

Ni ballena ni sardina: un episodio controversial en la historia de la fotografía venezolana¹

FABIOLA VELASCO GARÍPOLI
CRIMIC, PARIS SORBONNE UNIVERSITÉ
PARIS-FRANCIA
fabiola1967@hotmail.com²

RESUMEN

La fotografía artística venezolana de los años 80 y 90 –también conocida como la “nueva imagen”– tuvo, en sus inicios, una fortuna crítica reticente. Se le acusaba de ser banal, efectista y apolítica. Este artículo propone releer la práctica fotográfica de la época, partiendo del análisis de la exposición *El Proceso* (Galería Los Espacios Cálidos, 1989) y de la controversia que la rodeó. Para ello trabajaremos con fuentes historiográficas y curatoriales de la época, así como con los aportes del postmodernismo latinoamericano, entendido como espacio dialógico que problematiza la modernidad y reconfigura la dimensión política del gesto artístico.

Palabras clave: Fotografía venezolana, nueva imagen, *El Proceso*, postmodernismo.

Neither Whale nor Sardine: A Controversial Episode in the History of Venezuelan Photography

ABSTRACT

Venezuelan art photography of the 1980s and 1990s –also known as the “nueva imagen”– had, in its beginnings, a reticent critical fortune. It was accused of being banal, gimmicky, and apolitical. This article proposes to reread the photographic practice of the time, starting from the analysis of the exhibition *El Proceso* (Galería Los Espacios Cálidos, 1989) and the controversy that surrounded it. To do so, we will work with historiographic and curatorial sources of the time, as well as with the contributions of Latin American postmodernism, understood as a dialogic space that problematizes modernity and reconfigures the political dimension of the artistic gesture.

Keywords: Venezuelan photography, *nueva imagen*, *El Proceso*, postmodernism.

Este artículo fue terminado en marzo de 2021, entregado para su evaluación en abril de 2021 y aprobado para su publicación en mayo del mismo año.

Nº 51

●
REVISTA DE HISTORIA. Año 26, Enero-Junio, 2021

1. INTRODUCCIÓN

Después de decenios de prácticas documentales, antropológicas y formalistas, una rama de la fotografía venezolana de los años 80 se abrió a experimentaciones que rompían con el apego al paradigma indicial.³ Esto es lo que la historiografía venezolana denominó la “nueva imagen.” Tal transformación estuvo influenciada por el giro postmoderno internacional y por las torsiones discursivas provenientes del arte conceptual, de las acciones corporales y del performance. Para finales de la década, los cambios en los usos y morfología de la fotografía habían refrendado su emancipación del referente y de la función testimonial. Todas estas líneas de búsquedas en el lenguaje visual fueron llevadas al límite en la controversial exposición *El Proceso*, en la galería Los Espacios Cálidos del Ateneo de Caracas (1989). La muestra planteaba una reflexión sobre la imagen fotográfica, los espacios de exposición y un cuestionamiento del discurso representacional atribuido a la fotografía. Su singularidad prefiguró la consolidación de las variaciones experimentales de los ochenta con las propuestas temáticas y visuales iconoclastas que se harían mucho más frecuentes en las décadas posteriores.

A lo largo de las páginas que siguen, exploraremos los rasgos de la “nueva imagen,” plasmados hologramáticamente⁴ en la exposición antecitada. Para reconstruir esta esquirola historiográfica, haremos un zoom en sus aportes a la escena fotográfica nacional y los insertaremos en el marco de una fortuna crítica reticente y reacia a valorar su densidad poética. Para ello, comenzaremos por definir lo que se entendía por “nueva imagen,” partiendo de fuentes historiográficas de la época. Nos detendremos en el discurso crítico de la curadora Mariana Figarella que, en su momento, utilizó la metáfora de El Techo de la Sardina para referirse a un corpus de obras que ella rechazaba por considerarlas imitaciones descoloridas del movimiento de vanguardia venezolano *El Techo de la Ballena*. Posteriormente, resituaremos el postmodernismo en el contexto de la fotografía venezolana. El acercamiento teórico será la antesala para analizar *El Proceso* a la luz de las transformaciones que se operaron en el discurso visual y de la recepción crítica de las obras y artistas que constelaron la muestra.

