y ordinarios en la configuración de obras de collage y de ensamblaje, darían cuenta de ello. No obstante, debemos considerar que esta sería *una* de las muchas vertientes generadas a partir del fenómeno. El mismo abarcó la mayoría de vertientes artísticas del momento. Por lo tanto, describir brevemente la situación general del campo es importante.

Hacia las primeras décadas del siglo XX, como hemos explicado, el movimiento Dadá dio apertura a un negativismo novedoso en el arte y propuso acciones que implicaron una anulación de las estructuras que sostenían la idea occidental del arte hasta el momento. Este proceso fue denominado por el crítico e historiador de arte francés Pierre Restany, en su libro *L'autre face de l'Art* (1979), como la “desmaterialización del arte” hacia la década de los 60's⁵⁰.

La voluntad de volatilización se manifiesta en la constante ruptura de los límites materiales, físicos, temporales y visual-lingüísticos, que emprenden de maneras diversas las expresiones artísticas del siglo XX. Entre ellas se encuentran el nuevo realismo, el arte minimal, povera y el conceptual, además de corrientes procesuales. Así mismo, se incluyeron movimientos previos como el dadaísmo, el informalismo, la abstracción, el *happening*, entre otros.

Todas estas vertientes artísticas son comprendidas dentro del mismo proceso ya que abarca los planteamientos fundamentales de cada una⁵¹. Esta voluntad las condiciona, dando un marco explicativo a sus rasgos esenciales. Lo que explica la “disolución” de la obra física, para dar paso a la apreciación del arte como experiencia efímera. Ya que, incluso cuando el objeto sigue siendo comprendido como *obra*, este pasa a ser contemplado más como un *medio* para el “encuentro” entre espectador y experiencia, y no como un ente contenedor de significado completo en sí mismo.

La obra pasa a ser concebida antes como *experiencia*, *idea* sublimada o *evento* irrepetible. Su materialidad se presenta como una condición circunstancial para hacer visible la idea o la acción y esta última, que sólo posee sentido al ser transmitida, hace de la presencia y participación del espectador un factor indispensable. Tanto, que este pasa a ser un coautor de la obra muchas veces.

⁴⁹ *crf.* Sánchez, M., “La desmaterialización del arte”, *op. cit.*, pp. 121 – 140.

⁵⁰ Pierre Restany, *L'autre face de l'Art*, Galilée, 1979 (Paris, 135 – 145), *ap.* Sánchez, M., *ibid.*, 121.

⁵¹ Lucy R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, (Madrid: Akal, 2004), 5 - 8.

Esto quiere decir que, a pesar de las diferentes formas de *actuar* frente a la obra moderna y contemporánea, el proceder, la conducta e intencionalidad que guía esta diversidad de acciones artísticas es semejante. Lo que hemos descrito como “voluntad de desmaterialización” puede entenderse como una fuente elemental de interrogantes y conflictos ante la que surgen distintas posturas, reflexiones y propuestas estéticas. Y lo que ellas comparten es el origen de su quehacer en un complejo cambio de la percepción de los objetos. Ahora, detengámonos sobre este punto.

Los objetos ordinarios –entendiendo por tales naturales o artificiales, de carácter utilitario, decorativo, de mercancía y demás–, dejan de ser percibidos como elementos *unitarios* con un contenido *íntegro* en relación a una red de significado. Por el contrario, estos pasan a aportar *un* significado concreto –asociado a su propia característica material⁵²– a la red de elementos compuesta por el artista. Es decir, se “descubre” la potencia expresiva y *sígnica* de las referencias físicas en los objetos comunes, capaces de evocar una idea por sí mismos. Es por esto que ya no se requiere de la reproducción de su apariencia, sino del desarrollo de acciones que involucren a dichos objetos en contextos extraordinarios.

Ahora bien, si la anulación de la expresión artística llegara a realizarse de manera total, en un escenario radical y utópico, el arte mismo se convertiría en un circuito perpetuo, insertado en la vida cotidiana⁵³. No obstante, esto es poco probable, dado que la integración de estas manifestaciones contemporáneas en el marco de la institución –llámese museo, galería, exhibición, etc.– vuelve a establecer una frontera entre el arte y el objeto común.

Por otra parte, cabe destacar que, si bien este proceso de desmaterialización condicionó la producción artística de la época, nunca llegó a manifestarse abiertamente y de manera explícita. En otras palabras, nunca llegó a presentarse como hilo conductor entre los numerosos movimientos y corrientes artísticas que surgieron a lo largo del siglo XX. Razón por la que aquellas, parecieron dispersarse de manera autónoma, sin conexión aparente entre sí. Cada una procuró dar solución a las interrogantes del momento con un conjunto de *acciones particulares*. Manuel Sánchez apunta que, de hecho, fue la ausencia de una concepción poética general que explicara esta voluntad de volatilización lo que impidió una comprensión global de las “nuevas modalidades del arte”⁵⁴.

⁵² *cf.* Sánchez, M., *op. cit.*, 181 – 184.

⁵³ Proposición en el marco de las ideas propias del movimiento situacionista. *vid.* Sánchez, M., *ibid.*, 130 – 135.

⁵⁴ Sánchez, M., *ibid.*, 124.

Al no contar con una poética global que diera cuenta de la *revalorización objetual* que se experimentaba dentro del campo, la introducción de lo “cotidiano” en el ámbito artístico, se transformó en un dilema individual de cada vertiente. Por lo tanto, es pertinente preguntarnos; ¿cómo plantean, el collage y el ensamblaje, ideas, acciones y disrupciones a través del objeto?, ¿cómo *significan* por sí mismos los objetos, o sus partes, al ser descompuestos y reorganizados en nuevas configuraciones? Hemos explicado de qué manera actúa la potencialidad disruptiva de ambas técnicas, especialmente en el campo plástico-formal, pero, ahora, procuraremos abordarlas como estrategias concretas de carácter visual para operar una reconfiguración de los contenidos atribuidos a los signos.

2.4.1 Collage y ensamblaje: Un rapto a la realidad

Hemos planteado, entonces, que cada movimiento y vertiente artística procuró abordar los objetos de maneras diferentes desde mediados del siglo XX. En ausencia de una poética global que diera cuerpo a la voluntad de volatilización, se produjeron distintas acciones para dar cuenta de aquella en el entorno artístico.

En base a lo propuesto por Pierre Restany, podemos afirmar que estas acciones son *métodos* que expresan una nueva relación con los objetos. El autor español llamó a estas, estrategias de “apropiación del objeto” o “bautismos del objeto”⁵⁵. Según este planteamiento, lo que distingue a cada una de estas operaciones es que son originadas por las distintas *acciones transformadoras* acometidas con el objeto o ícono. Pero, además, se diferencian según los *medios* de los que extraen estos objetos, así como la distancia entre estos. Es decir, la distancia establecida entre el objeto original, y el objeto transformado.

En el caso que nos ocupa, el collage y el ensamblaje pueden ser entendidos como dos estrategias para manifestar una nueva relación con los objetos que se centran en un “hurto a la realidad misma”⁵⁶. Al asociar elementos preformados de orden, naturaleza y cualidades distintas en una totalidad nueva, lo que hacemos es *adaptarlos* para un fin que no es aquel para el que fueron creados. Se trata de una especie de *extracción* de los objetos de su vida común –de su circuito de uso y de vida útil– para situarlos en un contexto nuevo, que es estético y reflexivo, y en el que la carga de significado que comúnmente se le atribuye al objeto, queda evidenciada por su desplazamiento.

⁵⁵ Restany, P., *op. cit.*, 121, *ap.* Sánchez, M., *id.*

⁵⁶ Así se puede sugerir en base a lo expresado por Sánchez, M., *ibid.*, 128.

En este sentido, entendemos que la realidad misma es, a la vez, el medio del que se extrae el objeto. La distancia establecida entre los objetos, es por otra parte, más compleja. En el caso del collage podemos adherir una imagen, por ejemplo, de un par de alas, esto daría cuenta de una distancia mayor entre el objeto-collage y el referente real –el ave en sí, a la que se alude con la imagen–. Por otra parte, esta distancia puede ser menor cuando en el ensamblaje introducimos directamente, por ejemplo, el plumaje. Y, según la configuración de este “fragmento”, se puede hallar un sentido distinto a la composición a la que se agrega.

Ahora, para comprender con mayor exactitud cómo opera la relación de distancia entre los objetos y la desarticulación entre significante y significado mencionada en el apartado sobre el Dadaísmo, abordaremos brevemente el aspecto semiótico implícito en estos procedimientos.

Pensemos que estos objetos y sus partes no sólo poseen un carácter formal, sino un significado que culturalmente se construye en torno a ellos. Cuando vemos un ave, como la paloma, con un ramo de olivo en el pico, no sólo vemos al espécimen animal y vegetal. No sólo reparamos en su forma y apariencia, sino que, de manera inmediata nos sobreviene el concepto de “la paz”. El objeto –paloma y olivo– no guarda relación *per se* con la abstracción conceptual de “paz”. Sin embargo, al ser culturalmente asociado con esta, el *objeto* se convierte en su *ícono*.

Lo observable, que podemos denominar como el *significante*, se convierte en *signo* a partir del sistema de relaciones establecidas entre este y un *significado*⁵⁷. Y a su vez, al perpetuarse en la cultura, la historia, la literatura, el arte, el signo se convierte en ícono. Sin embargo, cabe enfatizar lo propuesto por el semiólogo y escritor italiano, Umberto Eco, en su libro *Tratado de Semiótica General* (2000). Sobre la asociación entre objetos, funciones y significados dice: objetivamente hablando, no existe⁵⁸. La relación entre estos se trata de un “segundo” sistema connotado que aprendemos a percibir culturalmente en su comunión, es decir, en el signo. Uno que puede seguir siendo identificable a partir de rasgos... o de sus “partes”.

A este punto, nos remitimos a la definición de Nicole Everaert-Desmedt sobre el signo en su artículo “Acercamiento semiótico a la obra de arte” (2012), donde desarrolla los postulados fundamentales de Charles Sanders Peirce de cara a su aplicación en el ámbito artístico: cualquier fenómeno, por complejo

⁵⁷ *vid.* Umberto Eco, *Signo*, (Barcelona, España: Editorial Labor, 1976): 170.

⁵⁸ Así puede entenderse expresa que es “una asociación reconocida culturalmente y codificada sistemáticamente”. Umberto Eco, *Tratado de Semiótica General*, (Barcelona: Editorial Lumen, 2000): 36.

que sea, puede ser considerado como signo en la medida en que un intérprete lo incorpora a un proceso interpretativo⁵⁹.

Lo que ocurre en la acción acometida por el collage y el ensamblaje es un hurto a la realidad. Una usurpación de partes de objetos que, habiéndoseles atribuido un significado cultural previo, introducen parte de *ese significado* contextual en un nuevo sistema de relaciones libres. Así, el contenido sígnico del ícono se altera y transforma al ser fragmentado.

Este es un aspecto a destacar, pues forma parte esencial de la acción collage y ensamblaje: las “partes” de aquel objeto mutilado, siguen siendo *reconocibles e identificables* en la nueva organización⁶⁰. Los fragmentos poseen los indicios necesarios para que *reconozcamos* un contexto previo al que pertenecieron. En un ejercicio asociativo, detectamos el significado atribuido a aquel, pero, además, lo reconstruimos y apreciamos bajo una nueva lógica dentro de la obra. Así, al observarla, el ícono conocido puede pasar a formar parte de una relación que altera la percepción del significado; ampliando la perspectiva del espectador.

Esto coincide con lo sugerido por Manuel Sánchez, al explicar que los hurtos de la realidad mantienen cierto carácter de “desechos, desperdicios o restos de consumo previo”⁶¹ por corresponder a elementos – antes funcionales, propios, unitarios– que pasan por un proceso de reinterpretación o reciclaje sin perder su carácter de *vestigio*. Por tanto, se afirma que en esta modalidad de “apropiación” el *medio* del que se extraen los objetos es la realidad misma en tanto fuente material y como construcción histórica, en otras palabras, como materia prima a nivel formal y como fuente de significados, entendidos como la materia abstracta del contenido. En consecuencia, en este procedimiento, es la carga social, histórica, cultural o lingüística del signo la que aporta un grado de contextualización parcial a la obra.

Cabe aclarar que Manuel Sánchez se refiere al nuevo realismo europeo cuando cita a Restany sobre las estrategias de apropiación llamadas “hurtos a la realidad”. Sin embargo, consideramos que el collage y el ensamblaje forman parte de estas, dada las acciones cometidas respecto a los objetos: desde la predisposición o asociación mental de elementos disímiles que describimos al principio de este capítulo,

⁵⁹ Charles Sanders Peirce, 1904, “MS 1476” [Manuscrito inédito] *ap.* Nicole Everaert-Desmedt, “Acercamiento semiótico a la obra de arte”, *Arte & Signo, Cadernos de Teoria das Artes*, (2012): 76.

⁶⁰ Un fenómeno similar a lo que describimos ocurría con la figuración y la abstracción en el cubismo: hay aspectos que permanecen identificables.

⁶¹ Sánchez, M., *op. cit.*, 128.

pasando por la configuración de composiciones a partir de “restos de consumo”, hasta su yuxtaposición dentro de un objeto que transgrede los conceptos tradicionales dentro del campo del arte.

Se puede afirmar que en esta clase de apropiación del objeto hurtado existe una desarticulación del signo cifrado culturalmente en un significante, al reorganizarlo en una asociación no previsible. El collage y el ensamblaje participan de la “desmaterialización del arte” al dar gran peso a la desestructuración de significados culturales mediante la extracción de objetos fuera de su circulación convencional.

2.4.2 Redescubriendo el objeto: una forma de autoconocimiento

Hemos abarcado la llamada “voluntad de volatilización” como un fenómeno general que propició el surgimiento de nuevas estrategias frente a los objetos. Asimismo, hemos planteado algunos de los movimientos y técnicas que lo expresaron plásticamente, así como propuestas que las explican.

Sin embargo, no hemos concretado cómo se produjo aquel cambio frente a los objetos que marcó un punto de partida para el siglo XX. Ese es el propósito del presente segmento: explicar brevemente la transformación objetual desde ciertas perspectivas que nos permitan comprender el proceso en sí y, a su vez, cómo este se relaciona con las operaciones visuales acometidas con el collage y el ensamblaje.

Anteriormente introdujimos términos que son más propios del estudio de la lingüística y la semiótica, que del arte. Esto se debe, no sólo al abordaje interdisciplinar del que pueden ser objeto las obras de arte contemporáneo, sino al hecho de que la acción ejecutada por el collage tiene la capacidad de desestructurar las unidades de una relación semántica. En el caso anterior, nos referíamos a códigos del lenguaje visual, pero el mismo principio es extrapolable y aplicable a diferentes áreas de conocimiento. Entre estos, se encuentra el lenguaje oral y escrito. Este hecho es posible debido a que le es propia la ruptura de géneros y de relaciones que sustentan la asociación entre significantes –símbolos, elementos, signos, íconos, etc., lo expreso a través de la forma o la referencia– y los significados –el contenido, los conceptos, ideas, lo abstracto–.

Este efecto desarticulador sobre el lenguaje es algo con considerables repercusiones en lo que puede llamarse la recuperación contemporánea de la “autonomía del objeto”. De manera sucinta se puede sugerir que, al romper las relaciones convencionales entre el significante y significado, el objeto-collage se

presenta como ajeno y desconocido ante nosotros; libre de la delimitación conocida del lenguaje. Pero para comprender mejor este aspecto, antes procuraremos esbozar brevemente el contexto que le dio lugar.

2.4.3 La crisis del objeto hacia el siglo XX

Para finales del siglo XIX el lenguaje escrito y visual se había convertido en un problema de estudio y reflexión en sí mismo. En palabras de Manuel Sánchez, se presentó como la emanación de un estado de desajuste general entre la expresión cultural y la época⁶², un hecho producto del agotamiento de las propias unidades de lenguaje, que se perpetraron de manera sistemática. Este “agotamiento” es lo que en las artes plásticas se ha descrito como el declive de la representación mimética de la realidad.

Los objetos que se representaban en la pintura se hallaban inscritos en una cadena de relaciones reiterada, que, al ser duplicada una y otra vez, los hizo adquirir una cualidad “natural”. Los objetos – elementos artificiales y cargados de un significado contextual– se mostraban como elementos de carácter orgánico. Por ende, hacia el siglo XIX el arte pictórico tradicional exhibía el cuadro en condición de “realidad reflejada”, una situación que enmascaró su carácter como producto condicionado.

Es debido a esta presentación que “enmascara” las relaciones semánticas entre los signos, que la reproducción del objeto puede entenderse como una secuencia repetitiva que deja de lado su *cualidad*, para dar prioridad a su *cantidad*: se da prioridad a la reproducibilidad de la apariencia del objeto en un entramado de asociaciones semejantes. Reproduciendo, además, un significado cultural. En palabras de Manuel Sánchez, la pintura mimética tradicional operó como un medio a través del que se tejió una “red universal de valores” que aumentó la *opacidad* de los objetos⁶³.

De esto se deriva que, es la *opacidad* del objeto el principal factor a tratar en los lenguajes para redescubrir la cualidad de los mismos, y así, distinguirla de las relaciones semánticas que se les atribuyen. Revelar la opacidad del objeto o signo es la forma de recuperar su autonomía.

⁶² Sánchez, M., *ibid.*, 176.

⁶³ Empleamos el término “opacidad” en el sentido que lo acuña Manuel Sánchez cuando lo usa para referirse al entramado de convenciones representativas e institucionalizadas que se asocian a los signos -o elementos formales- dentro de la producción artística del momento. Esto incluye desde aspectos formales como la estructuración del espacio dentro del cuadro, la organización compositiva, hasta la atribución de significado a elementos formales unitarios o compuestos, como a los objetos mismos. Así mismo, e igual de importante, esto incluye las relaciones sintagmáticas que se reproducen como “naturales”. *vid.* Sánchez, M., “Nueva concepción de la realidad”, *op. cit.*, 184 – 194.

Ahora bien, el autor español recurre al marco de la filosofía hegeliana para explicar el proceso a través del cual se puede ejecutar esta acción en lo material, uno cuyas ideas principales podemos plantear brevemente en apoyo de nuestro caso de estudio⁶⁴.

El proceso dialéctico entre sujeto y objeto, es fundamental para el *ser*, pues representa un método de desarrollo y expresión de su propia consciencia⁶⁵. Dentro de la filosofía hegeliana, el arte –que puede entenderse en tanto objeto– se presenta como la manifestación *sensible* del Espíritu Absoluto; mientras que la religión representa la forma sentimental y la filosofía, el concepto sistemático racional. El arte es comprendido como una inversión del espíritu en la materia; nace a partir del enfrentamiento entre ambas y al expresarse de manera perceptible, alcanza una suerte de conciliación entre las mismas⁶⁶.

Sin embargo, para que aquella idea sea concebible en el pensamiento de aquel que contempla el objeto debe existir cierta *distancia* entre ambos. El grado en que la idea se hace manifiesta en la materia, es un fenómeno que se hace posible con la condición de que el objeto que la expresa, posea cierta autonomía⁶⁷: que se presente como distante, extraño, diferente, frente al sujeto. En otras palabras, que sea *ajeno*, en cierto grado, a las limitaciones e ideas preconcebidas respecto al mismo. De modo tal, que a partir del *extrañamiento* que genera esta “nueva cara” del objeto, el sujeto pueda apreciarlo como un fenómeno particular, fuera de lo conocido.

No obstante, es este “estado de extrañamiento” el que se anula cuando *no* se dispone de distancia frente al objeto, o cuando se contempla la reproducción de su apariencia como un código sistemático de relaciones predecibles, hecho que se hizo evidente hacia el siglo XIX.

Ahora, considerando lo expuesto, se puede retomar el “agotamiento” del lenguaje plástico como el signo de un cambio en la percepción de los objetos, que daba paso a la necesidad por redescubrirlos mediante *estrategias* y *acciones transformadoras* que revelaran la opacidad tejida en torno a ellos, pero que, además, revelaran su capacidad expresiva y aumentarán la distancia entre el sujeto y el objeto.

Fue ante este escenario de discordancia entre lenguaje plástico y época que surgieron nuevos métodos para abordar las interrogantes implícitas en él: ¿de qué manera se puede aumentar la distancia del objeto?,

⁶⁴ Exhortamos al lector a revisar la tesis doctoral del autor en cuestión para profundizar en este aspecto. Cabe destacar que no pretendemos explicar en toda su extensa amplitud la complejidad y los matices propios de la filosofía hegeliana. Para ello exhortamos la lectura de los textos originales, así como de la bibliografía citada en este capítulo.

⁶⁵ George Friedrich Hegel, *Introducción a la estética*, Trad. Ricardo Mazo, (Barcelona: Península, 1973): 67 – 69.

⁶⁶ George Friedrich Hegel, *Lecciones de estética: Volumen I*. Trad. Raúl Gabás, (Barcelona: Península, 1989): 46 – 50.

⁶⁷ *vid.* Sánchez, M., *op. cit.*, 184 – 186.

¿cómo puede recuperar su autonomía? Si su comprensión está condicionada por lo que el sujeto aprende social y culturalmente, ¿cómo puede presentarse como *ajeno* y *distante*?

2.4.4 Estrategias frente a la opacidad: Collage y ensamblaje

Ante estas interrogantes debemos describir una situación compleja que condiciona las posibles soluciones. La objetivación que había alcanzado el lenguaje –escrito, oral y visual– para el siglo XIX fue tal, que se convirtió en un objeto de conocimiento, y la incursión dentro de su propio campo, reveló una circunstancia paradójica: nuestra interpretación del mundo y la percepción de la realidad están condicionadas por aquél, incluso antes de que se le dé palabra o forma consciente e individualmente. Por tanto, es ineludible, no es posible destruir o escapar del lenguaje.

En consecuencia, las alternativas de acción para comenzar un camino hacia la “liberación” del objeto sólo pueden trabajar dentro del marco del lenguaje... modificando sus códigos y relaciones. Porque si bien es inevitable existir *dentro* de su mediación, es posible *alterar* la organización de sus unidades, de modo que se abra una “brecha” entre las asociaciones *probables* y se de campo a las asociaciones *posibles*.

Se trata de una operación en la que cada símbolo, signo, unidad o código se desplaza de manera tal que quede excluido de lo conocido, para revelar su función expresiva en la *forma* misma. Acción que el lector ya podrá intuir, es ejecutable a través de las técnicas exploradas en este capítulo. En palabras de Manuel Sánchez, este procedimiento se corresponde a la función del collage y del ensamblaje pues consisten en: “... manifestar objetos que se nos han presentado absolutamente opacos, dentro de una nueva naturaleza”⁶⁸. Esta misma operación de distanciamiento del objeto es, en esencia, lo que fue desarrollado por los distintos ismos del siglo XX en el lenguaje plástico que exploramos en el segmento anterior, a las que llamamos “estrategias de apropiación” o “bautismos del objeto”.

Lo que hemos abordado a lo largo del capítulo finalmente encuentra un asidero común: esta situación, que podríamos llamar la “crisis del objeto”, es lo que impulsó la voluntad de desmaterialización. La introducción de objetos extraños abrió un campo de posibilidades materiales, formales y conceptuales que fungieron como métodos para hacer perceptible el *extrañamiento* respecto al objeto.

⁶⁸ Sánchez, M., *ibid.*, 179.

Por otra parte, existe un último fenómeno a destacar. Hemos explicado que el arte representa un medio potencial para el desarrollo del *autoconocimiento*, sin embargo, para que el proceso dialéctico tenga lugar es necesaria la distancia entre sujeto y objeto. Pero, frente a estos objetos ajenos, ¿dónde encuentra el sujeto la manifestación de sí mismo?, ¿dónde radica aquello en lo que encuentra un campo de diálogo y reflexión? La respuesta es: en la opacidad misma.

Esto se explica del siguiente modo: al ser imposible hallar una “realidad reflejada” frente al lenguaje plástico, y ser condicionado a desarrollar relaciones semánticas diferentes a partir de los “rastros” de aquellas que sí se conoce, la artificialidad de todos los signos se hará ineludible a la percepción individual. Al ser imposible “verse” reflejado en la *elaboración y uso* de los objetos, el sujeto hallará su manifestación en la opacidad misma⁶⁹.

Dicho aspecto nos lleva a una consideración final frente a las nuevas estrategias del arte: el tema inherente a muchas de ellas según lo que se ha descrito, es el autorretrato. Recordemos que una de las proposiciones iniciales del presente caso de estudio es que lo que se expresa a través del principio collage, es una forma de *ver, percibir y estructurar*. Previo al resultado material que puede ser la obra, o el proceso, es una asociación mental inicial que se rige por un principio organizador fuera de lo convencional. Por ello en la desarticulación de las relaciones entre significantes y significados, se encuentra la expresión autónoma del artista. Éste hace de los códigos conocidos, sus propias *unidades expresivas* al resquebrajarlas, dislocarlas e insertarlas en otras asociaciones, de modo tal, que no sólo propicia la toma de conciencia sobre la opacidad de los objetos, distanciando lo “formal” del “contenido”, sino que convierte las nuevas sintaxis en una expresión de su propia identidad.

Esto es lo que han descrito poetas y surrealistas como Marcel Jean, Arpad Mezei e incluso Baudelaire en el siglo XIX, como una especie de “desdoblamiento” en el que los objetos experimentan una separación entre la cualidad puramente expresiva del plano abstracto del “significado”; último en que se proyecta la identidad del sujeto. De modo que, en los nuevos “ensamblajes” visuales, el juego con las unidades del lenguaje da pie a cierta autonomía del objeto y a una forma de autoconocimiento basado en la proyección individual sobre la opacidad. Podemos citar a Manuel Sánchez, quien resume el tema del autorretrato del siguiente modo:

⁶⁹ Sánchez, M., *ibid.*, 189.

...la nueva poesía (implica)... una naturaleza contradictoria cuya primera dialéctica se establece entre el sujeto y el objeto, haciendo así del autorretrato su tema principal, por tratarse del despertar de la conciencia frente al mundo que le rodea⁷⁰.

Este es, de manera general, el estado actual de la percepción contemporánea frente al objeto; el mismo es definido por la potencia de su opacidad para expresar su autonomía, así como para plantear un autorretrato. En base a lo argumentado en el presente capítulo, podemos afirmar que las técnicas constructivas del collage y el ensamblaje expresan una voluntad de reestructuración del lenguaje conocido, con vistas a establecer un diálogo entre los códigos habituales y otros nuevos y desconocidos. Ambos procedimientos son algo más que métodos para reinterpretar el arte de épocas lejanas o componer un objeto abigarrado del espectáculo. Aquello en lo que se basan es una predisposición a configurar relaciones semánticas diferentes con el potencial para ampliar nuestra perspectiva de la realidad y de los signos que nos rodean.

La crítica hacia la “ausencia de estilo” o el batiburrillo que aparentemente generan estas técnicas, tal como hemos visto, resultan de una voluntad de *presentación* sobre lo existente; de una adaptabilidad a los medios y materiales del momento, pero, además, de una puesta en escena de signos que se exploran desde perspectivas particulares. Acción impregna de un aire nostálgico sobre el pasado, que, no obstante, se reconoce como inviable en tanto guía hacia el futuro. Son procedimientos propicios para la disección quirúrgica de conceptos que antes eran estables y certeros.... tales como las versiones públicas de identidad que mencionábamos en el capítulo I.

El collage y el ensamblaje son, pues, métodos formales propicios no sólo para rescatar parcialmente la autonomía del objeto en la contemporaneidad, sino para permitirnos reconocer nuestra propia identidad en el instante que captamos asociaciones conocidas y construimos otras nuevas... en el instante que participamos del autorretrato que nos ofrece la obra.

⁷⁰ Sánchez, M., *ibid.*, 192.

Capítulo III. Análisis de las obras plásticas de Felipe Herrera y Jesús Caviglia

A lo largo del capítulo anterior desarrollamos las bases formales, históricas y semánticas que explican la amplitud del fenómeno de la fragmentación. Abarcamos el contexto cultural que dio pie a la desestructuración de la referencia figurativa de la realidad dentro del campo, describiendo los procesos fundamentales a través de los cuales opera la “estrategia” collage de la mano de figuras como Marcel Duchamp, el doctor Manuel Sánchez, en su tesis doctoral “El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX: El caso aragonés” (2012), y el doctor William Seitz en su libro *The Art of Assamblage* (1961).

Estas propuestas, al enmarcarse específicamente dentro del estudio de las composiciones fragmentarias en tanto que acciones transformadoras –frente al sistema arbitrario de significado que señala el semiólogo Umberto Eco–, se presentan como los medios idóneos para aproximarnos a un conjunto de obras que participan del mismo principio: las obras collage y ensambladas de los artistas plásticos, Felipe Herrera (1947 - 2018) y Jesús Caviglia (1955).

Las obras seleccionadas –un total de seis, tres de cada artista, respectivamente– fueron elegidas a partir de su producción bajo los siguientes lineamientos: ambos artistas experimentaron desde la década de 1980 con la superposición formal a nivel bidimensional, creando ejemplares donde la yuxtaposición de elementos era menos evidente, pero ya daba muestras de una contraposición que excedía el

“abigarramiento” o el “barroquismo”. Ambos artistas –Felipe Herrera en sus últimos años y Jesús Caviglia en la actualidad–, optan por desarrollar sus obras con una proyección tridimensional, dando lugar a los ensamblajes y la existencia del objeto en el espacio, lo que evidencia el conflicto inherente a las nuevas asociaciones. Producciones que, además, son coetáneas.

Finalmente, es importante considerar que ambos artistas comparten algunos elementos iconográficos, que, con su diferente modo de articulación, nos permitirían apreciar las múltiples posibilidades semánticas de lo que, en principio, parece un mismo referente con significado similar. Algunos de estos, como veremos más adelante, son: el cuerpo mutilado, especialmente el femenino desnudo, la manzana, utensilios de vajilla doméstica o los mapas.

En este sentido y con respecto a las obras seleccionadas, procuraremos identificar los tres planos que se disocian en el desplazamiento descrito por Marcel Duchamp: forma, función práctica y significado social o cultural. Para ello es necesario realizar una primera descripción formal en la que describiremos las relaciones pláticas esenciales entre sus elementos, con vistas a determinar el tema dentro del idiolecto artista, y, posteriormente, identificar la procedencia iconográfica –si es posible– de los objetos y referentes fragmentados empleados dentro de las nuevas configuraciones.

A partir de esta fase, estimamos que podremos describir con mayor acierto lo que el autor Manuel Sánchez denominó “fuerzas de compenetración y colisión” dentro de las obras collage o ensambladas. Finalmente, y a partir del desplazamiento que podamos descubrir dentro de cada obra, intentaremos hallar aquel sentido del autorretrato señalado en el capítulo anterior como una consecuencia de la opacidad revelada del objeto. Para el desarrollo de esto último, tomaremos en consideración la aproximación descrita por la doctora en comunicación social, Nicole Everaert-Desmedt, en el mencionado artículo de “La participación del espectador en el arte contemporáneo” (2009). Esto debido a que se trata de un enfoque propuesto desde el campo de la semiótica que aborda el contenido de los signos en un ejercicio interpretativo libre; abarca tanto el carácter social, cultural e histórico de los significados, como, a la vez, permite la participación activa del espectador-coautor frente a la obra de arte contemporáneo.

3.1 *Bandeja*



Fig. 1. Felipe Herrera, *Bandeja (Entrega)*, 2006. Ensamblaje, 65 x 45 cm, s/d.

El ensamblaje *Bandeja* o *Entrega* es una pieza finalizada en 2006 por el artista Felipe Herrera (1947 - 2018) en el marco de la “Serie Jaque”. La misma fue ejecutada en Caracas y expuesta en distintos museos y galerías nacionales e internacionales⁷¹. Esta variación de una “caja obsesiva”, forma parte de los ensamblajes de la primera década del siglo XXI que, a pesar de optar por un formato tridimensional, integran la rigurosidad del dibujo anatómico que caracterizó el trabajo del valenciano durante las últimas décadas del siglo anterior. Por tanto, se ubica en su etapa de madurez.

Las dimensiones de la pieza, desde el corte de las manos escultóricas hasta la base de la caja, son de 65 cm de alto por 45 cm de ancho; lo que da cuenta de un mediano formato en que las figuras representadas poseen un tamaño natural. Al observar *Bandeja*, lo primero que percibimos es un par de manos en la zona superior: una de ellas sostiene un cuadro-bandeja mientras que la otra parece detenerla. En el cuadro vemos una manzana, próxima a una entrepierna femenina. Al tratarse de una pieza ensamblada, a medio camino entre el dibujo y la escultura, nos plantea una organización formal que oscila entre ambas prácticas.

Por tanto, podemos hablar de un objeto de medio bulto: las manos sobresalen tridimensionalmente, al igual que la caja inferior, pero siguen adosadas a un plano posterior⁷². La estabilidad de la composición es dada por un eje invisible que desciende desde el brazo que sostiene la bandeja, hasta el pubis femenino (fig.2). A partir de este, se aporta dinamismo a través de dos elementos: la mano que detiene y la manzana de la izquierda.



Fig. 2. Eje axial divisorio

De este modo, el espacio plástico de ambas zonas –superior e inferior– se compensa y moviliza, pero a la vez, se unifica. Esto lo percibimos en la compensación de la manzana frente a la mano diestra; a pesar de ser de menor tamaño, lo equilibra con su apariencia esférica, pero lo que es más importante, por representar un elemento de gran tensión visual por su color, cálido e intenso.

Este elemento da paso a la imagen de mayor contraste en la obra: una vulva. La gama cromática de tonos rojizos, ocres y negro acentúa el llamativo *close up* de los genitales femeninos. El tono oscuro del

⁷¹ Cabe destacar que *Bandeja*, está fechada en algunos portales web en el año 2010, como homenaje al poeta y ensayista venezolano, Eugenio Montejo. Sin embargo, la obra puede ser rastreada en catálogos previos con el título de *Entrega*, en el año 2006. *cfr.* “Felipe Herrera” (Catálogo), Venezuela: s/d, 2006, 3.

⁷² *Bandeja* pertenece al conjunto de piezas de Felipe Herrera que incorporan un panel posterior a la caja principal, de modo tal que no son completamente exentas. En este sentido, el recorrido visual toma el fondo como parte de la composición, de manera similar a las obras bidimensionales.

vello púbico destaca el aspecto lustroso de la manzana; objeto que da cierre a la línea principal, en un sentido de lectura opuesto al de la tradición occidental, o al menos, eso parece.

Al observar con cuidado, notamos que este vector invisible no se “cierra” por completo con la manzana, ni contra el marco blanco que rodea el cuadro, ¿pero por qué? Esto se debe a que el color blanco, que predomina en la pieza ensamblada, se introduce en el espacio pictórico del cuadro.

Recordemos la relación entre el espacio plástico, bidimensional y tridimensional, en este último todos los elementos se ven dominados por la neutralidad fría y estéril del blanco: manos, asa, marcos y fondo. Si bien el recuadro central lo rivaliza por su saturación, bajo el fruto y el cuerpo, se extiende un tablero de ajedrez que alterna cuadros blancos y negros. El blanco, entonces, se introduce en el espacio ficcional pictórico, revirtiendo, el sentido de lectura hacia la interioridad del cuadro. En consecuencia, la tensión plástica que hemos descrito entre los elementos –y que podemos ver ilustrada en la figura 3 con dos líneas curvas– introduce en el espacio plástico el juego y el conflicto por la dualidad de valores: blanco y negro.



Fig. 3. Curvas de la tensión plástica

Una vez terminado el recorrido visual –que vuelve a introducirse en el cuadro– el conflicto anunciado en la obra eclipsa con la apertura de dos puertas ocultas en la representación anatómica, mostrándonos una manzana mordida que destaca en la oscuridad por la unión de los opuestos que hemos visto desplegados en la obra: frialdad y calidez, blanco impecable y rojo vibrante, el material inerte de lo pedestre y la cualidad viva de la carne. Ideas y elementos característicos del imaginario de Felipe Herrera.

El tema de la vida como un juego de elecciones forma parte esencial de las temáticas recurrentes en la obra del artista desde sus primeros años. En particular, podemos rastrear la figura del tablero de ajedrez hasta la década de 1980 (fig.4), elemento se extiende, asimismo, durante la producción plástica de los 2000. Aporta no sólo dinamismo, sino un sentido lúdico y reflexivo⁷³ –de peligro, apuesta y estrategia– a la obra.

⁷³ Herrera, Felipe, “Signos navegan en los deltas de la obra de Felipe Herrera”, entrevista hecha por María Gabriela Fernández. *EL UNIVERSAL*, 16 de marzo 2016, sección Arte y Entretenimiento.

Se trata de una escena de separación y unión entre aspectos adversos. Este dualismo se encuentra expresado en el tratamiento de la pieza ensamblada; oscilando entre lo tridimensional y lo bidimensional, pero, también está presente en la paleta cromática elegida y en los materiales empleados.

La predominancia del cuerpo escultórico blanco –panel, manos, bandeja– da cuenta de una síntesis en la que podemos identificar rasgos de la tradición clásica. Tal es el caso del marco de la “bandeja” con una ornamentación sinuosa de rocallas y veneras en las esquinas de las molduras; se trata de motivos comúnmente empleados en la marquetería de los siglos XVII y XVIII, pero, también, en el ornamento de distintos elementos arquitectónicos de los retablos de iglesias de estilo barroco.

Por otra parte, el par de manos que expresan actitudes contradictorias –ofrecer y negar, brindar e impedir– dan cuenta de la antigua tradición de la estatuaria en mármol; especialmente de la creencia que se sostuvo hasta mediados del siglo XIX sobre la pureza de la piedra en la escultura griega como principio de su expresión plástica⁷⁴. Un hecho que se transformó en aspecto fundamental para su interpretación e influencia en posteriores estilos y movimientos, por ejemplo, en el neoclasicismo. Ya para el siglo XVIII el trabajo en mármol blanco había sido profundamente asociado a valores como la pureza, la nobleza, la verdad y la serenidad⁷⁵, que se consideraron, además, rasgos de una expresión artística civilizada.

En contraposición, observamos la representación gráfica de la manzana y la entropierna femenina – que ofrecen un alto contraste frente al blanco–, y forman parte del idiolecto del artista en asociación a la cosmogonía judeocristiana. El Génesis relata la tentación y caída del ser humano a manos de Eva en una de las escenas más representadas en la historia del arte⁷⁶. Instigada por la serpiente, la mujer tomó el fruto



Fig.4. Felipe Herrera, *A Galeano*, 1981.
Tinta china sobre papel, 102 x 79,5 cm,
Museo de Bellas Artes.

⁷⁴ Según Jorge Rivas López, fue hacia mediados del siglo XIX que el público erudito del ámbito académico, comenzó a aceptar que la arquitectura y la escultura griega –que fue la base para sus posteriores reproducciones latinas– fueron pintadas originalmente. Este cambio polémico fue producto del descubrimiento de la policromía monumental en ambas manifestaciones artísticas. A pesar de ello, la imagen de la escultura griega sigue predominando en el imaginario colectivo como piezas de mármol puro. Jorge Rivas López. “La ruptura de la serenidad. Apuntes sobre el reencuentro con la policromía monumental del pasado”, *De Arte*, 9 (2010): 162.

⁷⁵ Rivas, J., *ibid.* 160 – 161.

⁷⁶ Gn, 3:6 “La mujer vio que el árbol era apetitoso para comer, agradable a la vista y deseable para adquirir sabiduría. Tomó, pues, de su fruto y comió; dio también de él a su marido, que estaba junto a ella, y él también comió.”

del árbol del conocimiento –que tradicionalmente ha sido encarnado en la manzana⁷⁷– y condenó a la humanidad a una vida plena de penurias, trabajo y sufrimiento. En cadena, el cuerpo femenino desnudo, persiste en el imaginario colectivo como signo de la tentación, lo prohibido, la traición, lo impúdico y vergonzoso.

Según la autora Inés López, esta toma de conciencia sobre la desnudez –que se produce sólo después del castigo divino– ha sido históricamente relacionada a la perspectiva del grado cultural que un individuo y una sociedad, posee sobre sí misma⁷⁸. De modo que el ocultamiento del desnudo, es un signo de civilización, lo que guarda relación con el carácter opresivo del marco escultórico blanco: comprime y aísla el dibujo como si se trataran de objeto de reverencia y admiración, tanto como de repudio y terror.

A esto se suma lo que Juan Calzadilla ha descrito como un “clima litúrgico” en la introducción del color dentro de las obras de Herrera, a la par del uso de símbolos del cristianismo⁷⁹. El uso del color rojo, que en sus dibujos bañaba el espacio representado arquitectónicamente –como vemos en la fig.5–, aquí se sintetiza para dotar de fuerza y gravedad a los símbolos que explican el origen del mundo judeocristiano.

De modo que, el binomio manzana-vulva y conocimiento-potencial creador, han sido enmarcados como conceptos intrínsecamente asociados al origen de la raza humana; a su falibilidad ante lo terrenal, lo material y las sombras que emulan respecto a un mundo espiritual y “verdadero”. El binomio es signo del fin de una edad dorada y el origen de un mundo distinto, lleno de ilusiones, trampas y artificios, tal como sucede con las puertas ocultas en los genitales femeninos. Esta caracterización binaria entre civilización y barbarie, nos aporta las claves para una posible interpretación.



Fig. 5 Felipe Herrera, *Tres cajas*, 1989. Litografía sobre papel, 76,5 x 57 cm, Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez.

⁷⁷ Rafael García Mahiques expresa que, la costumbre de representar con una “manzana” al fruto del relato bíblico se debe a que, ya desde la Antigüedad, “el manzano era el árbol frutal por antonomasia... empleado en el mundo de la imagen y la metáfora prestándose a conceptos generales...” A ello añade que la manzana es, en sí misma, símbolo de la Caída. Rafael García Mahiques. “Malum Arbor: El código semiológico de la manzana”, *Ars longa: cuadernos de arte*, n° 2 (1991): 82.

⁷⁸ Inés Marisela López Betanzos, “Imagen del cuerpo desnudo femenino en el arte, un signo de larga duración. Análisis desde la sociología de Norbert Elías y el feminismo”, *LiminaR: Estudios sociales y humanísticos*, n° 1, (enero-junio, 2023): 3.

⁷⁹ Juan Calzadilla así se refiere al aura que adquieren los objetos según su disposición en el espacio de las obras de Felipe Herrera, ya en los años 90. *El Juego Impuesto: dibujos de Felipe Herrera*, (Catálogo), Caracas: Litostar, 1993, 6.

El título nos ofrece una pista a interpretar: *Bandeja*. Este alude a un instrumento que porta un objeto que podemos tomar o rechazar. Por ende, como participantes y espectadores, se nos ofrece la posibilidad de acceder a un conocimiento bajo el icónico binomio manzana-genital⁸⁰ que, sin embargo, no es de carácter material puesto que no es tangible, sólo observable. En este sentido, podemos hablar de una pérdida de la función práctica de la bandeja⁸¹. De modo que queda disociado de su función práctica, para revelar su carácter expresivo.

Este carácter, que hemos descrito como opresivo y aislante, se enfatiza por el carácter de las manos cercenadas. Ellas nos ofrecen y nos privan de la bandeja con un gesto autoritario y agresivo, como si entronizaran el cuadro ilustrado y a la vez, nos advirtieran sobre el mismo. Las convenciones culturales señaladas, nos permiten observar que este carácter se halla en relación al cuadro ilustrado: pueden ser interpretadas como el signo social de la cultura civilizadora –que sólo puede ser construida en colectivo– gobernando y castigando el cuerpo individual. En especial, una parte del cuerpo que debe ocultarse y controlarse, a partir de la inducción de conductas para *identificar* al individuo como parte de un grupo.

Son los valores de racionalidad y autocontrol, verdad y medida, de lo ideal, imponiéndose sobre el signo cultural por antonomasia del deseo, la tentación, los instintos, pero también del libre albedrío. Valores que, en gran medida, se convirtieron en las premisas de las repúblicas ilustradas del siglo XIX. Este nexo, lejos de ser gratuito, se deriva del hecho que: posterior a los procesos independentistas, los grupos dominantes dentro de las sociedades latinoamericanas se sumaron a las tendencias modernistas de la época. En nuestro caso particular, esto se evidenció en los periodos de gobierno de Antonio Guzmán Blanco, en los cuales los paradigmas morales, artísticos y urbanísticos civilizados de Francia y Gran Bretaña fueron adoptados por las sociedades latinoamericanas como rasgo de su “civilización”, tanto en la vida pública como la doméstica⁸². Algo que implicó, en consecuencia, dejar atrás lo asociado al periodo provincial: la influencia barroca, la religión como rector del pensamiento, entre otros, que, como el lector intuirá a partir de lo planteado, puede asociarse a la articulación de los signos empleados en la obra. Son,

⁸⁰ Esto es lo que Nicole Everaert-Demedt ha descrito como el “evento representado” en el marco de las obras de arte contemporáneo, que pueden tener una aproximación semiótica. Tomamos este enfoque ya que concuerda con nuestro propósito de explicar los desplazamientos y yuxtaposiciones del principio collage. “La participación del espectador en el arte contemporáneo”, (Conferencia magistral presentada en las Segundas Jornadas Internacionales Peirceanas, Mérida, México, abril, 2009).

⁸¹ Operación similar a la que describimos en el capítulo II, con el desplazamiento del objeto duchampiano.

⁸² Arturo Almandoz, *Urbanismo Europeo en Caracas 1870 - 1940*, (Venezuela: Editorial Equinoccio, 1997) 45 – 46.

también, la yuxtaposición de expresiones culturales identitarias, abruptamente adoptadas, en el curso de la historia de una misma nación.

En este sentido, se comprende que la fragmentación de la parte más íntima del cuerpo, los genitales, tengan un lugar tan importante en la composición, porque si bien todos los aspectos “negativos” mencionados son asociados a estos en el relato mítico, también lo son el libre albedrío –la capacidad de desobedecer–, el potencial creador y la responsabilidad de asumir los riesgos que implica la adquisición de conocimiento.

El binomio manzana-vulva no posee un carácter tangible ni práctico, su segmento es puramente representacional y expresivo. Al carecer de un cuerpo escultórico “real” como el de la bandeja, lo que se enfatiza en él es el carácter “ilusorio” del dibujo. A raíz de esta contraposición entre escultura-dibujo, el carácter artificioso del segundo se revela, separando la referencia del cuerpo desnudo real –que no existe– del concepto “pecado original”: esto es lo que nuestro conocimiento cultural identifica, y queda asociado al dibujo. Esta superposición de collage –manzana-vulva– sobre ensamblaje –bandeja-manos-manzana–, se resuelve con la apertura de las puertas ocultas en el dibujo.

A la ficción de *elegir* se suma el elemento del tablero de ajedrez, amplificando este sentido al proponer una contienda de opuestos con cuadrantes blancos y negros y entre las fuerzas opuestas. Sin embargo, cuando se nos revela el fruto mordido, comprendemos que ya hemos consumido la manzana; no como un alimento tangible, sino como símbolo. En el momento en se concibe y reconoce la idea del pecado, de la tentación y el conocimiento, se le reconoce y se accede a él. Al reconocer el binomio manzana-vulva, hemos participado de la asociación entre significante y significado convencional.

Este hecho nos hace conscientes de nuestra propia condición dentro de la cultura, de “culpables” por participar de la misma; es imposible estar exento de ella o escapar a la diatriba que representan las fuerzas adversas que hemos visto a lo largo del análisis. Esto forma parte esencial del idiolecto de Felipe Herrera, donde la vida misma es una danza –un juego– entre valores, deseos y voces contrarias. En palabras del artista, a través de sus ensamblajes se plantean autorretratos: “(son)... una indagación hacia el Yo: a través de la obra me asumo como el yo crítico, el yo pecador, el yo indagador”⁸³.

⁸³ Herrera, Felipe. “El regreso del peregrino”, entrevista hecha por Lenelina Delgado. *EL UNIVERSAL*, 1 de julio 2016.

3.2 Sin título



Fig. 6. Felipe Herrera, *Sin título*, 2006 – 2014. Ensamblaje, dimensiones variables, s/d.

En el caso anterior observamos cómo la percepción del autorretrato se produce a partir de la desarticulación de los signos empleados, de modo que genera un reconocimiento individual en la opacidad del significado. Esto puede guardar relación con lo que expresa Moraima Guanipa, sobre los ensamblajes de Herrera: son vitrinas donde lo presentado es un acontecimiento de la memoria colectiva, de la memoria cultural y la pintura misma⁸⁴. Para ahondar más en este aspecto, ahora abordaremos *Sin título*.

Sin título pertenece a la “Serie Jaque”, una producción extendida entre el 2006 y el 2014. Se trata de una instalación que participa de lo escultórico y del dibujo en una síntesis tridimensional, y si bien comparte ciertos elementos con *Bandeja*, estos varían. Al observar *Sin título*, nos encontramos con una instalación distribuida en dos áreas principales: en la superior hay tres manos aladas adheridas a la pared. Bajo ellas se sitúa un cuadro con la ilustración de una entropierna femenina y bajo ella, se ubica una mesa con un tablero de ajedrez. Finalmente, una manzana mordida y un par de cartas de póker se disponen sobre este último.

En este caso, la estructura escultórica del panel posterior, desaparece y los elementos se integran directamente a una pared. El dinamismo de la composición es dado por la organización de las manos aladas en un triángulo invertido respecto a la entropierna femenina –como se ilustra en la figura 7–. El vello púbico en esta, aporta un punto de tensión visual que contrasta y estabiliza el peso de los elementos superiores.

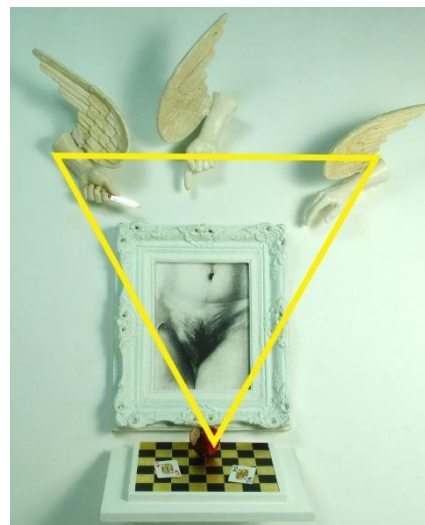


Fig. 7 Organización por triángulo invertido

Al prescindir del color en estos elementos⁸⁵, la tensión plástica de sus direcciones se evidencia; pero, además, se produce una sensación de descenso. Sobre el panel inferior, se encuentra la manzana mordida. Se trata del elemento con el color más vibrante, cálido y saturado. Finalmente, el tablero de ajedrez contrarresta la frialdad del blanco de la composición general, introduciendo casillas doradas y negras.

⁸⁴ Moraima Guanipa. “Felipe Herrera: De íconos y peregrinos. Una obra en carne viva”, *El Globo*, 02 de octubre de 1993, s/d, 34.

⁸⁵ Pared, marco y cuerpo femenino. Si bien las extremidades aladas tienen una tonalidad amarillenta –y no completamente blanca– la aproximación en valor tonal las hace contribuir a dicha neutralidad.

La estabilidad que vimos en *Bandeja*, es sustituida por una organización más dinámica. La misma es compensada por la uniformidad de los rectángulos –central e inferior– que se duplican como si de la estructura de una valija se tratara, “abriéndose” en lo tridimensional. Esta configuración activa el espacio “sobre” el tablero, convirtiéndolo en un área de juego accesible al espectador; podemos inclinarnos sobre él y rodearlo por tres frentes.

La mesa-tablero guarda relación con la ilustración de la vulva por la presencia del color negro, de modo que devuelve nuestra mirada hacia la interioridad del cuadro. En consecuencia, la estructura virtual proyectada se puede plantear como una pirámide oblicua, cuya base se encuentra en la mesa, y cuya punta se sitúa sobre el ombligo del cuerpo femenino –ver figura 8–.

En *Sin título*, los tonos vivos de la carne humana han desaparecido para ser suplantados por una representación en blanco y negro del referente. Esta ya no se encuentra herméticamente encerrada con terror y fascinación dentro de una caja, sino expuesta con cierta distancia como el recuerdo de algo perdido, que, sin embargo, se nos compele a observar con aprensión. Es un signo que ha sido vaciado de la cualidad de lo vivo, y permanece petrificado en el tiempo, muerto; y es que el tema de la muerte es otra de las constantes que se extienden a lo largo de la obra de Felipe Herrera.

La curadora e investigadora María Elena Ramos, señaló a principios de la década de 1990 que el tema de la muerte era convertido en objeto del arte dentro de la obra de Herrera a través de la rigurosidad lineal del dibujo y la composición espacial, así como en el hieratismo de sus figuras y su fragmentación⁸⁶. Junto a otros temas recurrentes, la muerte forma parte de los tópicos que continúan en su producción ensamblada hacia la segunda década de los 2000⁸⁷. Sin embargo, el tema de la muerte se extiende más allá de la representación gráfica del cuerpo femenino para dar cuenta de un fenómeno que determina la composición

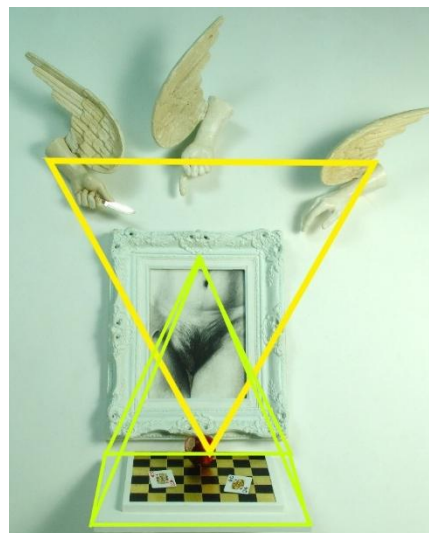


Fig. 8 Estructura piramidal proyectada

⁸⁶ “Forma de la muerte. En el animal, en la rigidez, en la mutilación, en el ‘vacío’... Muerte dentro del cuerpo, Muerte en la vida, sosteniendo, vertebrando, conformando la vida. Belleza necrófila en el simple hecho de sublimar y transformar la muerte en el lenguaje del arte”. cfr. María Elena Ramos, *El Juego Impuesto: dibujos de Felipe Herrera*, 8 – 9.

⁸⁷ Bélgica Rodríguez expresa que esta expansión hacia lo tridimensional representó un proceso de redescubrimiento para el artista, gracias a la posibilidad de generar nuevas relaciones entre los elementos de su idiolecto para abordar los mismos temas. *Inexorable: Obras de Felipe Herrera*, (Catálogo), Caracas: Ateneo de Caracas, 2016, 1.

misma de la obra. Ya que hemos abordado previamente algunos de sus elementos a nivel iconográfico, será más sencillo plantear la alteración que se introduce en ellos y a nivel estructural.

Anteriormente mencionamos que el uso del color blanco se asocia a la visión moderna de la tradición escultórica clásica, aspecto cobra un matiz distinto con la obra en cuestión, pues invade la ilustración del cuerpo femenino, privándolo del color. Esto puede observarse como una asimilación o renovación –de lo pasional, lo emocional, etc.– bajo atributos que, ahora, los integran. La expresión de fuerzas y aspectos formales adversos que se contrarrestaban entre sí, ahora parece haber sido sustituida por el dominio de una sobre la otra.

Esta diatriba entre fuerzas adversas, coincide con lo planteado por Juan Calzadilla y María Elena Ramos cuando expresan que, a lo largo de su obra, Felipe Herrera ha oscilado entre lo clásico y lo barroco. En la década de 1990 describieron el recurso constante de la tradición clásica en tanto convención para la construcción espacial⁸⁸, sin embargo, siempre representó una especie de “marco” o disposición lógica a nivel espacial. Ambos coinciden en que, por otro lado, siempre ha sido una “fuerza barroca” lo que se ha manifestado como una “necesidad expresiva” propia en su lenguaje plástico, llenando el espacio, inventando cúpulas y cruces, espirales y circunvoluciones, como observamos en la figura 9⁸⁹.

No obstante, para la primera década del siglo XXI su trabajo artístico experimentó una síntesis que lo llevó a explorar el formato tridimensional y una nueva forma de organizar los elementos de su imaginario⁹⁰. Cabe destacar que esta disposición introdujo modificaciones en la expresión de las fuerzas descritas, lo que produjo una forma distinta de organizar y relacionar, lo clásico y lo barroco⁹¹.



Fig. 9 Felipe Herrera, Detalle de: A Miguel Hernández, 1982. Grafito, creyón tinta y aerógrafo sobre papel, 180 x 60 cm, Galería de Arte Nacional.

⁸⁸ El juego doble, la perspectiva arquitectónica, el empleo de arcos, el cálculo y la rigurosidad geométrica, fueron algunos de los aspectos destacados en su etapa dedicada al dibujo. *vid. El Juego Impuesto: dibujos de Felipe Herrera*, 6.

⁸⁹ “... si algo la entroniza en ella misma (su obra) es su elocuencia barroca... la fuerza de su inventiva para asignar a los objetos inocentes en un lugar de lo terrible... esta locuacidad (sin embargo) está contenida por el cálculo y la geometría...” Calzadilla, J., *ibid.*, 6.

⁹⁰ Bélgica Rodríguez describe este como “su periodo reflexivo”. Periodo que dio paso a la producción de obras tridimensionales con una conciencia más enfática de la estructura poética de las mismas. *vid., La obra sin fin de Felipe Herrera: Cuerpos y objetos en cajas obsesivas*, (Catálogo), 2008, 12.

⁹¹ En este sentido, podemos hablar de una referencia estilística que se suma a la identificación iconográfica del análisis anterior.

Dicha configuración sintetizada de ambos aspectos, uno como convención y otro como necesidad expresiva, lo podemos observar en *Sin título*. El diseño arquitectónico de espacios interiores, típicos de sus dibujos, se volatiliza en un sentido de perspectiva que es dado por la organización triangular que vimos en la figura 7, generando una sensación de profundidad. La estructura del arco de medio punto se proyecta en la sucesión de las manos aladas en la parte superior. Por otra parte, notamos que lo que María Elena Ramos ha descrito como barroquismo⁹², deja de expresarse la multiplicidad de formas, para hacer destacar la figura humana sobre un espacio continente. La mancha de color –en particular, el rojo–, se vuelve significativa por su uso puntual, que potencia la tensión psicológica del objeto que lo porta.

A pesar de haber perdido el carácter vivo que lo caracterizó, la parte del binomio manzana-vulva que ha sido separado, sigue siendo el centro de atención de la composición como si continuara representando una amenaza: el cuerpo femenino. Algo que se nos indica por medio de las manos aladas.

El hecho de que estén “aladas”, alude a un ámbito particular. Según Chevalier, J. y Gheerbrant, A, las alas han sido asociadas en el simbolismo cristiano con la capacidad de elevarse sobre la condición material, para encaminarse hacia la iluminación divina más allá de toda corrupción⁹³, pero, además, los seres alados –ángeles– son asignados con funciones como guardianes, ministros, intermediarios y mensajeros. Caracteres que podemos observar en las tres manos de la obra, respectivamente: en una lectura de izquierda a derecha, hallaremos que la primera alza un pequeño cuchillo hacia el cuadro, la segunda apunta con su dedo índice de manera aleccionadora, y la tercera, se extiende en un gesto de intercesión. La identificación de los elementos dentro del simbolismo cristiano se debe a que, en palabras del propio artista, este ha influenciado irremediamente su obra, así como el repertorio de imágenes y estructuras que compusieron su memoria visual⁹⁴.

De tal modo, podríamos sugerir que el tema de la muerte se expresa de manera formal en la obra, de modo que una de las tendencias estilísticas identificadas –lo clásico– se vuelve predominante. A ello se suma un cambio en el carácter de las manos: se agrega lo “alado” y lo divino, alterando el sentido social anterior, para sumar una exhortación de carácter religioso o moral. Esto podría relacionarse con el

⁹² *El Juego Impuesto: dibujos de Felipe Herrera*, 9.

⁹³ Chevalier, J. y Gheerbrant, A. *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986, y Eduardo Cirlot, J. *Diccionario de símbolos*, Labor, S. A., Barcelona, 1992, *ap.* Caterina Bals Allés, “Cualquiera puede tener alas” (Trabajo de Grado de Licenciatura en Bellas Artes, Universidad de Barcelona, 2020), 16 – 17.

⁹⁴ “El elemento, el símbolo cristiano no es en mi algo reflexionado, sino primario en sus causas... Es algo que subyace fuertemente en mí...” El artista describe que desde niño se vio influenciado e impactado por la abundancia de imágenes y elementos visuales de la iglesia San José del Ávila, a la que asistía con su familia. Herrera, Felipe. “Entrevista con Felipe Herrera”, entrevista hecha por Miriam Robles. *Exposición Antológica*, (Catálogo), Caracas: Editorial Arte, 1964, 7.

fenómeno que describimos en el caso del cuerpo –privado del color–, pero que se expresa, ahora, en la “transferencia” de aquel clima litúrgico hacia el signo de las manos.

En este caso, las partes públicas del cuerpo se integran a la cadena semántica que los contextualiza dentro del relato bíblico –a través de lo divino, lo alado–, al que antes hacía referencia el binomio manzana-vulva. Una modificación del signo “manos” que puede ser comprendido según el tema de la obra: la muerte, pero, entendida como fenómeno fecundador de la vida.

La muerte en tanto que asimilación y contaminación, entonces, se expresa en la forma: lo barroco y lo clásico se combinan. Al integrar la anatomía femenina en el espacio que responde a las convenciones clásicas, la estructura se dinamiza: las manos se dirigen de manera concéntrica hacia el cuadro, en gestos dramáticos; la sensación de “descenso” aumenta la desestabilidad dada por la composición en triángulo invertido y a ello se suma la organización en arco de las manos, que se asemeja a la composición típica de entronización de las vírgenes en los cuadros de temática religiosa⁹⁵. Por último, la estructura de la obra se “abre en el espacio” como una valija, cuyo panel inferior parece fungir como un repositorio de ofrendas⁹⁶.

En resumen, podríamos sugerir que el tema de la muerte en tanto que acontecimiento necesario para impulsar la vida –el movimiento, el dinamismo, el dramatismo– se trata del evento representado en esta obra de arte contemporáneo. La muerte explica, así, la asimilación de las fuerzas descritas –lo barroco por lo clásico–, pero que en realidad dan cuenta de la unificación de ambas a través de los rasgos expresivos de sus elementos. Las fuerzas de choque propias del ensamblaje se manifiestan en las convenciones espaciales y plásticas asociadas a la visión clásica moderna frente a la fuerza expresiva de los elementos que integran lo barroco. En segundo lugar, estas mismas fuerzas se encuentran en los conceptos asociados culturalmente a los signos: manos-aladas y vulva femenina dentro del simbolismo cristiano.

Por otra parte, las fuerzas de compenetración se hacen patentes en la integración del carácter expresivo de una tendencia estilística en los objetos de la otra: cuerpo femenino en blanco y negro y manos de carácter celestial y dramático. Empleamos el término “transferencia”, pues el evento guarda relación con

⁹⁵ Obras en las que figuras como los querubines, rodean en un halo superior –o a veces inferior– a la Virgen.

⁹⁶ Es decir, la mesa-tablero completa una estructura que se asemeja a los retablos de las iglesias católicas. Alusión al arte religioso que fue señalado por Juan Calzadilla al hablar sobre el formato “tríptico” en los dibujos de los 80’s. *El Juego Impuesto: dibujos de Felipe Herrera*, 6.

lo dicho por el artista sobre el cuerpo humano: su representación implica una suerte de extensión de la naturaleza que posee la capacidad de “sembrarse” o de “fecundar” el espacio circundante⁹⁷.

Finalmente, el tablero de ajedrez nos introduce como participantes de esta ficción. La alusión al juego sigue presente en la obra, sin embargo, ahora es a nosotros a quien se nos ofrece la posibilidad de jugar. Al proyectarse en lo tridimensional, el objeto extiende la presencia de aquellas fuerzas adversas hacia lo tangible de manera bipartita: con escaques dorados y negros, el primero es una versión más saturada del tono pálido de las manos aladas, y el segundo, replica el negro del vello púbico.

Sin embargo, sobre el tablero se posicionan dos elementos que resumen la partida: la manzana, y las cartas de Póker. Uno se introduce como la conciliación de opuestos –como vimos en el caso anterior–, y el otro es el factor del azar⁹⁸. Elegir uno u otro escaque, nos guiará siempre a un recuento final que es la negociación entre posturas diferentes. Podemos sugerir, entonces, que “el juego”, en sí mismo, es la ofrenda que podemos colocar en este “altar”⁹⁹.

Finalmente, debemos reconocer que esta compenetración no está exenta de contradicciones en sí misma, y puede que el sentido de autorretrato se encuentre en el choque entre los conceptos aludidos por los signos y la convergencia formal descrita: la inconsciencia como factor negador de lo propio. La obra continúa presentando cierta aversión entre sus propios componentes: manos–entrepierna femenina, como si aquellas no reconocieran que el proceso de asimilación se ha tornado en uno de integración; de modo que ignoran la influencia de lo *otro* dentro de la estructura que ellas mismas habitan. Se trata de una especie de negación de lo integrado. Algo que nivel social y cultural, en palabras del autor Rafael López Guzmán *et. al*, responde a una ilusión utópica que retrasa la consolidación identitaria en las sociedades¹⁰⁰.

⁹⁷ “Lo masculino y lo femenino dialogan de igual a igual, sembrando y sembrándose... confesándose fecundos...” Lenelina Delgado, *Reconstrucción de la Intimidad: Felipe Herrera*, (Catálogo), Caracas: Galería Tamanaco, 2001.

⁹⁸ Asociación establecida entre las cartas de póker y las ciencias adivinatorias, el destino y el azar en la biografía: “Felipe Herrera: Biografía”, *Balice: Art Dealer*, consultado el 31 de mayo, 2025.

⁹⁹ En palabras del artista, todo ser humano establece consciente o inconscientemente una estrategia de juego en la vida, y este principio es la estructura básica de su obra. Herrera, Felipe. “Entrevista: Felipe Herrera, artista plástico”, entrevista hecha por Dubraska Falcón. *EL UNIVERSAL*, 18 de noviembre, 2008, s/d.

¹⁰⁰ Rafael López Guzmán, Espinosa Spínola Gloria, *et al.*, *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas: Materiales didácticos II: Arquitectura y Urbanismo* (Granada: Universidad de Granada, 2003), 327.

3.3 Caja obsesiva



Fig. 10. Felipe Herrera, *Caja obsesiva*, 2007. Ensamblaje, 45 x 72 cm, s/d.

Al observar *Caja obsesiva* (2007) nos encontramos con una caja que se abre en formato díptico y presenta dos caras internas: en la izquierda, una mano sostiene la reproducción pequeña de un corazón humano, junto a un tubo de ensayos, la derecha, vemos el dibujo del mismo órgano en un tamaño más realista, junto a una cuchara de grandes proporciones. En esta, se exhibe lo que parece ser un mapa.

La estructura cerrada de la caja determina el espacio ocupado por sus elementos, tridimensionales y bidimensionales, como si de un cuadro se tratara. Su estatismo es compensado por la disposición rítmica de los elementos internos. Si consideramos la línea de bisagras como el eje central, observaremos que, tanto la mano siniestra como el conjunto corazón-cuchara, se proyectan en una diagonal descendente, como se ilustra en la figura 11, por tanto, el equilibrio es dado por esta organización paralela de los objetos.



Fig. 11 Disposición diagonal descendente

El sentido de lectura y el equilibrio es dado por esta proyección desde un ángulo superior hacia el inferior derecho y el contraste entre sus formas. Por ejemplo, el tubo de ensayo contrasta las líneas curvas y quebradas de la mano, con una forma geométrica. En la cara derecha de la caja se repite esta relación con respecto al corazón y la cuchara¹⁰¹. Así, observamos un paralelismo entre las formas de cada lado, siendo unas naturales –mano-corazón–, y otras artificiales –tubo de ensayo-cuchara–, lo que genera una relación rítmica y repetitiva.

La obra es esencialmente monocromática, por lo que la atención se centra en la sucesión rítmica de elementos, y a su vez, en la disparidad que produce la naturaleza de la materia y la técnica aplicada: lo tridimensional “real” y lo bidimensional “ficticio”. Es precisamente este aspecto el que introduce una disonancia en la obra y el que produce un tratamiento diferente del volumen de los objetos.

El volumen de los elementos de la izquierda es dado por la tridimensionalidad de los objetos, de modo que sus sombras se proyectan según la luz incide en ellos; son componentes físicamente reales que producen un efecto óptico natural. Por el contrario, el volumen de los objetos de la derecha, es “ficcional”,

¹⁰¹ La forma y segmentación con las múltiples líneas del corazón es compensada con la forma ovoide continua y artificial de la cuchara.

pero, además, visualmente intenso; las sombras contornean cada línea del corazón y la cuchara de manera que se perciben como relieves iluminados frontalmente.

Finalmente, nuestra mirada cae sobre la cuchara y notamos que aquello que podría identificarse como una sombra –la más llamativa dentro de la composición– no se corresponde con la iluminación descrita. No se trata entonces, de una cualidad del utensilio, sino de una característica de aquello que se representa en su concavidad, y esto es, una suerte de mapa antiguo (ver figura 12).

Dentro del utensilio vemos líneas quebradas que forman contornos irregulares similares al de los continentes, sobre los que se extienden numerosas líneas a semejanza de los meridianos y paralelos. El sol es representado en una circunferencia y sus rayos se extienden hasta perderse en la oscuridad del contorno de la cuchara.



Fig.12 Representación dentro de la cuchara

La “gran sombra” es propia de esta representación y equilibra la composición general de la obra; su valor tonal es tan bajo, que rivaliza y supera la atención atraída por el volumen “real” de los objetos tridimensionales. Así, lo contenido por la cuchara, se presenta como una sustancia más real que lo material-tangible. El mundo desconocido de la imagen, radiante y oscuro por igual, es más “real” que el resto de elementos. Exige con mayor acierto nuestra atención y se sitúa como el elemento final de la secuencia. En este sentido, la imagen abstracta de un mundo es lo que anima el cuerpo y la acción humana –corazón y mano, respectivamente–. Una vitalidad que responde a otro de los temas constantes en la obra de Felipe Herrera: la imagen poética como motor del acto creador humano.

... el alma de la obra, he aprendido, es lo poético. Yo creo que el hecho creador del ser humano está marcado por la parte poética, no estrictamente literaria, sino estructuralmente... es un paralelismo interno¹⁰².

La construcción poética presente en las obras del artista es un aspecto que hemos ido explorando a lo largo de los análisis con los distintos modos de articular los mismos elementos para componer ensamblajes divergentes. Los objetos; tablero, manos, manzana, vulva, vientre femenino, y ahora, corazón y cuchara,

¹⁰² Herrera Studio, “Felipe Herrera - Maestro Escultor del Arte Venezolano”, *Youtube*, consultado el 30 de mayo, 2025.

forman parte de un idiolecto que los transforma: se les arrebatada de su condición de cotidianidad para situarlos en un contexto donde adquieren una connotación distinta.

Este fenómeno es derivado del acto de dismantelar los objetos o signos, aislando sus funciones de sus formas y evidenciado el significado asociado a ellos. Esta operación, capaz de revelar la potencia poética de los objetos con la yuxtaposición de sus fragmentos, es lo que Juan Calzadilla describió como una capacidad aparentemente arbitraria de asignar a los objetos inocentes un “lugar en lo terrible”¹⁰³.

En palabras del artista René Magritte, la yuxtaposición collage nos permite revelar lo absurdo de los hábitos que asumen un sentido auténtico de existencia. Y es que la relación entre la operación del objeto surrealista de Magritte y el de Felipe Herrera, va más allá de la aplicación de la técnica: se puede sugerir que este tipo de desplazamiento, es compartido por ambos artistas, algo observable en el empleo de la cara derecha del díptico en otro ensamblaje con el título: *Homenaje a René Magritte* (2014), que podemos ver en la figura 13.



Fig.13 Felipe Herrera, *Homenaje a René Magritte*, 2014. Ensamblaje, s/d, s/d.

La relación puede establecerse, además, porque existe un paralelismo en el uso de ciertas “formas clave” en la obra de ambos artistas, como el cuerpo mutilado o el rostro oculto, pero más importante y con respecto al caso que nos ocupa: la forma ovoide. Una forma que se encuentra tanto en la cuchara como en el “huevo” del pintor belga, y que, más que representar un objeto por lo que es, representa un “contenedor de potencialidad”.

Según María Ángeles Arenal, para la década de 1930, el pintor belga dio inicio a un método asociativo en el que procuraba hallar objetos de naturaleza diferente para crear una “poesía evidente” y un proceso dialéctico visual¹⁰⁴. En este sentido, los objetos de la imagen actúan en la inmediatez y en la simultaneidad. Por ello, el huevo –a veces encerrado en una jaula, como en *Las afinidades electivas* (1933) en la figura 14, a veces como modelo para el retrato de un ave– representa “lo que vive como potencialidad”¹⁰⁵. El

¹⁰³ *El Juego Impuesto: dibujos de Felipe Herrera*, 5 – 6.

¹⁰⁴ Ángeles Arenal García, “Magritte, el cazador de similitudes perdidas: Ambivalencia de la femeneidad como génesis de la dialéctica de la mirada” (Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, 2012), 461 – 465.

¹⁰⁵ Arenal, A., *ibid.*, 466.

inicio y el resultado de un proceso, en el caso de Magritte, se muestran simultáneamente en el huevo y el ave.

Al tomar esta referencia y conocer el vínculo entre las formas empleadas por ambos artistas, podemos referirnos a la cuchara de *Caja obsesiva*, como un contenedor de las representaciones abstractas del mundo que potencian el acto creador humano. Esta imagen abstracta es lo que “echa raíces” –literalmente– en los corazones humanos: en lo material y tangible que los motiva a ejercer una acción en la realidad.

Sin embargo, estas acciones, al manifestarse en lo tangible, tienen un tiempo de caducidad. En este sentido, el órgano del corazón se asocia, además, al concepto del tiempo; una relación sugerida por el artista, cuando expresa que los latidos del órgano son el “tic tac” del reloj biológico e interno del ser humano¹⁰⁶. El carácter efímero de lo material, se expresa en el evento representado en la obra: una mano que toma un corazón *de entre muchos*, para experimentar. El hecho de que se dispongan de muchos órganos más, da cuenta de una escena repetitiva, insistente y obsesiva.

Ahora, por primera vez, vemos al elemento de la mano dentro de los límites de caja, manejando una parte íntima y privada del cuerpo. Así, la oposición que antes percibimos entre sus partes –públicas y privadas– se transforma en una de experimentación; uno que está condenado a ser infructífero, dada la condición temporal de la materia. Podríamos plantear, entonces, a la mano como el signo de una entidad colectiva –lo social, lo cultural, lo cívico, etc.– permeando con una visión de mundo particular a los “especímenes” de los que dispone.

En última instancia, es esa imagen de un mundo o “tierra prometida” –un proyecto siempre futuro o un lugar siempre desconocido– lo que anima un proceso de experimentación eterno, y lo que, a su vez, recordemos, describe García Canclini como una de las características de las sociedades latinoamericanas: el deseo de una utopía transformadora. El hecho de que sobre el dibujo se despliegue un texto ilegible, da cuenta del origen de la misma imagen: es un relato que puede expresarse tanto en palabras como en formas.

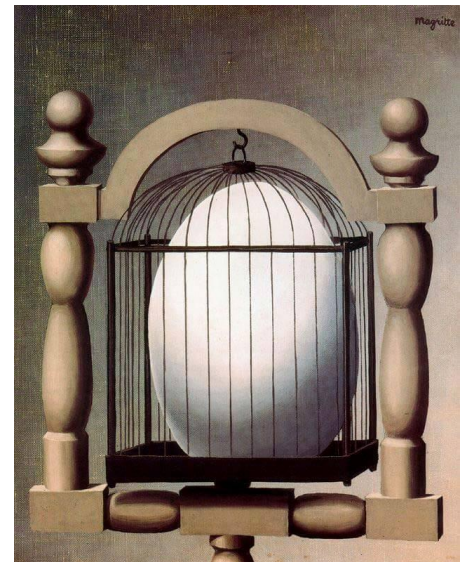


Fig. 14 René Magritte, *Las afinidades electivas*, 1933. Óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm, Colección privada.

¹⁰⁶ Herrera Studio, “Felipe Herrera - Maestro Escultor del Arte Venezolano”, *Youtube*, consultado el 30 de mayo, 2025.

Esta relación estrecha entre lo poético evocado por las palabras y por las imágenes, ha sido una de las fuentes para lo que Felipe Herrera a descrito como “palabras visuales”¹⁰⁷: una especie de juego con los objetos que evocan las palabras para crear una estructura poética propia. En este contexto, no podemos dejar de mencionar la influencia que tuvo sobre su producción la obra del poeta y ensayista venezolano Eugenio Montejo (1938 – 2008)¹⁰⁸, en especial, el concepto de “visión de mundo” y “Tierra de gracia”.

Para el autor Jorge Ramírez, la visión de mundo se funda en la idea de una vitalidad –entendida como memoria, sentimiento o recuerdo– que siempre habita los cuerpos percederos –formas, objetos, cosas–, y cuando esta no se expresa como deseo, habita con mayor fijeza la memoria y la imaginación¹⁰⁹. A ello se suma la caracterización hispana frente al “Nuevo Mundo” hacia el siglo XVI, que impregnó la construcción imaginaria de la provincia –y posterior república– de Venezuela desde entonces: la Tierra de Gracia, un no-lugar próximo al Paraíso¹¹⁰. Dada la estrecha relación entre lenguaje, imagen e identidad que plantea Eugenio Montejo, estos conceptos se convierten en parte fundamental de lo identitario colectivo.

Así, podemos sugerir que la representación del mapa antiguo se encuentra asociada a la visión de mundo y Tierra de Gracia, algo que no necesariamente real, sino que se mantiene presente como una idealización de un pasado lejano o como destino proyectado en el futuro. De modo que el acto humano en *Caja obsesiva* se puede sugerir como la acción de cultivar una visión de mundo: lo abstracto movilizándolo lo concreto y tangible.

Siendo este el evento representado por la obra, observamos que: la abstracción de la “visión de mundo” es intangible y “ficcional” como lo es la representación en el dibujo –que carece de un cuerpo escultórico “real”–. No obstante, es visualmente más llamativa, determinante para la composición y, en suma, “más real” que lo tridimensional. Tanto, que esto se expresa en el proceso de “germinación” que produce en el elemento del corazón.

¹⁰⁷ “... te puedo decir... que me marcan las imágenes literarias. Cuando una lectura me afecta y remueve todo ese mundo de cosas que están adentro... Entonces las dibujo, las traslado echando un cuento a través de lo que podríamos llamar una ‘palabra visual’” Herrera, Felipe, *ap. Robles, M., art. cit.*, 1964, 10.

¹⁰⁸ La relación entre el poeta y el artista plástico era tanto profesional como personal. Así se manifiesta en los prólogos, dedicatorias y homenajes de los catálogos: *La obra sin fin de Felipe Herrera: Cuerpos y objetos en cajas obsesivas*, (2008); *Inexorable: Obras de Felipe Herrera* (2016) e *Imagen y Palabra: Homenaje a Eugenio Montejo*, (2012).

¹⁰⁹ Jorge Ramírez, “La habitación de Eugenio Montejo”, *Valenciana*, n° 12 (septiembre, 2013): 48.

¹¹⁰ Eugenio Montejo, “Poesía, identidad y lengua natal”, *Poesía: Revista de Poesía y Teoría Poética*, consultado el 20 de junio 2025.

Sin embargo, al manifestarse en lo efímero o en la materia “real” de los objetos –mano y corazones de la izquierda– estos se convierten en intentos precederos de la abstracción bidimensional. En este sentido, observamos una suerte de reivindicación de lo pictórico frente a lo escultórico: lo “ilusorio” de las figuras dibujadas se presenta como lo “eterno”, frente a lo efímero de las formas escultóricas.

Podemos sugerir que las fuerzas de choque propias del ensamblaje y el collage se manifiestan en esa división bipartita de la obra, que se contemplan al principio como lo escultórico-real y lo ilustrado-irreal. Por otra parte, las fuerzas de compenetración se expresan no sólo en aspectos formales como la repetición de una secuencia diagonal, el elemento del corazón o la monocromía, sino, sobre todo, en el sentido de lectura occidental como si de una narración se tratara. De forma que se nos presenta un evento sincrónico.

De manera similar al planteamiento de Magritte, vemos la potencialidad y el efecto de una acción infinita de manera simultánea a partir de los elementos cuchara-corazón-mano. Del primero percibimos apenas la forma, de modo que se evidencia su función práctica: contener. En este caso, contiene un objeto intangible que es la visión de mundo, de modo que la función práctica de la última, se anula. El corazón se plantea como objeto cuyo significado y función práctica establecen un puente entre lo abstracto y lo tangible. Esto sucede debido a que, en su asociación con la imagen del mapa, se enfatiza el enlace cultural a las emociones, pasiones, lo espiritual, etc., pero, en su asociación con la mano, se realza el carácter temporal de su funcionamiento práctico, que es poner en circulación la “sangre”, para animar la acción humana. Por ende, podemos sugerir que la proyección del autorretrato se despliega a partir del evento representado y de la articulación descrita de los objetos.

Sin embargo, quizás el aspecto en el que encontramos un sentido más acusado del autorretrato es lo que se encuentra arraigado a la “visión de mundo”. Esta, que es siempre ideal –imaginada en el pasado o proyectada en el futuro– nunca está exenta de una contrapartida. O, mejor dicho, siempre está destinada a una “caída” o “decadencia” en tanto se hace real. Al hacerse manifiesta en lo tangible se revela aquella “gran sombra” que percibimos en su representación, una que, de manera visual, da cuenta de la dualidad del ser humano:

El arte está impregnado de las cualidades y de los grandes defectos del ser humano. Lo importante en él, es que revela esa condición. Es una razón reveladora de lo que somos¹¹¹.

¹¹¹ Herrera Studio, “Felipe Herrera - Maestro Escultor del Arte Venezolano”, *Youtube*, consultado el 30 de mayo, 2025.

3.4 *Paraíso Tropical*



Fig. 15. Jesús Caviglia, *Paraíso Tropical*, 2018. Ensamblaje: madera, papel, cartón, plástico, 40 x 50 cm, Caracas.

El ensamblaje *Paraíso Tropical* es una pieza finalizada en el 2018 por el artista Jesús Caviglia (1955) y forma parte de la serie *Dinner in Caracas*. Fue exhibida por primera vez junto a otras obras en la exposición con el mismo nombre –*Dinner in Caracas*– en Galería D’Museo, Centro Cultural de Arte lo Galpones, en septiembre del mismo año. Posteriormente formó parte de la exposición *Pensar el decir*, presentada en el Centro Cultural UCAB en el año 2019, así como de la exposición *Ensamblajes de la Serie Dinner in Caracas*, en Lúlu Antiques and Design: Coco Tea and Wine, en el Paseo El Hatillo, en el 2021.

Sus dimensiones son de 40 cm de alto por 50 de ancho, lo que da cuenta de una pieza de mediano formato que se ubica entre la producción reciente del artista. Si bien su soporte es de cartón, posee otros materiales como madera, papel, plástico, recortes y materia vegetal seca. *Paraíso Tropical* es un objeto ensamblado que opta por una disposición tradicional en el que se enmarca una superficie de cartón sobre la que hay un libro. En cada una de sus páginas se muestran dos figuras humanas parcialmente cubiertas por hojas secas y sobre estos se superponen: un recorte con la inscripción incompleta y un cuadro blanco.

En la obra se propone un sentido de lectura clásico al disponer todos sus elementos de manera unitaria en el espacio¹¹². Por ello, la impresión que nos produce es la de ser un cuadro tradicional, sin embargo, esto cambia en cuanto percibimos los volúmenes de objetos – como el libro– que dan cuenta de su tridimensionalidad. Al observar la regla de tercios aplicada en la figura 16, notamos que los rostros de las figuras humanas se ubican sobre la intersección de los ejes superiores, algo que atrae la atención y dinamiza sutilmente la composición. A partir de estos se produce un recorrido descendente en zigzag, en el que conectamos elementos según su similitud.

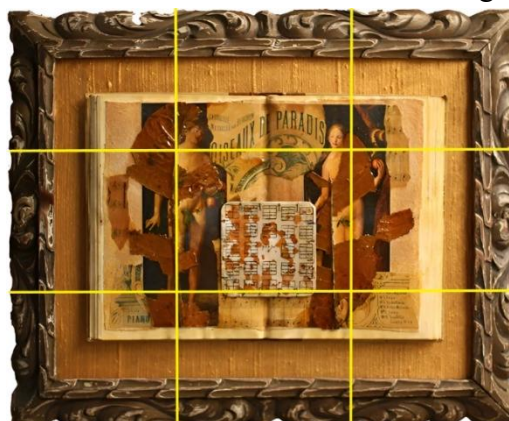


Fig. 16 Regla de tercios

Por ejemplo, en el cuadrante superior derecho encontramos el conjunto serpiente-manzana que pierde continuidad respecto al cuerpo al que pertenece por interferencia de la hoja. La mirada continúa la forma vegetal para encontrar el par de este conjunto en el otro eje: otro fruto y otra mano. Esta vez, pertenecientes

¹¹² A diferencia de otras obras que veremos más adelante, *Paraíso Tropical* no es un objeto proyectado en el espacio. Si bien posee algunos aspectos que se pueden asociar a lo escultórico, opta esencialmente por la superposición y yuxtaposición de fragmentos en lo bidimensional.

a la figura masculina de la izquierda. Al ubicarse en línea diagonal, estos elementos aportan tensión entre los ángulos opuestos del libro.

Así se produce una relación rítmica entre los grupos ubicados a cada lado del eje axial –que podemos ver ilustrado en la figura 17 con forma de S– que generan un movimiento sutil en la obra.

A esta armonía se le suma una paleta cromática de colores análogos: desde el marrón del marco, pasando por los distintos tonos de ocre presentes en el cartón, el libro y los cuerpos, así como en los ejemplares vegetales desecados. Los únicos colores que destacan son el negro –que contrasta la anatomía humana– y el blanco del recuadro central. Sumado a su forma geométrica, este último representa un gran peso visual que compensa el resto de figuras orgánicas de la composición.

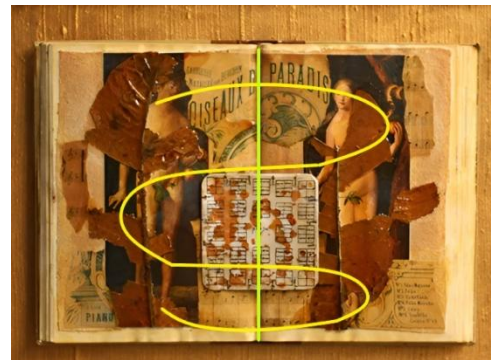


Fig. 17. Recorrido en S a partir de los elementos

Esta cuadrícula en blanco es el punto en torno al que se mueven todos los elementos de la obra: los cuerpos, las miradas y las hojas. Se presenta, entonces, como la escena fundacional de un espacio través de formas dentro de un libro antiguo; como el relato mítico de una ciudad que es tanto un hecho histórico como un sueño nostálgico. El tiempo y la historia de la ciudad, en tanto imagen y objeto, constituyen el tema de la obra, que es esencial en la producción de Jesús Caviglia desde la década de 1980¹¹³.

En los ensamblajes del artista el tiempo representa un tópico que es abordado como referencia estilística o literaria –como veremos en breve–, pero, además, como un carácter *expresivo* en el tratamiento de la materia. El tiempo es una condición necesaria para la elección de los objetos que conforman las piezas. Él mismo describe esta como una operación de “arqueología urbana” en la que recupera objetos deteriorados, abandonados u obsoletos para otorgarles una segunda vida, preservando sus rasgos originales:

...he podido encontrar en las playas de La Guaira un gran reservorio de... arqueología urbana... El mar se encarga de conservarla y alejarla de las polillas. El sol le da un aire envejecido y procuro mostrarla tal como la encuentro¹¹⁴.

¹¹³ El tema del tiempo fue tratado por el artista desde su primera exposición individual “A través del espejo” en el Módulo Venezuela Fundarte en Caracas, en 1985. Anónimo. “El tiempo en las manos de un artista”, *EL UNIVERSAL*, 11 de mayo de 1992, Sección 4, 9.

¹¹⁴ Caviglia, Jesús. “Jesús Caviglia rescata los objetos cotidianos”, entrevista hecha por Jenny Lozano, *EL UNIVERSAL*, 2 de noviembre de 2004, sección Plásticas, 12.

El interés por el objeto nace a partir de su pervivencia a través del tiempo y por ello se destacan los signos visuales que dan cuenta de dicha existencia: el libro antiguo, el cartón, las hojas amarillentas o el marco de madera de la obra en cuestión, son ejemplos de ello. De modo que la cualidad expresiva de los elementos es producida por la vida misma del objeto y podemos afirmar que el paso del tiempo y la historia se expresan en lo objetual y formal. Sin embargo, también están implícitos en la estructura de la pieza.

Esto lo notamos al recordar que la superficie sobre la que se organizan es un libro: un objeto nacido de la necesidad humana de registrar sucesos y de transmitir ideas. El recurso del libro, en tanto que alimento para la memoria y la construcción de relatos, es otra constante dentro de la producción del artista, que puede ser rastreado desde su exposición individual *Déjate Ver* del 2012¹¹⁵. Por tanto, la relación libro-historia-tiempo representa un nexo en su idiolecto, sobre el que expresa: “Al final los libros son para eso, un espacio de rescate de los recuerdos olvidados. Yo me he dedicado a preservar el pasado en el presente para proyectar en el futuro”¹¹⁶.

En este caso, el pasado aludido y plasmado en el libro puede describirse en tres órdenes: estilístico o artístico, mítico e histórico. Órdenes representados en: la referencia estilística renacentista, el origen del mundo judeocristiano y la fundación del modelo urbanístico de la ciudad colonial, respectivamente.

Comenzaremos por abordar las imágenes de las figuras humanas. Estas, ubicadas a izquierda y derecha, son reproducciones del díptico pintado sobre tabla de pino con el título: *Adam y Eva*, que podemos ver en la figura 18, realizadas en 1507 por el famoso artista, grabador y teórico alemán, Alberto Durero (1471 - 1528) en el marco del Renacimiento del norte de Europa. En estas obras, el artista unificó la tradición germánica y la influencia italiana en el marco de un espíritu humanista¹¹⁷. En palabras de Aurora Frías y Sergio Arenas, *Adam y*



Fig. 18. Alberto Durero, *Adam y Eva*, 1507. Óleo sobre tabla, 209 x 81 cm, 209 x 83 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, España

¹¹⁵ Exposición presentada en la Librería Liberarte, Caracas. La exposición *Re-escrituras*, realizada en la biblioteca de la Fundación Herrera Luque, Caracas (2021) también se centró en la muestra de ensamblajes con libros. “Galería”, *Jesús Caviglia*, consultado el 10 de junio, 2025.

¹¹⁶ Caviglia, Jesús. “Jesús Caviglia, el recolector de nostalgias: Viajes extraordinarios inaugura mañana en la galería D' Museo”, entrevista hecha por Jessica Morón, *EL UNIVERSAL*, 23 de agosto de 2014, sección Arte y Entretenimiento, 4.

¹¹⁷ Frías y Arenas citan a Cirlot L., cuando explica que el estudio de la anatomía en Durero es de influencia italiana, mientras que la rigurosidad en la linealidad del dibujo da cuenta de su formación alemana e influencia gótica. Cirlot, L. *Museo del Prado I*, Madrid, 2007, (Espasa, 170 – 173) ap. Aurora Frías, Sergio Arenas, “Acercamiento a Adam y Eva de Durero. Desde la visión de Panofsky”, *Voces: división académica de educación y artes*, (enero – junio, 2014): 20.

Eva sintetizan las búsquedas de Durero respecto al color y al ideal de belleza renacentista dentro de una temática cristiana. Es decir, es una obra representativa de su contexto particular.

Este aspecto es destacable ya que, a lo largo de toda su producción, Jesús Caviglia introduce referentes célebres de la tradición artística occidental en sus ensamblajes; en particular, formas características de la pintura renacentista y barroca, tanto del área meridional como central de Europa¹¹⁸. Por ello encontramos en sus ensamblajes un compendio de citas históricas, estilísticas y literarias en una simbiosis que los unifica a través del tiempo en composiciones anacrónicas. Sin embargo, esta acción no sólo deriva de la cualidad aditiva del collage o del ensamblaje, sino de una necesidad por expresar el sentido de *universalidad* que posee el arte a nivel histórico. Sobre este carácter cosmopolita, el catedrático Humberto Valdivieso expresa: Son piezas provenientes... de lecturas hechas sobre historias que les pertenecen a todos los seres humanos¹¹⁹.

En este sentido, la reproducción de la obra renacentista puede comprenderse en tanto “pasado” estilístico universal, pero, la referencia estilística también se propone como un “marco” formal –a nivel compositivo– para un elemento que alude a un evento local. En este “marco” referencial, las figuras de Adán y Eva están intervenidas, por lo que se vuelven identificables gracias a los elementos que las acompañan: el árbol, las manzanas y la serpiente, es decir, el *conjunto* de objetos es lo que nos permite reconocer la escena del Génesis del mundo judeocristiano.

La presencia de los signos es referencial y aluden a los versículos del Génesis previos a la Caída: se trata de un estado idílico de orden en el que tanto los seres humanos como la naturaleza coexisten de manera armónica. Esta condición es subrayada por los fragmentos de partituras con notas musicales que rodean al conjunto y la inscripción central-superior: *Oiseaux Paradise*, frase que, traducida del latín, significa “Aves del Paraíso”¹²⁰. En este sentido, el emplazamiento de este metafórico Edén se plantea respecto al “trazado de damero” provincial de Caracas.

¹¹⁸ Al primero, corresponden la introducción de fragmentos y recortes de obras de Leonardo Da Vinci, Vecellio Tiziano, el Greco, Diego Velázquez, entre otros. Del segundo, toma referentes de Jan Van Eyck, Rogier Van der Weyden, George de la Tour, Johanes Vermeer, o el mencionado Alberto Durero, por nombrar algunos.

¹¹⁹ Valdivieso, Humberto., *ap.* Andreina Santiso, “Libros abandonados recobran vida con Caviglia”, *El Nacional*, 22 de agosto de 2014, sección Primera Fila, 9.

¹²⁰ Se trata de la denominación popular que recibe la planta ornamental *Strelitzia reginae*.

El esquema básico que se muestra en el cuadro blanco se trata del primer mapa de la ciudad de Caracas, realizado en 1578 por el Gobernador de la Provincia de Venezuela, Juan de Pimentel, ilustrado en la figura 19¹²¹. El plano formó parte de los manuscritos y dibujos enviados a España bajo el nombre de “Relación de la descripción de la Provincia de Caracas”, de acuerdo a las ordenanzas establecidas por el rey Felipe II para la fundación de ciudades en los territorios de ultramar. Se trata de una disposición urbanística del periodo provincial que se replicó en numerosas localidades a nivel nacional, como un modelo de planificación con calles y avenidas perpendiculares.

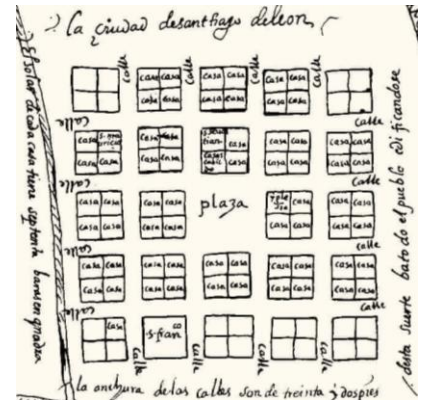


Fig. 19 Antonio Muñoz Ruíz, Detalle de: Primer plano de Santiago de León de Caracas, 1578. Copia dibujada a partir del original. Tinta china, 60 x 42 cm, Publicación “Contribución al estudio de los planos de Caracas”, Irma Sola.

La predominancia del trazado urbano reticular es tal, que se expandiría y preservaría a lo largo de todo el periodo colonial –o provincial–, el republicano y el siglo XX, hasta nuestra actualidad. Así, la cuadrícula regulada se convirtió en un símbolo identitario de la ciudad, sobre la que el escritor e historiador venezolano, Arístides Rojas, se expresa del siguiente modo:

“... en ningún lugar de Caracas se aglomeran los hechos como en este recinto... trae a la memoria escenas de jubilo y de dolor, episodios lúgubres, gritos de vida o de muerte... por ella han pasado las generaciones de tres siglos... desde la Constituyente de 1811, hasta Miranda y Bolívar... todos (cuantos) han dado páginas a la historia de América¹²²”

Este concepto de urbe, en tanto entidad física y tangible a partir de la estructuración geométrica del espacio público, es una clave fundamental en la producción de Jesús Caviglia que da pie a series completas de ensamblajes.

Todo lo planteado converge en la clave que nos da el título de la pieza: *Paraíso Tropical*. Cuando hablamos de “trópico”, se plantea la ubicación real de un lugar dentro de una de las grandes zonas geográficas que se extienden sobre o bajo la línea del Ecuador. A ello se suma el término “paraíso” que hace referencia a un lugar ideal o imaginario. Por lo que el emplazamiento del trazado fundacional dentro

¹²¹ La ilustración nos muestra un detalle del dibujo copiado por Antonio Muñoz Ruíz, a partir del plano original adjunto en el documento “Relación de la descripción de la Provincia de Caracas”, ordenado por el gobernador Juan de Pimentel, que se conserva en el Archivo General de Indias, Sevilla, España.

¹²² Arístides Rojas, *Crónicas de Caracas*, (Venezuela: Antología, 1946), 99 – 104.

de la referencia estilística renacentista, da cuenta de un espacio físico real que, sin embargo, posee un carácter mítico y puede sugerirse como el evento ficcional representado en la obra.

Esta aparente incongruencia es producto de la yuxtaposición entre las figuras de Alberto Durero y el mapa de la primera organización urbanística de la ciudad: el primero es de orden bíblico y mítico mientras que el segundo es de un carácter cívico, objetivo e histórico. En cadena, las fuerzas de choque del ensamblaje se manifiestan en el ámbito que el conocimiento asigna a cada uno de los elementos y el contenido al que se asocian: irreal y factible, abstracto y concreto, utopía y realidad.

Ahora bien, al abordar la identificación iconográfica de los elementos, observamos que el conjunto Adán-Eva representa un ideal renacentista de orden, belleza y simetría pues sintetizan las búsquedas anatómicas de Durero, mientras que el plano fundacional da cuenta de una disposición urbanística en la que predominan los ángulos rectos, la regularidad de las manzanas y un trazado tradicional y geométrico desde una condición de centralidad; por lo que podemos sugerir que ambos representan patrones regulares, racionales, controlados y de herencia clásica, y en ello se sintetizan las fuerzas de compenetración del ensamblaje.

Paraíso Tropical nos plantea un evento histórico que, a pesar del tiempo, se nos sigue presentando bajo un velo utópico y nostálgico; un pasado como proyección de aspiraciones transoceánicas y ajenas, que, sin embargo, forma parte de nuestros cimientos históricos como ciudad, nación y cultura. Este sueño de orden, regularidad y armonía se seguirá sucediendo indefinidamente como una empresa nunca terminada y siempre ansiada¹²³. De aquí que el sentido del autorretrato se puede desprender de esta proyección aspiracional que es siempre una referencia pasada, mas no una realidad. Al respecto, Katherine Chacón expresa sobre la obra de Jesús Caviglia:

.... Las obras de Caviglia recrean formas y texturas de vetustas imágenes, creando un universo plástico que nos habla del pasado y de la impronta que lo pretérito deja en nuestra sensibilidad y vida actuales...¹²⁴.

¹²³ Este carácter eterno del sueño de orden y del estado idílico de armonía y belleza es señalado por el artista cuando expresa que durante el periodo conocido como el Guzmancismo, la ciudad de Caracas se denominaba “la sucursal del cielo” o el “París de un solo piso”. Jesús Caviglia, (@jesuscaviglia). “¡Feliz día Caracas!”. *Instagram*, 25 de julio de 2019, consultado el 22 de julio de 2025.

¹²⁴ Katherine, Chacón. “Jesús Caviglia: Galería Ars Forum”, *El Nacional*, 8 de junio de 1986, s/d.

3.5 *La Silla de Caracas*



Fig. 20. Jesús Caviglia, *La silla de Caracas*, 2017. Ensamblaje: silla, libros, copa y papel. 70 x 35 x 35 cm, s/d.

Cuando observamos *La Silla de Caracas* (2017) lo primero que se experimenta es cierto desconcierto ante la visión de una silla suspendida en lo alto¹²⁵. Ver un objeto que es típico del mobiliario doméstico guindando a la altura de nuestras cabezas, es suficiente para sorprendernos y preguntarnos el porqué de esta disposición. Al no poder situar rápidamente el objeto dentro de un ámbito ordinario la disrupción provocada en nuestra percepción se prolonga e inicia el recorrido visual.

Se trata de un mueble de madera, cuyo espaldar es un libro de aspecto deteriorado y sobre este se superpone un retrato. En la zona inferior, vemos otro ejemplar impreso que descansa sobre el asiento del mobiliario, y sobre este, una copa metálica. La paleta cromática de los elementos superiores –espaldar-libro– representa un gran peso visual que es compensado por el retrato femenino; último que introduce colores vibrantes y saturados que oscilan entre amarillos y naranjas a través de elementos como el cabello rizado y el vestido.

Estos elementos no sólo suman un punto de interés visual, sino que “enmarcan” el contenido del retrato; que no contiene un rostro o cuerpo humano, sino un mapa que muestra las tramas reticulares y los accidentes geográficos de un terreno, como se ve en la figura 21. Su escala de grises constituye un contrapunto a la oscuridad general del objeto ensamblado, de modo que se genera una relación concéntrica entre los elementos¹²⁶. Esta organización genera un contraste entre formas geométricas y orgánicas, así como entre tonos oscuros que rodean el centro de mayor luminosidad.



Fig.21 Acercamiento al mapa dentro del retrato

La relación centrípeta de formas y luces, se replica en la zona inferior del objeto. Allí, podemos seguir una progresión desde el tono más oscuro de la silla, pasando por el asiento y libro –este último de tono más claro–, para finalmente llegar a la forma orgánica de la copa; el material metálico refleja con intensidad la luz que choca contra él. Este efecto atrae la mirada, pero, además, compensa el peso compositivo del cuerpo-mapa. La tensión entre estos elementos –mapa-copa– genera un vector virtual entre ambos, que traslada la mirada desde lo bidimensional a lo tridimensional, como se observa en la figura 22.

¹²⁵ Esta pieza fue finalizada y exhibida por primera vez en el año 2017, en La Casa 22, El Hatillo en la exposición que lleva el mismo nombre de la serie *Dinner in Caracas*.

¹²⁶ Pasando desde los tonos oscuros y cálidos de la silla-libro, hasta la claridad fría del cuerpo-mapa.

Al estar ubicados en dicho espacio, notamos que el desplazamiento del cáliz hacia la derecha genera un ligero desequilibrio respecto al retrato. Esto, de la mano con el juego de luces y colores descrito anteriormente, produce dos direcciones de tensión plástica: la primera se organiza a partir de los elementos superiores, que dan cuenta de una diagonal descendente por el desplazamiento de silueta hacia la izquierda; la segunda se percibe en los elementos inferiores que se proyectan en una diagonal ascendente y se inclina hacia la derecha, ilustrado en la figura 22.



Fig. 22 Líneas de tensión plástica y vector virtual entre planos

Por tanto, podemos hablar de una convergencia de direcciones contrarias: la ascendente se corresponde a la dirección de nuestra mirada, mientras que la otra se proyecta desde la altura hacia ese hipotético valle en el que nos encontramos. Esta última, se sintetiza en la presunta mirada de la figura femenina, una que refleja el valle urbano que la observa: Caracas. Y es que el tema de la mirada especular, donde el espectador es integrante de una entidad colectiva, es uno de los temas recurrentes en la obra de Jesús Caviglia.

El tema de la mirada y el reflejo son constantes que se pueden identificar en los ensamblajes del artista desde su etapa temprana. Son asociadas a un ejercicio intelectual con la capacidad de despertar tanto la empatía por el otro, como el autodescubrimiento, a través de la toma de nuevas perspectivas. La mirada, en tanto que forma de comprender y construir la realidad, se plantea como una proyección que “inventa” o “da sentido” a las cosas, que, sin embargo, puede enriquecerse y expandirse a través de un desdoblamiento mediante la “mirada del otro”¹²⁷. En este caso, se trata de un desdoblamiento de la ciudad en la naturaleza.

La Silla de Caracas hace alusión a la depresión geográfica presente entre el Pico Oriental y el Pico Occidental de la cadena montañosa que rodea el valle de Caracas: el Ávila. Se trata de un lugar, destino turístico y paso de una ruta excursionista, descrita por Alexander Von Humboldt en 1800 como el “valle

¹²⁷ Así puede sugerirse en base a lo dicho por el artista: “Ver, vernos a través de los ojos de otro, poner foco en esa parte de la realidad en la que tal vez no habíamos reparado”. Jesús Caviglia, (@jesuscaviglia), *Instagram*, 4 de junio 2022, consultado el 22 de junio 2025.

que separa las dos cumbres” y que, en su conjunto, se asemejan a una silla de montar, vista de perfil¹²⁸ – como podemos observar en la figura 23–.

El Ávila ha sido objeto de estudio de múltiples disciplinas, pero, sobre todo, ha formado parte esencial del retrato de la ciudad de Caracas desde su fundación: a través de la pintura, la ilustración o el grabado –y más tarde, la fotografía–, así como de obras literarias y estudios botánicos, por mencionar algunos. Montaña y valle forman una simbiosis indisoluble, donde ambos componentes se determinan mutuamente, imagen que se reproduce en la historia, la tradición pictórica y la poesía nacional, presentándose como un signo identitario tanto del imaginario de sus pobladores, como de la ciudad misma y su relación con la naturaleza. Es tal la impronta de esta vinculación visual que, en términos generales, la cita de un redactor de 1858, puede acoplarse a la visión actual del conjunto:



Fig.23 Rafael Romero, Fotografía reciente de la Silla de Caracas, 2025. Instagram.

... ¿cómo describiré Caracas? Imagínesse un nido de gorriones, a tres mil pies de altura sobre el nivel del mar.... Y el interior de alrededor ocho millas, mientras que, en su centro, en vez de huevos, reposa una ciudad. Simbad el Marino habría colocado aquí su nido del Ave Roc”¹²⁹

La comunión entre naturaleza y urbe, en este sentido, caracteriza la identidad de la ciudad y de sus habitantes. Por tanto, el desdoblamiento a través de la mirada de un “otro”, se produce entre los elementos silla y mapa, y expresan plásticamente las palabras del autor Rafael A. Insausti, en su obra *El valle, la ciudad y el monte* (1959): “... Hasta hace poco el valle se creía hecho para mirar el monte. Y ahora sospechamos que también el monte ha sido puesto para mirar el valle”¹³⁰.

A la luz de la cultura popular y las referencias literarias, observamos que el posicionamiento de *La Silla de Caracas*, se asocia a la cordillera montañosa: su ubicación, de casi 2 metros sobre el suelo de la sala expositiva, da cuenta de ello. Sumado a ello, el material de la silla nos remite al carácter vivo de la

¹²⁸ Alexander Von Humboldt, *Viaje a las Regiones Equinociales del Nuevo Continente. Tomo II: Libros 3 y 4* (Caracas: Biblioteca Venezolana de Cultura, 1941), 339 – 340.

¹²⁹ “Caracas”, Harper’s New Monthly Magazine (1858) ap. Almandóz, A. *op. cit.*, 47.

¹³⁰ Esta cita forma parte de un corpus literario que el mismo artista cita en relación a las obras que trabajan el vínculo entre ciudad y montaña. A este se suman: el poema *Buen día señor Ávila ¿Leyó la prensa ya?* Del conocido escritor y ensayista, Aquiles Nazoa (1987). Rafael Ángel Insausti, *El valle, la ciudad y el monte*, s/d, 1959 (s/d) ap. Jesús Caviglia, (@jesuscaviglia), Instagram, 15 de diciembre 2021, consultado el 22 de junio de 2025.

naturaleza, a través de la asociación cercana entre la madera y elementos como el árbol o el bosque. Este material forma parte esencial de la producción del artista pues –en sus propias palabras– la vida presente en él no se encuentra en ningún otro material¹³¹.

Por otro lado, tenemos a la ciudad de Caracas, que se encuentra aludida en la condición de mapa; una representación gráfica que sustituye los rasgos humanos del retrato femenino. De este último sólo se distinguen los atributos del cabello y el vestido, que son suficientes para identificar la obra original que reproduce: un retrato femenino realizado por el mencionado pintor alemán, Alberto Durero: *Retrato de una joven veneciana* (1505) –ver figura 24–.



Fig. 24 Alberto Durero, *Retrato de una joven veneciana*, 1505. Óleo sobre lienzo, 35 x 26 cm, Museo de Historia del Arte, Viena, Austria.

Lo que “resta” de la cita renacentista es lo *necesario* para identificar una procedencia que, al aportarnos el título original, suma un grado de connotación al ensamblaje: joven veneciana. Teniendo en cuenta el interés por la historia dentro del idiolecto artista, no podemos dejar de sugerir un nexo entre esta cita estilística y el origen del nombre Venezuela. Traducido del italiano *Venezziola*, la palabra fue empleada para describir comparativamente a los asentamientos indígenas con estructuras palafíticas en el Golfo de Maracaibo, como una versión menor de la República de Venecia hacia el 1500:

Américo Vespucio, el 18 de julio de 1500, escribe... de una isla... se trasladaron a otra, con una gran población que tenía casas levantadas sobre el mar como Venecia¹³².

A esta cita histórica se agrega la superposición del recorte del mapa de la ciudad de Caracas; que se corresponde, por el trazo de sus calles y el detalle de sus tramas, a uno de los mapas realizados por el ingeniero y arquitecto venezolano, Ricardo Razetti (1909 – 1961), entre 1897 y 1929. Específicamente, podemos sugerir que se trata del plano de 1897, ilustrado en la figura 25. En sus mapas se hace hincapié en la importancia de la preservación del legado urbano del periodo provincial –con el característico trazado de damero– así como del republicano –con los paseos como sistemas de recorridos– en planos que reflejaban, según el arquitecto Iván González Viso, “la anatomía y fisiología” de la ciudad¹³³.

¹³¹ Lozano, J., *art. cit.*, 12.

¹³² Ángel Rosenblat, *El nombre de Venezuela* (Caracas: Tipografía Vargas, 1956), 386.

¹³³ Iván González Viso, *et al.*, “La ciudad de Razetti: Ricardo Razetti, 1897”, *Guía CCS: Caracas del valle al mar*, consultado el 18 de junio de 2025.

Finalmente, el elemento de la copa nos recuerda la instalación en la que se enmarca el ensamblaje: *Dinner in Caracas*. La disposición del objeto frente a la figura femenina no sólo la compensa, sino que la presenta en términos de “comensal” y evidencia el ritual al que el espectador acude: la última comida del día, ofrecida por la anfitriona principal, que sintetiza tanto al valle como al monte en un único objeto y devuelve a los espectadores un reflejo de sí mismos.

La altura de la silla imposibilita su percepción dentro de un ámbito cotidiano, lo que nos permite hablar de una pérdida de la función práctica de la silla, que nos obliga a abordarla desde el carácter expresivo del objeto. Este último, en conjunción con el título, establece una asociación con la formación geológica que es puramente representativa. No obstante, algo más complejo ocurre con la función social de la silla: al colocar un retrato sobre el espaldar, el objeto se “ocupa”. Así, el soporte del libro opera como parte estructural de la silla, y a la vez, introduce un cuerpo –o figura– que la habita y emplea.



Fig.25 Ricardo Razetti, Plano de Caracas de 1897 HC-33, 1897. Litografía, 50 x 40,5 cm, Colección Biblioteca Nacional.

Las fuerzas de choque pueden describirse tanto en lo expresivo como en el contenido culturalmente asociado a los elementos del retrato: por un lado, tenemos el “revestimiento” renacentista que determina la fisonomía, el nombre –y ultimadamente, parte de la identidad– de un territorio nuevo –*Venezziola*– en comparación a algo conocido. La vestimenta opera como un “marco” de determinación externa –formal y convencional– que camufla la entidad sobre la que se posa. En contraposición, tenemos el mapa de la ciudad de 1897: la representación gráfica da cuenta de la ciudad en tanto que infraestructura tangible y objetiva. Se trata de un proyecto modernista que expone la ciudad como un organismo complejo, de carácter industrial y sistemático y moderno.

Podemos hablar, entonces, de un anacronismo que contrapone visiones distintas para la construcción y desarrollo de la vida e identidad de una población, pero además de un modo de vida que constantemente oscila entre formas de pensamiento, costumbres y hábitos, modas y manifestaciones culturales contradictorias y divergentes que se han convertido en la meca de lo propio, de la “maravilla”, y al mismo tiempo, del conflicto interno que dificulta el desarrollo de la sociedad. El retrato de “Caracas” se presenta,

así, como un compendio fragmentado de proyectos abruptamente integrados. En cuanto a las fuerzas de compenetración, se manifiestan en la composición rítmica de formas y colores descrita anteriormente.

La temática de la mirada podría parecer un ejercicio unilateral desde este retrato hacia nosotros. Sin embargo, al encontrarnos por debajo del ensamblaje, adoptamos –figurativamente hablando– el lugar mismo de la ciudad frente al Ávila. Por ende, no sólo somos la ciudad, sino que constituimos las unidades que pueden ocupar uno u otro lugar; una u otra perspectiva, y de igual modo, participamos de las contradicciones propias del retrato: de formas del pasado superpuestas a estructuras modernas, de la convivencia de anacronismos, de la aspiración utópica y la realidad imperfecta.

En consecuencia, el desdoblamiento a través de la mirada es entre ciudad y monte, pero, también, entre el ciudadano-espectador y obra, pues lo que ofrece es un autorretrato. La capacidad que el ejercicio de la mirada tiene para despertar el autodescubrimiento y la empatía por el otro es autorreferencial. En palabras del artista, es un revisarse –no para cambiar diametralmente– sino para evolucionar¹³⁴. El mismo, cita a Bernard Berenson en *Estética e Historia de las Artes Visuales* (1952) sobre este aspecto:

Necesitamos mirar... hasta vivir la obra, y por un efímero instante, llegar a identificarnos con ella. Ninguna realización constituye una obra de arte si no nos ayuda a humanizarnos¹³⁵.

¹³⁴ Caviglia, Jesús. “Mi reino si es de este mundo”, entrevista hecha por T. L, *El Globo*, 15 de mayo de 1995, 17.

¹³⁵ Bernard Berenson, *Estética e Historia de las Artes Visuales*, s/d, 1952 (s/d) ap. Jesús Caviglia, (@jesuscaviglia), *Instagram*, 16 de agosto 2022, consultado el 22 de junio de 2025.

3.6 Ciudad Mariana



Fig. 26. Jesús Caviglia, *Ciudad Mariana*, 2018. Ensamblaje: cerámica, papel, madera lp, plástico. 32 x 32 x 4 cm, s/d.

La última obra que analizaremos se trata de *Ciudad Mariana*, realizada en el 2018. Lo primero que distinguimos es el contorno perfectamente circular del objeto: un plato de cerámica ornamentado con motivos vegetales y animales, cuyo centro está dividido en dos mitades por colores y texturas diferentes; sobre una se superpone un óvalo con una imagen con figuras humanas, sobre la otra, se agrupan nueve pequeños cubos que muestran partes de una partitura musical. Es un objeto de puño cerrado con una forma sencilla y geométrica que, al presentarse de manera frontal, determina la armonía de sus elementos según su organización interna y da cuenta de una composición estática y estable.

El marco vegetal del plato posee cuatro vetas blancas que sugieren una progresión rítmica en el sentido de las agujas del reloj; su color replica, con más intensidad, en el manto de la figura femenina. Esta, al ubicarse dentro del óvalo, representa un punto de tensión visual significativo: la unión entre los colores verde –del manto– y naranja –del fondo– atrae la mirada por su contraste vibrante, pero, además, dan cuenta de la relación cromática general de la obra, pues estos colores –a veces más azulados o más rojizos– son los que están presentes en el resto de elementos¹³⁶.

En torno a la figura femenina hay dos figuras aladas que enfatizan una estructura triangular. La mirada continúa la tácita estructura para caer sobre los nueve cubos que se encuentran bajo ella –como se ilustra en la figura 27– que, a pesar de ser de menor tamaño, compensan el peso compositivo del óvalo. A ello se suma el contraste generado entre notas musicales y el fondo; lo que aporta variación.



Fig. 27. Composición triangular

La relación entre figura femenina y cubos musicales domina la composición de la obra: la primera abre sus brazos en un gesto protector hacia la cuadrícula bajo ella, que, como ya hemos visto, guarda relación con la urbe. Este conjunto de elementos hace eco del tema de la historia de la ciudad y expande este sentido hacia la configuración de un “mundo”, con el uso del formato circular u ovoide. Esta forma es clave en la obra de Jesús Caviglia y puede rastrearse desde la década de 1990¹³⁷ al estar asociada con conceptos como la infinitud, la calidez y la protección en un sentido de totalidad: “Es una figura de mucho equilibrio, me permite representar el universo, es un todo. Tiene vida

¹³⁶ Por ejemplo, los motivos vegetales dentro de las vetas blancas del plato –más azuladas–, o el tono rosado del fondo bajo el óvalo central. En este sentido, notaremos que la paleta cromática general oscila entre: rojo, amarillo, verde y blanco.

¹³⁷ Así lo afirma el mismo artista al hablar sobre obras del periodo. Jesús Caviglia, (@jesuscaviglia), *Instagram*, 23 de octubre 2021, consultado el 26 de junio de 2025.

propia”¹³⁸. Podemos sugerir, entonces, que en *Ciudad Mariana* el tema de la ciudad gira en torno a la convergencia entre el componente religioso –no necesariamente mítico– y el cívico-moderno, dentro de una configuración de mundo nostálgica.

En primer lugar, las figuras dentro del óvalo son reproducciones intervenidas que podemos identificar: se trata de la advocación local de la Virgen María, rodeada por ángeles, presente en la emblemática obra *Nuestra Señora de Caracas*, realizada en 1766 por un anónimo local, que podemos observar en la figura 28. Para el historiador y conservador de arte venezolano, Carlos F. Duarte, esta es una de las piezas más representativas de la pintura caraqueña del periodo hispánico venezolano¹³⁹.

Según comenta el escritor e historiador Arístides Rojas, el lienzo surge por la necesidad de representar iconográficamente a la nueva patrona de la ciudad: Nuestra Señora de Caracas, advocación concedida por la real cédula expedida por el rey Carlos III, en 1763; esto como resultado de las peticiones del Ayuntamiento de la ciudad de una patrona que no figurara en el martirologio romano. Así mismo, la elección de la virgen se sustentó en el hecho de que, hacia 1658, esta habría salvado a la población capitalina de una epidemia: motivo por el cual, el calificativo de “mariano” se consideró apropiado para rendir culto a aquella¹⁴⁰.

El culto a Nuestra Señora de Caracas perduró aproximadamente 112 años y formó parte importante de las prácticas religiosas de carácter público desarrolladas en la ciudad¹⁴¹. Por tanto, se puede sugerir que el

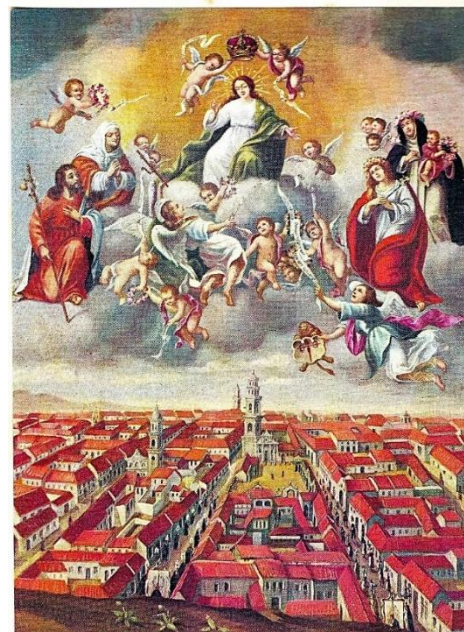


Fig. 28 Anónimo local, *Nuestra Señora de Caracas*, 1766. Óleo sobre lienzo, s/d, Colección Concejo Municipal del Distrito Federal.

¹³⁸ Caviglia, Jesús. “Caviglia le pone alma a los objetos”, entrevista hecha por María Gabriela Méndez. *EL UNIVERSAL*, 2 de noviembre de 2006, sección Espectáculos, 15.

¹³⁹ El autor señala que esta, junto a la homónima pieza adscrita a la Escuela de los Landaeta, son dos de las piezas más icónicas del periodo. Carlos F. Duarte, “La clave inadvertida para la identificación del cuadro de Nuestra Señora de Caracas”, *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, n° 341 (enero – marzo, 2003): 48.

¹⁴⁰ “Los señores del Ayuntamiento dijeron, en sesión de 22 de enero de 1764: ‘Desde hoy en adelante... deberá la ciudad titularse así: Ciudad Mariana de Santiago de León de Caracas’. Sin embargo, el autor señala que este nombre desapareció por el de “Ciudad Mariana de Caracas”. Arístides Rojas, “Nuestra Señora de Caracas”, *Cámara de Comercio, Industria y Servicios de Caracas*, consultado el 24 de junio, 2025.

¹⁴¹ La obra original formaba parte de un retablo que, según Arístides Rojas, estaba ubicada en la capilla de la Caridad, contigua al antiguo templo de San Pablo. Estructura que fue destruida en 1877, por lo que la obra se trasladó al Museo de Caracas en 1870. Hoy, permanece en la Colección Concejo Municipal del Distrito Federal. Carola Bravo, “Tres visiones de Caracas. La ciudad decimonónica a través de sus testimonios pictóricos y gráficos”, *Argos*, n°48 (junio, 2008): s/d.

título “ciudad mariana” da cuenta de la importancia del componente religioso en la vida cívica e identidad ciudadina a lo largo de su historia, pero también, hace eco de la práctica –con objetivos tanto sociales como políticos, económicos y religiosos– que se desarrolló en los territorios de la Nueva España durante el periodo colonial, en la que surgieron nuevas expresiones identitarias regionales a través de la adaptación de la iconografía de vírgenes. Esto como producto del sincretismo generado entre los milagros y apariciones “ocurridos” *in situ* y el ajuste de los antiguos cultos indígenas a las nuevas devociones¹⁴².

La virgen y los ángeles se reproducen en el ensamblaje, pero, además, se emula la configuración del cuadro original donde se divide la escena en dos planos: se sitúa la iconografía religiosa en el superior, y el plano de la ciudad en el inferior, sin embargo, la vista panorámica de la ciudad provincial en la obra original –tomada desde El Calvario–, es sustituida por la retícula fundacional de 1578. Esto no sólo puede entenderse como anacronismo y contraposición collage, sino, además, como la yuxtaposición de códigos de lenguaje; en este caso, el visual y el musical, último presente en el agrupamiento de cubos.

La música forma parte esencial de numerosos ensamblajes del artista; a veces como fondo, a veces como fragmento superpuesto, pero, comúnmente, es integrada como registro gráfico de símbolos. Cuando se introducen, su función práctica queda anulada por la intervención artística. La integración de partituras, en este sentido, se asemeja a la de los mapas: se convierten en signos –privados de función práctica– que introducen un grado parcial de connotación según el contenido asociado a ello¹⁴³.

Cabe destacar que, si bien no es posible identificar la partitura, la introducción del lenguaje musical se puede asociar a un álbum concreto. Esto se debe a que, la exposición *Dinner in Caracas*, ha sido presentada como homenaje al maestro compositor venezolano, Aldemaro Romero (1928 – 2007)¹⁴⁴: un reconocido exponente del campo que adaptó música tradicional venezolana a los ritmos modernos de géneros foráneos como el jazz, la bossanova, el bolero o el mambo, de modo que representó una innovación original y contemporánea en la producción musical nacional a lo largo del siglo XX.

¹⁴² *vid.* Laura Castillo Compte, “Arte mariano en Latinoamérica: La iconografía religiosa como mecanismo de control y sello de identidad durante la Conquista”, *Cuaderno 92 Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (julio, 2019): 79 – 97.

¹⁴³ La interrelación entre el lenguaje escrito, el visual y el musical ha sido un aspecto de profundo interés para el artista. Por ello ha creado series a partir del 2010 en las que se superponen, mezclan y cohesionan: diálogos de cuentos, fragmentos de poemas, partituras, y fragmentos mismos de los objetos asociados a cada producción –entiéndase libros, páginas, cajas, mostradores, instrumentos, aparatos de reproducción de sonido, etc.–.

¹⁴⁴ Este fue el caso en que la serie fue expuesta en el Centro Cultural BOD –actualmente Centro Cultural de Arte Moderno– en el año 2022, en el marco de la exposición colectiva “Caracas Contemporánea: Memoria y Paisaje Urbano”.

A pesar de que, según autores como Susana Riascos, los primeros trabajos del compositor fueron recibidos con resistencia y crítica por parte del público general, esto cambió en 1952¹⁴⁵; año en que grabó en los Estados Unidos el álbum *Dinner in Caracas*, cuya portada observamos en la figura 29. Esta producción se convirtió en la primera de toda una serie musical con gran afirmación nacional e internacional, y que fue: “... el álbum más vendido en Venezuela y en Latinoamérica durante ese año”¹⁴⁶.

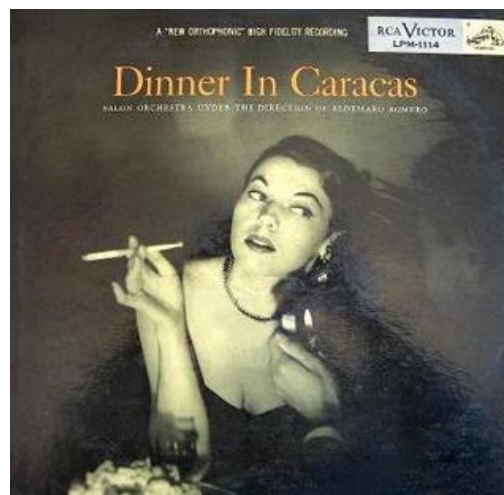


Fig.29 Aldemaro Romero, *Dinner in Caracas*, 1955. RCA Victor.

De este modo, descubrimos que el título de la serie rinde homenaje a uno de los discos de música tradicional y popular más representativos de la cultura musical venezolana del siglo pasado: un contexto en que el país, y particularmente la capital, constituía uno de los centros culturales, turísticos y modernos por excelencia a nivel internacional. Es decir, de un tiempo de bonanza que quedó encapsulado dentro de ciertas memorias y objetos con un aire nostálgico, como sucede con la obra en cuestión. A ello se suma el soporte del ensamblaje que, según sus particularidades, podría ser un plato a imitación de la característica loza decorada del siglo XIX.

Con la fundación de fábricas manufactureras de loza fina en España, como la Real Fábrica de Alcora (1727) o la Real Fábrica de Loza a imitación de la de Bristol (1804), la exportación de esta mercancía hacia las colonias, y posteriores repúblicas, tuvo gran difusión durante el periodo. Si bien estos fueron los más grandes centros de producción, cabe mencionar que, según la investigadora Zaida García Valecillo, el mayor número de piezas que llegaron a Venezuela procedían de Sevilla¹⁴⁷; vajilla que alcanzó gran popularidad por la variedad de calidades y motivos que ofrecía a la población general.

Según el historiador y arqueólogo español, Jaime Coll, esta loza era realizada con pastas de pedernal o feldespáticas, para ser decorada con un sistema de estampación¹⁴⁸. Entre este tipo de loza, la más predominante era la “vajilla colorista”: cuya decoración giraba en torno a personajes relevantes –como

¹⁴⁵ Susana Riascos Aguirre. “Aldemaro Romero y su Onda Nueva (1968 – 1976): Confluencia y diálogo entre músicas tradicionales y populares”, *Revista del IIMCV*, n°1, (s/d, 2024): 78.

¹⁴⁶ Aguirre, S., *ibid.* 79.

¹⁴⁷ Otros centros desde los que se importó loza fueron Holanda, Francia y México. Zaida García Valecillo, “Con la salvilla, la Quinta de Anauco nos sienta en la mesa del siglo XVIII”, *IAM Venezuela*, 12 de agosto, 2018.

¹⁴⁸ La decoración se basaba en la estampación de grabados con tintas cerámicas, aplicados antes de la primera cocción, que luego eran recubiertos de esmaltes o vidriados, según un procedimiento usado en Bristol y Leeds en el siglo XVIII. Jaime Coll Conesa, “La loza decorada en España”, *Ars Longa*, n°17 (abril, 2008): 166.

reyes, santos y vírgenes— y temáticas populares —como paisajes, flora y fauna— así como escenas urbanas y vistas de monumentos, como observamos en la figura 30. Tal es el caso de la decoración original en el plato de *Ciudad Mariana*, así como el ensamblaje final que representa la unión de todos sus elementos: una composición moderna que reúne la modificación de un paisaje —una vista panorámica de la ciudad—, junto con su patrona, a la par de un homenaje a través de la música que da cuenta de la adaptación de lo tradicional a lo moderno.

Esta variedad de fuentes —históricas, lingüísticas e iconográficas— pueden sugerirse entonces como el compendio heterogéneo que integra el concepto de ciudad en el idiolecto artista: más que la representación de un evento puede comprenderse en el término de “tributo” a la diversidad propia de la urbe, no sólo a nivel estructural, sino identitario. Son, “retazos emblemáticos” de tiempos pasados que forman parte importante de la historia, pero que se pierden en el mundo actual. En palabras del artista: vivimos tan aceleradamente, que hoy ya es pasado¹⁴⁹.

En base a lo planteado, observamos que las fuerzas de choque propias del ensamblaje se expresan a través de la multiplicidad temporal a la que corresponden los elementos y en cadena, al significado cultural asociado a ellos: uno da cuenta del germen religioso de la urbanidad en el periodo provincial, otro de la superposición de una cultura modernista sobre un modelo colonial, y un “engranaje” decimonónico como puente conector entre ambos. Por otra parte, es la organización formalmente armónica y estable de esta heterogeneidad lo que la sintetiza en una unidad y constituye la fuerza de compenetración dentro del objeto.

Por otra parte, el soporte principal de *Ciudad Mariana* nos ubica dentro del evento ficcional al que pertenece —una cena— e introduce una duda inicial sobre su estatuto artístico. Esto ocurre debido a que es un instrumento del mobiliario doméstico, cuya función práctica queda disociada por su nueva disposición: al estar ubicado frontalmente al espectador, el plato ya no sirve como elemento para “transportar” o



Fig. 30 Pickman y Cía, Gran Medalla de París, Sevilla. Plato tarjetero con escena de jóvenes corriendo por el campo, 1881 - 1890. Pasta cerámica, moldeado y esmaltado, Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, España.

¹⁴⁹ Caviglia, Jesús. “Vivimos tan aceleradamente que hoy ya es pasado”, entrevista hecha por Wisotzki Ruben. *El Diario de Caracas*, 11 de junio de 1992, s/d, 43.

“contener” algo dentro de él, sino para presentarse como un objeto de contemplación, por tanto, es el carácter expresivo del mismo el que se enfatiza. Algo similar ocurre con la partitura musical que recubre los cubos. Al intervenirla de forma sustancial, la función práctica de la misma queda imposibilitada, para dar prioridad a sus códigos como elementos plásticos expresivos.

No obstante, este tributo no sólo compete al reconocido compositor –como se infiere por el título que comparten álbum y serie–, sino al carácter ecléctico, multicultural y ácrono de las obras mismas: a la cualidad adaptable que ha convertido la ciudad de Caracas en un crisol de influencias culturales, proyectos, sistemas e ideologías que se han superpuesto, convergido o sustituido a lo largo del tiempo. No necesariamente de forma total o progresiva, sino fragmentada y a medias, dejando “pedazos” de sí misma, suspendidas en la historia. Esta aptitud caracteriza tanto a la ciudad, como a los espectadores, en tanto que ciudadanos por lo que el sentido del autorretrato se expresa a través de la heterogeneidad integrada por el collage y el ensamblaje: Es una aptitud que, a nivel formal, público y cultural, el curador Humberto Valdivieso ha descrito como el “Eros urbano”:

... integran tiempos, sensaciones y lecturas... (como) los sabores en el paladar... es una cena donde todo gira alrededor de una belleza que siempre es la misma: la del Eros urbano, un dios favorable a la empatía de lo distinto y la promiscuidad visual¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Jesús Caviglia, “Reseñas: Reseñas de la exposición *Dinner in Caracas*, Septiembre 2018”, *Jesús Caviglia*, consultado el 10 de junio, 2025.

Conclusiones

La reestructuración visual de las versiones públicas de identidad es un fenómeno complejo de abordar puesto que se encuentra en curso. La multiplicidad de factores que interfieren en su configuración es extensa, por lo que requiere de un estudio más completo y detallado a partir de distintos campos del saber, como los estudios culturales, las ciencias de la comunicación, la sociología, la semiología, entre otros. Por razones de tiempo, espacio y especificidad en una materia, su amplitud ha sido resumida en el presente trabajo para abordar un caso específico.

Sin embargo, dar cuenta del paralelismo entre el auge de la sintaxis collage y lo que autores como García Canclini han descrito como el “paso” entre identidades, nos permitió plantearnos un panorama donde sus componentes entran en una fase de revisión y cuestionamiento en el capítulo I. Una operación que, como exploramos en el capítulo II, se ejecuta de manera eficiente a través de la desestructuración visual y lingüística de ideas que en el ámbito público se adoptan como “verdaderas”. Ideas en las que se enmarca la estética descrita por Alejo Carpentier como lo Real Maravilloso en tanto que cualidad inherente a la identidad latinoamericana.

Si bien los análisis de las obras plásticas en cuestión no tuvieron por objeto diferenciar el *modo* en que estas *presentan* los objetos en contraposición a las obras comprendidas dentro de lo Real Maravilloso, si plantea estos objetos de manera que lo *insólito* surge a partir de la yuxtaposición de sus fragmentos. No se trata de retratos oníricos que apelan a las circunstancias históricas como “esencia”. Por el contrario, el collage y el ensamblaje dan cuenta de las contradicciones y adaptaciones –formales, estilísticas, temáticas, religiosas, políticas...– que explican aquello que antes se denominó “exótico”.

Estas operaciones tienen la capacidad de revelar las discrepancias entre sus elementos de modo que el término realidad –como señalaba el artista René Magritte–, puede abordarse como una construcción negociable y no como una “esencia” destinada a repetirse. Así, observamos en la conjunción del capítulo I y II que la sintaxis heterogénea del collage y el ensamblaje representan estrategias acertadas para reestructurar elementos y nociones asociadas a las versiones públicas de identidad a nivel visual. Especialmente, en lo referido a la producción artística contemporánea.

Recordemos que, según lo propuesto por autores como Richard Jenkins, el ciudadano contemporáneo orienta su expresión hacia los términos de elección, consumo y reapropiación. No pretende formular manifestaciones “nuevas”, sino que recurre al material cultural existente para articular y presentar sus objetos. Por tanto, podemos establecer una coincidencia entre esta caracterización de ciudadano contemporáneo y el tema predilecto del collage y el ensamblaje: el autorretrato.

Esto lo exploramos al indagar sobre la opacidad del objeto, en tanto que manifestación del artista-coautor, como una proyección donde el espectador-coautor se descubre a sí mismo. Esto lo hemos visto a través de los análisis de las obras artísticas, donde colisionan lo ilustre y lo popular, lo religioso y lo cívico, lo sublime y lo vulgar, lo tangible y lo abstracto, la urbanidad y el deseo, la expectativa y el hecho, etc.

A lo largo del capítulo II, exploramos brevemente el desarrollo histórico de distintas vanguardias artísticas esenciales –como el cubismo analítico, el cubismo sintético y el dadaísmo– para comprender tanto los procedimientos, como el marco contemporáneo de producción en que se enmarcan: la desmaterialización del arte. Un aspecto que nos dio la oportunidad de entender el cambio de perspectiva frente a la realidad y su vínculo con la modificación radical del lenguaje que se extendió entre los artistas, filósofos y teóricos del momento.

A la luz de lo expuesto, entonces, se considera a juicio particular que los procedimientos del collage y el ensamblaje son formas característicamente contemporáneas de construir y presentar el objeto artístico. Lo que es más, su capacidad para establecer relaciones semánticas novedosas entre signos conocidos da cuenta de una forma particularmente actual de ver, percibir, y plasmar la realidad. Una predisposición intelectual que desarticula los tres aspectos abarcados por el procedimiento duchampiano: forma, función y significado atribuido.

Teniendo en cuenta los desplazamientos ejecutados por Marcel Duchamp, así como las consideraciones de la especialista en semiótica, Nicole Everaert-Desmedt, respecto al proceso

interpretativo frente a las obras de arte contemporáneo, y la propuesta de Manuel Sánchez sobre la revelación del autorretrato en la opacidad de los objetos, abordamos los análisis de las seis obras que participan del collage y el ensamblaje en el capítulo III.

Primero analizamos las obras de Felipe Herrera. En estas, notamos una predominancia hacia la organización binaria de los elementos, así como de la representación de temas a partir de una iconografía cuyos significados son de un carácter más global o general, a través del tiempo. Es decir, que recurre al uso de objetos dentro de un sistema de relaciones ampliamente conocido en la cultura occidental, pero que no se limitan a un periodo temporal identificable. A ello se corresponde, por ejemplo, el empleo del color blanco en asociación con conceptos como la razón, la objetividad o la verdad; o la introducción de los elementos de la cosmogonía judeocristiana como el binomio manzana-vulva. En este sentido, podría sugerirse que el idiolecto del artista opta por un repertorio mítico, ancestral y atemporal; por lo que el autorretrato que ofrece al espectador es más abstracto y de una índole íntima. Sumado a la disposición de fuerzas contrarias, esto podría sugerir un autorretrato en términos de conflicto interno dentro del ciudadano: por ejemplo, la disputa entre lo moral en tanto que norma social frente a las pulsiones internas.

En cuanto al desplazamiento del objeto observamos que, en estas obras, se ejecuta a partir de la contraposición entre lo bidimensional y lo tridimensional. El aislar, concentrar o enfatizar pictóricamente lo plano, lo presenta como un objeto ficcional que revela la importancia del plano del significado: que es tan o más importante que la cualidad tangible –como sucede en *Bandeja*, donde la manzana-vulva, es puramente representativa–. Por tanto, podemos hablar de una asociación entre objeto pictórico y significado que –frente a lo escultórico– revela la opacidad de las relaciones asociadas a ambos.

A su vez, estas figuras planas, pierden su función práctica –como le sucede a la bandeja de *Bandeja*, al cuerpo femenino de *Sin título* o a la cuchara de *Caja Obsesiva*–. En este sentido, podemos observar que las fuerzas de choque se manifiestan a través de la contraposición pictórico-escultórico, en el aspecto formal del color o valor tonal y los significados culturales asociados a los elementos dentro del idiolecto artista, mientras que las fuerzas de compenetración se armonizan formalmente: a partir de la organización de composiciones estables, axiales o concéntricas.

Seguidamente, analizamos las obras de Jesús Caviglia. En estas, apreciamos una predilección por composiciones más homogéneas a nivel formal, al recurrir constantemente a paletas de colores análogos, así como organizaciones estáticas y armónicas. Sin embargo, esta aparente contigüidad formal se interrumpe por la diferencia propia de los materiales empleados, así como por la introducción de una

iconografía dispar y lejana en el tiempo. El artista aborda sus temáticas, entonces, haciendo uso de una iconografía que no es sólo identificable, sino que es rastreable en un marco de tiempo específico. En consecuencia, al plano del significado se suma un grado de contextualización vinculado a la época de producción original de la imagen. Esto lo vimos con la introducción de “citas históricas” como, por ejemplo, las figuras de Adán y Eva del díptico original de Alberto Durero, o la imagen de Nuestra Señora de Caracas del periodo provincial en Venezuela.

Por otro lado, observamos que en su obra el desplazamiento se produce esencialmente a partir de la yuxtaposición de los significados asociados a los objetos, más que en el aspecto formal. Al presentar de manera armónica la relación formal entre la mayoría de sus elementos, se descubren las fuerzas de choque en la superposición de objetos lejanos temporalmente, por lo que se perciben como una incongruencia histórica. Por ejemplo, en la unión de un plano urbanístico de carácter simple, frente a figuras naturalistas de un orden mítico en *Paraíso Tropical*, o la unión entre un contorno renacentista-europeo frente a un cuerpo de carácter industrial y moderno, en *La Silla de Caracas*.

Por tanto, descubrimos que las fuerzas de choque se expresan en aquella contraposición de significado contextual, mientras que las fuerzas de compenetración se manifiestan en el tratamiento formal de los elementos y la estructura general de sus composiciones. Cabe mencionar que no existe una yuxtaposición clara entre lo bidimensional y lo tridimensional, sino la apariencia de un objeto –en principio unitaria– que, al detallarse, revela sus discrepancias internas.

Con respecto a la función práctica, notamos que ciertos objetos experimentan una modificación que no llega a ser una pérdida total, a diferencia del caso anterior. Esta alteración se orienta hacia la anulación del uso “previsible” del objeto, para volverse autorreferencial. Esto sucede con el libro de *Paraíso Tropical* que presenta una historia, la silla de *La Silla de Caracas* que es empleada por la figura retratada, o la vajilla de *Ciudad Mariana* en tanto se convierte un soporte de exhibición más que de contención.

De tal modo, y con un enfoque de análisis que participa de la identificación iconográfica, pero, a su vez, de un método interpretativo adaptado al marco de la producción contemporánea, hemos descrito en estos casos particulares la capacidad desarticuladora de la sintaxis collage y ensamblada. Misma que, como hemos visto, yuxtapone y controvierte los vínculos entre elementos diversos. Composiciones a través de los cuales se tratan temas asociados a la identidad local y urbana de un colectivo, como lo puede ser la ciudad, pero también se apela a los procesos internos, dialécticos y contradictorios de aquellos que forman parte de aquel; es decir, del individuo.

Bibliografía

Libros

ALMANDÓZ, Arturo. *Urbanismo europeo en Caracas 1870 – 1940*, Venezuela: Equinoccio, 1997.

ANDRADE, María Mercedes, et. al., *Collecting from the Margins: Material Culture in a Latin American Context*. Lewisburg Pensilvania: Bucknell University Press, 2016.

ECO, Umberto. *Signo*. Barcelona, España: Editorial Labor, 1976.

ECO, Umberto. *Tratado de Semiótica General*, España: Editorial Lumen, 2000.

FRIEDRICH HEGEL, George Wilhelm. *Introducción a la estética*, Traducido por Ricardo Mazo. Barcelona: Península, 1973.

FRIEDRICH HEGEL, George Wilhelm. *Lecciones de estética: Volumen I*. Trad. Raúl Gabás, Barcelona: Península, 1989.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.

GUZMÁN, Rafael; Gloria ESPINOSA, *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas: Materiales*

didácticos II: Arquitectura y Urbanismo. Granada: Universidad de Granada, 2003.

LIPPARD, R. Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

ROJAS, Arístides. *Crónicas de Caracas*. Venezuela: Antología, 1946.

ROSENBLAT, Ángel. *El nombre de Venezuela*. Caracas: Tipografía Vargas, 1956.

SEITZ, William. *The Art of Assamblage*. New York: The Museum of Modern Art, 1961.

VON HUMBOLDT, Alexander. *Viaje a las Regiones Equinocciales del Nuevo Continente*. Trad.

Lisandro Alvarado. Caracas: Biblioteca Venezolana de Cultura, Colección Viajes y naturaleza, Tomo II: Libros 3 y 4, 1941.

Catálogos

El Juego Impuesto: dibujos de Felipe Herrera, (Catálogo), Caracas: Litostar, 1993.

Exposición Antológica, (Catálogo), Caracas: Editorial Arte, 1964.

Felipe Herrera (Catálogo), s/d, 2006.

Inexorable: Obras de Felipe Herrera, (Catálogo), Caracas: Ateneo de Caracas, 2016.

La obra sin fin de Felipe Herrera: Cuerpos y objetos en cajas obsesivas, (Catálogo), s/d, 2008.

Reconstrucción de la Intimidad: Felipe Herrera, (Catálogo), Caracas: Galería Tamanaco, 2001.

Artículos de revistas académicas

AGUIRRE RIASCOS, Susana. 2024. “Aldemaro Romero y su Onda Nueva (1968 – 1976): Confluencia y diálogo entre músicas tradicionales y populares”, *Revista del IIMCV*, Vol. 38, n°1 (2024): 76 – 102,

https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/18661/1/aldemaro_romero_onda_nueva.pdf

ARNAU Orenaga, Inés Prudencia, Sergio Bruns Banegas y José María Lozano Velasco. 2017.

“¿Ornamento y delito? De Loos a Venturi & Scott Brown”, *EN BLANCO*, N° 23, (septiembre): 93 – 102, <https://doi.org/10.4995/eb.2017.7969>

- BRAVO, Carola. 2008. “Tres visiones de Caracas. La ciudad decimonónica a través de sus testimonios pictóricos y gráficos”, *Argos*, Vol. 25, n°48 (junio): 44 -69, https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372008000100004
- CONESA COLL, Jaume. 2008. “La loza decorada en España”, *Ars Longa: cuadernos de arte*, n°17 (abril): 151 – 168, <https://turia.uv.es/index.php/arslonga/article/view/11864/11171>
- COMPTE CASTILLO, Laura. 2019. “Arte mariano en Latinoamérica: La iconografía religiosa como mecanismo de control y sello de identidad durante la Conquista”, *Cuaderno 92 Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, n° 92 (julio, 2019): 79 – 97, <https://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n92/1853-3523-ccedce-92-79.pdf>
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole. 2012. “Acercamiento semiótico a la obra de arte”, *Arte & Signo, Cadernos de Teoria das Artes*, (2012): 73-89, <https://nicole-everaert-semio.be/PDF/esp/Acercamiento-semiotico.pdf>
- DUARTE, Carlos Federico. 2003. “La clave inadvertida para la identificación del cuadro de Nuestra Señora de Caracas”, *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Tomo LXXXVI, n°341 (enero – marzo): 48 – 55, <https://biblat.unam.mx/hevila/BoletindelaAcademiaNacionaldeHistoriaCaracas/2003/vol86/no341/5.pdf>
- FRÍAS LÓPEZ, Aurora Kristell; Sergio R. ARENAS MARTÍNEZ. 2014. “Acercamiento a Adam y Eva de Durero: Desde la visión de Panofsky”, *Voces: división académica de educación y artes*, Vol. 6, n° 13, (enero – junio): 13 – 22, <https://revistas.ujat.mx/index.php/Cinzontle/article/view/2470/1900>
- LARRAÍN, Jorge. 1994. “La Identidad Latinoamericana: Teoría e Historia”, *Estudios Públicos* (invierno): 31-64, <https://www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/1247/2079>
- LÓPEZ BETANZOS, Inés Marisela. 2023. “Imagen del cuerpo desnudo femenino en el arte, un signo

de larga duración: Análisis desde la sociología de Norbert Elías y el feminismo”, *LiminaR: Estudios sociales y humanísticos*, vol. XXI, n° 1, (enero-junio): 1 – 18, <https://www.scielo.org.mx/pdf/liminar/v21n1/2007-8900-liminar-21-01-e963.pdf>

LORA-BOMBINO, Andrés; Roberto GARCÉS-GONZÁLEZ. 2021. “Alejo Carpentier: La expresión de lo Real Maravilloso Americano, a setenta años de una teoría”, *Revista Linguagem & Ensino, Pelota*, Vol. 23, n° 1, (enero – marzo): 130 – 150, https://www.academia.edu/64545282/Alejo_Carpentier_La_expresi%C3%B3n_de_lo_real_maravilloso_americano_a_setenta_a%C3%B1os_de_una_teor%C3%ADa

MAHÍQUES GARCÍA, Rafael. 1991. “Malum Arbor: El código semiológico de la manzana”, *Ars longa: cuadernos de arte*, n° 2, (s/d): 81 – 87, <https://www.uv.es/dep230/revista/PDF350.pdf>

RAMÍREZ, Jorge. “La habitación de Eugenio Montejó”, *Valenciana*, n° 12 (septiembre, 2013): 35 – 51, <https://www.scielo.org.mx/pdf/valencia/v6n12/v6n12a2.pdf>

RIVAS LÓPEZ, Jorge. 2010. “La ruptura de la serenidad. Apuntes sobre el reencuentro con la policromía monumental del pasado”, *De Arte*, 9, (s/d): 157 – 170, <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/3341908.pdf>

SHÓROKHOVA, Arina. 2019. “La magia de lo real: Realismo Mágico en la pintura post-expresionista según Franz Roh”, *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura* (s/d): 254-265, <https://pdfcoffee.com/download/la-magia-de-lo-real-el-realismo-magico-segun-franz-roh-pdf-free.html>

SINGLER, Christoph. 2021. “Descomposición, recomposición: el fragmento y el collage en América Latina”, *Revista Cambios y Permanencias Grupo de Investigación Histórica, Archivística y Redes de Investigación*, Vol. 12, N° 1, (enero-junio): 455 – 469, <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistacyp/article/view/12395/11520>

Artículos de Periódico

CHACÓN, Katherine. “Jesús Caviglia: Galería Ars Forum”, *El Nacional*, 8 de junio 1986, s/d.

DELGADO, Lenelia. “El regreso del peregrino”, *EL UNIVERSAL*, 1 de julio 2016, s/d.

FALCÓN, Dubraska. “Entrevista: Felipe Herrera, artista plástico”, *EL UNIVERSAL*, 18 de noviembre 2008, (online) <https://salonesdearte.blogspot.com/2008/11/entrevista-felipe-herrera-artista.html>

FERNÁNDEZ, María Gabriela. “Signos navegan en los deltas de la obra de Felipe Herrera”, *EL UNIVERSAL*, 16 de marzo 2016, Sección Arte y Entretenimiento.

GUANIPA, Moraima. “Felipe Herrera: De íconos y peregrinos. Una obra en carne viva”, *El Globo*, 02 de octubre 1993, s/d.

LOZANO, Jenny. “Jesús Caviglia rescata los objetos cotidianos”, *EL UNIVERSAL*, 2 de noviembre de 2004, Sección Plásticas.

MÉNDEZ, María Gabriela. “Caviglia le pone alma a los objetos”, *EL UNIVERSAL*, 2 de noviembre de 2006, Sección Espectáculos.

MORÓN, Jessica. “Jesús Caviglia, el recolector de nostalgias: Viajes extraordinarios inaugura mañana en la galería D' Museo”, *EL UNIVERSAL*, 23 de agosto de 2014, Sección Arte y Entretenimiento.

SANTISO, Andreina. “Libros abandonados recobran vida con Caviglia”, *El Nacional*, 22 de agosto de 2014, Sección Primera Fila.

T. L., “Mi reino si es de este mundo”, *El Globo*, 15 de mayo de 1995, s/d.

WISOTZKI, Ruben. “Vivimos tan aceleradamente que hoy ya es pasado”, *El Diario de Caracas*, 11 de junio de 1992, s/d.

“El tiempo en las manos de un artista”, *EL UNIVERSAL*, 11 de mayo de 1992, Sección 4.

Ponencias y conferencias

BERNAL, María Clara. 2009. Arte de lo fantástico, lo Real Maravilloso y lo maravilloso. Ponencia

presentada en *Project: Surrealism in Latin America*. Los Ángeles, Getty Research Institute, mes de abril, <https://www.banrepcultural.org/man-ray/textos3.html>

EVERAERT-DESMEDT, Nicole. 2009. “La participación del espectador en el arte contemporáneo”.

Conferencia magistral presentada en las Segundas Jornadas Internacionales Peirceanas en Mérida en abril de 2009, México. https://nicole-everaert-semio.be/PDF/esp/participacion_espect.pdf

LOOS, Adolf. 1913. *Ornamento y delito*. Traducido por Lourdes Cirlot y Pau Pérez. Barcelona, España:

Editorial Gustavo Gili. Conferencia presentada en la Asociación Académica de Literatura y Música de Viena el 21 de enero de 1910. Ensayo publicado en 1913, en Viena, Austria. <https://catedrapernautfadu.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/04/adolf-loos-ornamento-y-delito.pdf>

Tesis

ALLÉS BALS, Caterina, *Cualquiera puede tener alas* [inédito]. Barcelona, Universidad de Barcelona,

Trabajo de grado presentado para optar a la Licenciatura en Bellas Artes: Departamento de Dibujo, 2020.

<https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/177486/1/TFG%20-%20Cualquiera%20puede%20tener%20alas%20-%20Bals%20All%c3%a9s%20Caterina.pdf>

ARENAL GARCÍA, Ángeles. *Magritte, el cazador de similitudes perdidas: Ambivalencia de la femeneidad como génesis de la dialéctica de la mirada*, [inédito]. Madrid, Universidad

Complutense de Madrid, Trabajo de grado presentado para optar al Doctorado: Departamento de Filosofía IV, Teoría del Conocimiento, Estética e Historia del Pensamiento, 2012.

<https://docta.ucm.es/bitstreams/1310461e-c0a2-4c89-935b-a6411d933d42/download>

SANCHEZ, Manuel, *El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX. El caso aragonés* [inédito].

Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Trabajo de grado presentado para optar al Doctorado en Historia del Arte: Departamento Historia del Arte, 2012.

<https://zagan.unizar.es/record/9894/files/TESIS-2012-130.pdf>

Diccionarios

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, “Collage”, en <https://dle.rae.es/collage>

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, “Ensamblaje” en <https://www.rae.es/diccionario-estudiante/ensamblaje#:~:text=ensamblaje%20%7C%20Diccionario%20del%20estudiante%20%7C%20RAE&text=m.,motores%20se%20hace%20en%20cadena>

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, “Identidad”, en <https://dle.rae.es/identidad>

Páginas de Internet

ANÓNIMO, “Felipe Herrera: Biografía”, *Balice: Art Dealer*, consultado el 31 de mayo, 2025,

<https://www.raquelbalice.com/es/felipe-herrera>

BERGER, Bárbara, “Collage, Frottage, Grattage... Read about Max Ernst’s artistic techniques”.

Moderna Museet, Estocolmo, Suecia, consultado el 21 de abril de 2025.

<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/max-ernst/collage-frottage-grattage/#:~:text=The%20collage%2C%20an%20artistic%20technique,realities%20on%20a%20seemingly%20incongruous>

CAVIGLIA, Jesús. “Galería”. *Jesús Caviglia*, consultado el 10 de junio, 2025,

<https://jesuscaviglia.com/>

CAVIGLIA, Jesús, “Reseñas: Reseñas de la exposición *Dinner in Caracas*, septiembre 2018”. *Jesús*

Caviglia, consultado el 10 de junio, 2025, <https://jesuscaviglia.com/resenas/>

CAVIGLIA, Jesús, (@jesuscaviglia). “Bernard Berenson, *Estética e Historia de las Artes Visuales*,

1952”. Instagram, 16 de agosto de 2022, consultado el 22 de junio 2025,

<https://www.instagram.com/p/ChVurMnOF1r/?hl=es-la>

CAVIGLIA, Jesús, (@jesuscaviglia). “El óvalo transmite suavidad, elegancia, vitalidad”. Instagram, 23

de octubre de 2021, consultado el 26 de junio 2025, <https://www.instagram.com/p/CVX528SFAMr/?hl=es-la>

CAVIGLIA, Jesús, (@jesuscaviglia). “¡Feliz día Caracas!”. Instagram, 25 de julio de 2019, consultado 22 de junio 2025, https://www.instagram.com/p/B0Vwj_NHeVu/?hl=es-la

CAVIGLIA, Jesús, (@jesuscaviglia). “Rafael Ángel Insausti, *El valle, la ciudad y el monte*, 1959”. Instagram, 15 de diciembre de 2022, <https://www.instagram.com/p/CXhjp9-FMTQ/?hl=es-la>

CAVIGLIA, Jesús, (@jesuscaviglia). “Ver, vernos a través de los ojos de otro, poner foco en esa parte de la realidad en la que tal vez no habíamos reparado”. Instagram, 4 de junio de 2022, consultado el 22 de junio 2025, <https://www.instagram.com/p/CeYvN5guuVD/?hl=es-la>

GONZÁLEZ, Iván; Federico VEGAS y María Isabel PEÑA. “El primer dibujo de Caracas: Juan de Pimentel 1578”, *Guía CCS: Caracas del valle al mar*, consultado el 10 de junio, 2025, <https://guiaccs.com/planos/el-primer-dibujo-de-caracas/>

GONZÁLEZ, Iván; Federico VEGAS y María Isabel PEÑA. “La ciudad de Razetti: Ricardo Razetti, 1897”, *Guía CCS: Caracas del valle al mar*, consultado el 18 de junio, 2025, <https://guiaccs.com/planos/la-ciudad-de-razetti/#:~:text=Si%20hubiera%20que%20escoger%20para,Caracas%20entre%201897%20y%201929>

Herrera Studio, “Felipe Herrera - Maestro Escultor del Arte Venezolano”, *Youtube*, consultado el 30 de mayo, 2025, https://www.youtube.com/watch?v=hXv_gnaFIr4

MONTAJE, Eugenio. “Poesía, identidad y lengua natal”, *Revista de Poesía y Teoría Poética*, consultado el 20 de octubre, 2025, <https://poesia.uc.edu.ve/poesia-identidad-y-lengua-natal/>

ROJAS, Arístides. “Nuestra Señora de Caracas”, *Cámara de Comercio, Industria y Servicios de Caracas*, consultado el 24 de junio, 2025, <https://camaradecaracas.com/la-camara-caracas-y-sus-historias/cronicas-de-la-ciudad/nuestra-senora-de-caracas/>

VALECILLO GARCÍA, Zaida. “Con la salvilla, la Quinta de Anauco nos sienta en la mesa del siglo

XVIII”, *IAM Venezuela*, 12 de agosto, 2018, <https://iamvenezuela.org/2018/08/con-la-salvilla-la-quinta-de-anauco-nos-sienta-en-la-mesa-del-siglo-xviii/>

Imágenes

[Fotografía] de Alonso de Mendoza. (26 de enero, 2016). “Albrecht Dürer - Adam and Eve”, Wikimedia Commons. Museo Nacional del Prado, Madrid, España. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_Adam_and_Eve_\(Prado\)_2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_Adam_and_Eve_(Prado)_2.jpg)

[Fotografía] de Andrés Rojas. (27 de octubre, 2007). “*Nuestra Señora de Caracas*”, Wikimedia Commons. Colección Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas, Venezuela. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Nuestra_Se%C3%B1ora_de_Caracas.gif

[Fotografía] de File Upload Bot Eloquence. (19 de mayo, 2005). “*Portrait of a Venetian, 1505*”, Wikimedia Commons. Museo de Historia del Arte, Viena, Austria. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_089.jpg

[Fotografía] de Iván González Viso, Federico Vegas, María Isabel Peña. (consultado el 12 de junio, 2025). “*El primer dibujo de Caracas: Juan de Pimentel 1578*”, Guía CCS: Caracas del valle al mar. Caracas, Venezuela. <https://guiaccs.com/planos/el-primer-dibujo-de-caracas/>

[Fotografía] de Iván González Viso, Federico Vegas, María Isabel Peña. (20 de noviembre, 2017). “*Plano Razetti 1897*”, Guía CCS: Caracas del valle al mar. Caracas, Venezuela. https://guiaccs.com/planos/la-ciudad-de-razetti/46-plano-razetti-1897_hc-33/

[Fotografía] de Museo Nacional de Artes Decorativas. (s/d). *CE47247: Plato tarjetero de Pickman y Cía con escena de jóvenes corriendo por el campo (1881 - 1890)*. Ministerio de Cultura de España. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, España. <https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MNAD&Museo=MNAD&Ninv=CE47247>

[Fotografía] de Organization Rene Magritte. (s/d). *Elective affinities*. Rene Magritte Organization.

Colección privada, s/d, <https://www.renemagritte.org/elective-affinities.jsp>

[Fotografía] de Rafael Romero. (23 de marzo, 2025). *Sin título*. Instagram, Caracas, Venezuela.

<https://www.instagram.com/p/DHjnUKNP20c/>

[Fotografía] de Ronjones. (12 de noviembre, 2017). *Dinner in Caracas*. Wikimedia Commons. RCA,

New York, Estados Unidos. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Dinner_in_Caracas.jpg

[Fotografía] de Saber. (2 de diciembre, 2015). *Herrera Felipe: A Galeano*. Wikiphistoria del Arte Venezolano. Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela.

http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Archivo:Wh_pv_HerreraFelipe_Obra_PR_0_21215_4.jpg

[Fotografía] de Saber. (2 de diciembre, 2015). *Herrera Felipe: A Miguel Hernández*. Wikiphistoria del

Arte Venezolano. Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela.

http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Archivo:Wh_pv_HerreraFelipe_Obra_PR_0_21215_4_1.jpg

[Fotografía] de Saber. (2 de diciembre, 2015). *Herrera Felipe: Homenaje a Magritte*. Wikiphistoria del Arte Venezolano. Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela.

http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Archivo:Wh_pv_HerreraFelipe_Obra_PR_0_21215_49.jpg

[Fotografía] de Saber. (2 de diciembre, 2015). *Herrera Felipe: Tres cajas*. Wikiphistoria del Arte

Venezolano. Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela.

http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Archivo:Wh_pv_HerreraFelipe_Obra_PR_0_21215_2.jpg

[Fotografía] de Saber. (2 de diciembre, 2015). *Herrera Felipe: Valija*. Wikiphistoria del Arte Venezolano.

Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela.

http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Archivo:Wh_pv_HerreraFelipe_Obra_PR_0_21215_43.jpg

Anexos

Herrera

Felipe

n. Valencia, Edo. Carabobo, 17.1.1947

1 Vida y obra 2 Exposiciones individuales 3 Premios 4 Colecciones 5 Fuentes

1 Vida y obra

Escultor y dibujante. Inicia estudios artísticos en la Escuela Cristóbal Rojas en 1962, con Rafael Ramón González, Alirio Rodríguez y Régulo Pérez, graduándose en la mención de arte puro en 1967. En un principio adoptó la escultura como su modo de expresión. Bélgica Rodríguez ha comentado esta etapa de la siguiente manera: "sus inclinaciones derivaron, más que hacia la escultura, hacia la obra tridimensional no en un sentido tradicional, sino que lo más que le interesó fue la exploración del espacio en términos conceptuales, físico y espiritual [...]. El escultor y profesor Pedro Briceño lo motivó mucho hacia la escultura en hierro soldado, siguiendo códigos de la abstracción geométrica muy en boga a mediados de los años sesenta [...]. De la obra geométrica, pasa a modelar [...], pero sobre todo aparece la influencia de la escultura del artista británico Kenneth Armitage [...]. La escultura volumétrica le abrió posibilidades inmensas de desarrollo, hasta el punto de que las experiencias adquiridas con la técnica del modelado van a reflejarse en la obra creada a finales de los ochenta, y especialmente en las piezas cajas-muros de la década de los noventa. En los años setenta la obra tridimensional de Herrera pasa a ser estilizada, a tener una configuración totémica, a la vez que poco a poco avanza hacia un grafismo expresado en ciertos dibujos con los que participa en algunos salones oficiales de la época" (1996, pp. 26-28). También es notoria la influencia del arte pop y la abstracción geométrica.

En el año 1968 ingresa como profesor de dibujo y escultura en la Escuela de Artes Plásticas Martín Tovar y Tovar de Barquisimeto, ocupándose de su dirección entre los años 1974 y 1976. Asimismo, imparte clases de historia del arte y educación artística en el Ciclo Básico Eladio del Castillo de esa ciudad entre 1972 y 1976. Junto con estas actividades participa con el grupo Simbiosis en la experiencia político-cultural que a nivel popular impulsó el Movimiento por los Poderes Creadores del Pueblo Aquiles Nazoa. El activismo de ese entonces y las confusiones internas lo llevan a alejarse de la escultura a partir de 1975. En ese contexto se dedicó a realizar e ilustrar revistas, panfletos, producir

dibujos políticos y escenografía para teatro popular en el marco de una experiencia política cuyo epicentro fue el foro en defensa de la ciudad de Barquisimeto. Sin embargo, desde 1978, estimulado por Simón Gouverneur en lo que respecta a la parte gráfica, Herrera toma definitivamente partido por el dibujo. Entre 1978 y 1980, Herrera ejerce la docencia en los talleres de escultura de la Escuela de Artes Plásticas Carmelo Fernández de San Felipe. La inquietud intelectual de Herrera lo lleva a nutrirse con la lectura de literatura fantástica, que, junto con Jacques Prévert, marcaron un hito en lo que respecta a su retórica dibujística, sus inquietudes narrativas, su visión fantástica, lo mágico y algunos recursos de su simbología, aspectos que él denomina "la palabra visual".

Desde entonces Herrera empieza a dibujar con un carácter pictórico-metafórico en el cual las formas se presentan transportando sus significados convencionales a un orden enteramente distinto en el que adquieren un nuevo sentido, de manera que la mimesis abre paso, ahora, a la metáfora y ésta, a su vez, a lo insólito. Algunos de los recursos expresivos que utiliza Herrera en aquel momento tienen como fin cierto preciosismo de carácter artesanal que lo colocan como uno de los representantes del llamado *boom* del dibujo en Venezuela; así, la riqueza de los planos sombreados, los trucos pictóricos, la perspectiva, los volúmenes y claroscuros perfectamente definidos, los pliegues y texturas, las calidades y riquezas tonales describen un trabajo riguroso y fuertemente disciplinado. Desde entonces, Herrera se hace de una iconografía que con ciertas alteraciones lo acompañarán por toda su trayectoria artística: la figura humana y los caballos, que en la mayoría de los casos están representados mostrando sus venas, músculos y tendones, el tablero de ajedrez y algunas de sus piezas, cartas de diferentes tipos asociadas a las ciencias adivinatorias, algunos elementos arquitectónicos conformadores de sus paisajes interiores y la presencia de un ojo que asumiendo diversas posiciones en el cuadro dirige su mirada al observador, son algunos de sus motivos recurrentes. Posteriormente, inicia la aplicación de relieves a sus dibujos, que llama *Dibujos-relieves*, extensa serie en donde por momentos los espacios conformados guardan cierta afinidad por los altares. Posteriormente, pasó a los trabajos que denominó *Ámbitos*. Rodríguez dice de ellos: "los *Ámbitos* fueron composiciones físicas reales en las que, en un espacio real y virtual, se contaba una historia, se trataba de recrear simbólicamente el espacio de las viejas iglesias que invitan a la meditación. En esta etapa aparece el color que compete con otros elementos como una necesidad de despojarse del dramatismo del blanco y del negro. La historia que se contaba en esta suerte de instalaciones pobladas de personajes, de elementos fragmentados y desgarrados que podrían ser seres humanos, pájaros, insectos, frutas, flores, objetos que pueblan la cotidianidad expresaba con vehemencia el carácter dramático que siempre ha tenido la obra de Felipe Herrera" (op. cit., p. 30).

Una nueva ruptura opera en la obra de Herrera con la aparición de lo que él llamó *Muros*; a partir de aquí se exagera, aún más, el barroquismo de su trabajo y el carácter escenográfico de sus composiciones y empieza a experimentar con un cierto tipo de serialidad, conservando el tiempo discursivo-narrativo y retórico de su obra anterior, con ligeras variantes que tienden a aprovechar de una forma nueva las posibilidades del espacio bidimensional y el recurso tridimensional. Sus referentes son fotos, folletos, catálogos, cartillas de anatomía, etc., donde ya ha habido un tratamiento de la realidad y, volcada ésta en un plano bidimensional previo, es luego reelaborada por el artista. La perspectiva acusada que se observa en algunas de sus piezas no son construcciones geométricas, las más de las veces, deducidas del espacio concreto sino más bien construcciones de un espacio ilusorio preelaborado, usando para ello los trucos de la perspectiva. Este hecho, a veces, hace que se confundan alternativamente en su trabajo el plano activo, profundo o perspectivo con el plano pasivo o escenográfico. Las formas arquitectónicas que en ocasiones usa el artista en su obra vienen a ser un mediador entre estos dos planos usado como un recurso que aumentaría sus posibilidades en el afán de ubicar el intrincado ensamblaje de sus figuras y así llegar a una construcción personal del ámbito. La imaginación que Herrera plasma en su obra crea un mundo metarreal que queda asociado indirectamente con la realidad por el uso de recursos simbólicos y metafóricos, imágenes arquetipales que una vez asociadas fantásticamente obligan al espectador a reelaborar el discurso expuesto. Juan Calzadilla, al tratar de acercarse al análisis que a mediados de los ochenta presenta el carácter de la obra de Felipe Herrera, señala una serie de características que lo acercarían a una cierta expresión "hispanoamericana" del surrealismo: "el método de la visión fantástica", "la elaboración de una naturaleza muerta metafísica", "el proceso como invención" y "el lugar de lo terrible" como factores característicos de la obra del artista hacen decir a Calzadilla que "como surrealista, Herrera es un flamenco latinoamericano de hoy" (1985, p. 45). Más que un surrealista, Felipe Herrera es un humanista impregnado de lo fantástico y lo mágico. En este sentido, hay que hacer notar que la obra de *El Bosco* inspiró en alguna medida los primeros pasos del artista en el dibujo. A lo largo de toda su obra, muchos de los rostros que presentan sus personajes están transfigurados, ocultos, desgarrados, poseídos por máscaras o mostrados tímidamente. Interrogantes lúcidas, por otra parte, porque en su marejada simbólica no ofrece una solución única al misterio de la vida, sino más bien arrastra al contemplador a hurgar en la existencia para afrontar este misterio que para Herrera representa la vida. Por esta razón, su visión humanista recurre a la disección del ser para proyectarnos el oscuro mundo del subconsciente usando la catarsis y el delirio simbólico como soporte de un pensamiento que aún es proyecto y destino, utopía y posibilidad en el intento por instalarse en el mundo.

Comenzando los años noventa inicia la serie de *Dibujos-cajas* en los que se empeña, con más ahínco, en la experimentación con diversos materiales (madera, yeso, vidrio, resina, arena, hierro, a los que se suman objetos ya elaborados como cuchillos, cadenas y relojes, entre otros), conformando una técnica mixta en la que destacan ciertos motivos serializados, así como la subdivisión y fragmentación del espacio. Una sorprendente construcción intrincada y plural que ya se ha alejado, de alguna manera, del espacio simplemente bidimensional y vuelve a sugerir, ahora, de manera más patente, el espacio tridimensional con sus ensamblajes y volúmenes escultóricos que se prolongan del dibujo, sus objetos y figuras geométricas, marcos muy elaborados que pueblan el interior de la obra, trozos de madera, que son prueba de sus exploraciones con el espacio. En su última exposición individual, en la Galería de Arte de la USB ("*Hierofanía: pórtico y espejo*", 1997), Herrera presenta un conjunto de construcciones-ensamblajes a manera de una gran instalación que, a decir del artista, representan un hito en su producción. El tema central que desarrolla aquí es una confesión de fe, representa la purificación de un pensamiento que en forma latente ha estado presente en su obra. La simbología cristiana es asumida por él desde su esencia. No obstante, se mantiene la riqueza simbólica observada en los elementos arquetipales que siempre le han acompañado. Por momentos, aparte del recurso reiterado de continuar el dibujo con un volumen escultórico, Herrera parece volver a los volúmenes propiamente escultóricos, así, las alas de un ángel dibujado son elaboradas con metales soldados. Esta relación de dibujo-escultura, escultura-dibujo son los dos polos que han ocupado buena parte de su propuesta plástica; es, por lo demás, una prueba de su solidez conceptual.

2 Exposiciones individuales

1968 "Esculturas", Galería de la Caja Popular de Occidente, Maracaibo

1970 "Esculturas", Ateneo de Guanare

1971 "Esculturas", Centro de Ingenieros, Barquisimeto

1982 "Unas son de cal y otras de arena", Centro de Arte Euroamericano, Caracas

1984 "Exposición antológica", Museo de Barquisimeto

1985 "El juego impuesto", Centro de Arte Euroamericano, Caracas

1993 "De iconos y peregrinos", Galería Vía, Caracas

1995 Galería Félix, Caracas

1996 "El hacha y la sombra", MRE

1997 "Hierofanía: pórtico y espejo", USB

2001 "El sueño reconstruido", Embajada de Venezuela, Buenos Aires

3 Premios

1972 Premio de escultura, XXX Salón Arturo Michelena / Mención de honor, Premio Ernesto Avellán, Sala Mendoza

1974 Premio Emilio Boggio, XXXII Salón Arturo Michelena

1979 Premio Club de Leones, XXXVII Salón Arturo Michelena / Segundo premio, II Salón de Pintura Fundarte, Caracas / Premio Gobernación de Yaracuy, II Salón Regional de Artistas, Acarigua, Edo. Portuguesa

1981 Premio de adquisición, Salón de Jóvenes Artistas, MACC-MBA / Primer premio, Salón de la Nueva Naturaleza, Museo de Barquisimeto

1982 Primer premio, I Biental de Dibujo Fundarte, GAN / Premio Juan Lovera, XL Salón Arturo Michelena

1984 Primer premio de dibujo, IX Salón Aragua, Museo de Arte de Maracay

1985 Premio de adquisición, III Biental Nacional de Artes Visuales, MACC

4 Colecciones

CANTV / Fundarte / GAN / MACCSI / MACMMA / Mavesa, Caracas / MBA / Metro de Caracas / Museo de Barquisimeto / USB

5 Fuentes

- Calzadilla, Juan. "Felipe Herrera: metamorfosis y disección". En: Imagen, 100-12. Caracas, noviembre de 1985, p. 45.

- Rocca, Cristina. *Hacia una teoría del dibujo: el caso venezolano*. Mérida: ULA, 1992.

- Rodríguez, Bélgica. "Felipe Herrera, la alquimia del fenómeno creacional". En: Venezuela 96. Caracas: MRE, abril-junio de 1996, pp. 25-35.

FH

Caviglia

Jesús

n. Caracas, 22.7.1955

1 Vida y obra 2 Exposiciones individuales 3 Fuentes

1 Vida y obra

Pintor. Hijo de Margarita Caviglia. En 1976 egresó del Instituto Universitario de Mercadotecnia de Caracas. Entre 1979 y 1985 cursó estudios de expresión plástica en la Escuela Cristóbal Rojas y, en 1984, inicia su actividad expositiva en el IX Salón Aragua (Museo de Arte de Maracay). Allí, dio a conocer su primera obra de la serie *Meninas*: imágenes tridimensionales elaboradas con telas metálicas, papeles, gasas y pegamentos que, más que ensamblajes eran una manera de captar el ambiente misterioso de las cortes españolas y un homenaje a Velázquez. En 1985 realiza su primera individual, "A través del espejo". Esta vez, el artista profundiza sobre el tema de las *Meninas*, a través de ensamblajes y un ambiente retomado de la idea de Velázquez. Durante este año participó en el I Salón de Arte Reciclado IMAU en Maracaibo, con *Altar-ensamblaje*, fabricado con un cepillo de pulidora industrial, viejas telas, un objeto a manera de copón y un nicho ovalado. Asimismo confeccionó, para "Escultura 85", dos meninas que posteriormente fueron exhibidas en el Teatro Teresa Carreño y en el Jardín Botánico de Caracas. Para 1986 realiza su segunda individual "Hotel Granada", en homenaje a una olvidada obra arquitectónica del Edo. Zulia. En 1987 instala "Transición", en la Galería Terracota de Valencia, Edo. Carabobo. La misma significó un retorno a la pintura, pero utilizando los mismos materiales (telas, pastas, papeles) y la misma temática que trabajó para sus esculturas. En esta época también participó en cuatro muestras colectivas: "Formas para un diálogo" (Centro de Arte Euroamericano, Caracas), "Grandes maestros y grandes valores" (Galería Mayz Lyon, Caracas), "Ser escultor" (700 Tienda de Arte, Maracaibo) y el Gran Premio Christian Dior de Artes Visuales (Centro de Arte Euroamericano, Caracas). En cada una de estas muestras trabajó diversas texturas y la figura de la menina. Durante 1988, expuso una escultura de un perro en dos patas sosteniendo una menina de cabeza en la colectiva "El circo" (Galería Cuevas, Caracas); creó una pieza, a manera de heráldica española, con telas y óxidos de color bermejo, para el Salón Nacional de Artes Plásticas en el MBA, e hizo una menina ángel para "Transmutación de lo orgánico" en el MAVAO. En 1989 realizó su cuarta individual, "Ovoides: homenaje a Fabergè"; utilizó formas ovaladas, fabricadas con telas de gobelino y apoyadas sobre formatos rectangulares, que semejan las finas alhajas del joyero

Fabergè. Estas figuras ovoides prosiguieron en 1991 en la colectiva "Nuevos lenguajes" (Gobernación del Distrito Federal, Caracas).

A partir de 1992 indaga en lo religioso, experimentando con óxidos de la tierra. Este mismo año presentó junto a Alberto Asprino y Juan Méndez el proyecto conjunto *Tresenuno*. En 1993 continúa con este proyecto, ahora titulado *Tierra y tres por tierra*. En 1994 desarrolló impresiones sobre volúmenes pastosos para "Impresiones", en la Galería Ars Forum de Caracas, y en 1996 trabajó ensamblajes con objetos viejos, arena y pastas blanquecinas, exhibidos en "Vespertivas" (Galería Okyo, Caracas). En 1997 realizó tres ensamblajes: uno que trataba sobre la publicidad como vampirismo, otro que representaba la efigie del Libertador y un último referido a los medios de masas. "Jesús Caviglia trabaja con huellas sobre su obra, las cuales va quemando como impronta en la superficie del soporte, a través de un método de plegar y desplegar sobre ella telas de gobelino de diversas texturas [...]. Este creador sustituye los acrílicos, los óleos o los esmaltes por los polvos de hierro y por las materias extrapictóricas más invertidas" (Bello, 1992).

2 Exposiciones individuales

- 1985 "A través del espejo", Módulo Venezuela, Fundarte, Parque Los Caobos, Caracas
- 1986 "Hotel Granada", Centro de Bellas Artes, Maracaibo
- 1987 "Transición", Galería Terracota, Valencia, Edo. Carabobo
- 1989 "Ovoides: homenaje a Fabergè", TEAF
- 1992 "Asomo de lo otro", Galería Aspectos, Caracas
- 1994 "Impresiones", Galería Ars Forum, Caracas
- 1996 "Vespertinas", Galería Okyo, Caracas
- 2000 "Destinos de bolsillo", Centro Cultural Corp Group, Caracas
- 2002 "01, 02, 03", Templarios Galería Taller, Caracas
- 2003 "01, 02, 03", Galería Luis Pérez, Bogotá
- 2004 "Sobremesa", Galería Moros, Maracaibo

3 Fuentes

- Archivo del artista.
- Bello, Milagros. *Encantamientos* (catálogo de exposición). Caracas: Galería Uno, 1991.
- Cinap, C 147.