2. LA NUEVA IMAGEN FOTGRÁFICA

En los años 80, la fotografía venezolana da un viraje que la distancia del militancia documental, de la fotografía directa y del ensayo fotográfico de las décadas anteriores. El periodista y reportero gráfico Esso Álvarez⁵

sintetiza esta evolución explicando los desplazamientos que se dieron de la fotografía de corte social a la fotografía artística de los ochenta y noventa. Del cuestionamiento del estatus documental de la fotografía nació una tendencia disidente que rechazó el colectivismo, "... el papel de fibra doble peso, el marco de aluminio negro, los cartones libres de ácidos de impurezas. ¡Abajo el mágico número '30 imágenes' para la serie de ensayos!, ¡Viva la obra irrepetible!, y ¡vivan los formatos cercanos a los pictóricos!"⁶. Álvarez hablaba entonces de "experimentalismo." Para referirse al mismo fenómeno, la historiografía remite a la "nueva imagen" fotográfica, creación resultante de una abierta ruptura con la fotografía como "analogon" de lo real.

María Teresa Boulton describe la "nueva imagen" fotográfica como "sensualista e intimista"⁷ en la que se despliega "... la exploración básica de la subjetividad y del inconsciente a través de imágenes naturales o fabricadas; [y se observa] un cierto agotamiento generalizado de los (...) temas 'sociales'"⁸. Por su parte, la historiadora Josune Dorronsoro⁹ subraya la influencia del postmodernismo en la práctica fotográfica del país. Este nuevo lenguaje valoriza la puesta en escena, se sirve de la intervención de negativos y copias, utiliza el color e incorpora una amplia gama de elementos decorativos. El neopictoralismo¹⁰ se inserta en la misma lógica al darle énfasis al aspecto manual-artesanal en la confección-intervención de la imagen, así como a la importancia que adquiere la necesidad de integrar la fotografía al arte, desmontando la noción de operador en favor de la noción de autor. A la enumeración se suman el rechazo a la pureza del medio fotográfico, la rehabilitación del aura y una cierta restitución de la estética de lo bello, anteriormente obliterada por la vocación rupturista de las vanguardias. Sin embargo, el postmodernismo fotográfico también significó la apertura a la estética de lo feo, la instauración de la "obra abierta"¹¹ y, por ende, la desestabilización de las nociones de originalidad y de autor.

El historiador y crítico Juan Carlos Palenzuela se suma al coro de Boulton y Dorronsoro y apunta que en los años ochenta "... las búsquedas son más estéticas e intimistas -tales los casos de Luis Salmerón o Antolín Sánchez- o, de marcado acento en las poéticas individualistas -Enrique Hernández D' Jesús."¹² El repliegue hacia las cartografías individuales, el abandono de los discursos comprometidos llevaría a la crítica a hablar de una generación despolitizada, anegada en la banalidad. A estos fotógrafos se les imputaba una indolente indiferencia, un incomprensible comportamiento caníbal, salvajemente deslastrado de todo corpiño programático y de cualquier compromiso político. La lectura condenatoria de la joven crítico y curadora Mariana Figarella¹³ ilustra el polo más radical de esta línea de

razonamiento. En 1990, Figarella publica en el *Papel Literario* del diario *El Nacional* una reseña sobre las exposiciones *Inter-medios* (Galería Atrid Paredes) de Oscar Molinari y *Doce cabezas y media* (Galería Siete/Siete), primera individual de Alexander Apóstol. La autora titula su texto *¿Nueva fotografía?*¹⁴. La pregunta anuncia el desasosiego que el contenido confirma: si hay una nueva fotografía, ésta tomó el rumbo de la frivolidad postmoderna estadounidense, sacrificando la independencia del lenguaje fotográfico para producir obras neopictoralistas que sólo favorecen una mejor inserción en el mercado del arte. Figarella representa a las voces detractoras de una estética considerada superficial, efectista y sin contenido. Su contemporaneidad con el fenómeno, su matrimonio con el fotógrafo documental Paolo Gasparini y el gusto personal por el modernismo fotográfico¹⁵ podrían explicar su virulento rechazo a la “nueva imagen” de la Venezuela de los años 80. A pesar de las críticas, la fotografía artística de esos años fue en realidad el fermento que permitió la consolidación de una detenida reflexión fotográfica, lo que condujo a la institucionalización¹⁶ de la fotografía venezolana en los años noventa. En el proceso también intervinieron factores concomitantes como la inserción de la fotografía en el mercado nacional e internacional, la multiplicación de exposiciones y espacios expositivos, la diversificación del lenguaje y la heterogeneidad temática.

3. MINUTA NECESARIA: EL POSTMODERNISMO FOTOGRÁFICO EN TIERRA DE GRACIA

La literatura crítica de la época menciona el postmodernismo como una marca formal en la fotografía venezolana: bestia mitológica que se sitúa en la intersección de los géneros, que es neopictoralista, de puesta en escena, intertextual, blanco y negro, de colores saturados, conceptual, paródica, alegórica y humorística. Todo y su contrario. A pesar del carácter aporético del término, el discurso museal le dio un lugar inaugural en el catálogo de una importante exposición retrospectiva de los ochenta (GAN, 1990). El texto de apertura a cargo de Luis Pérez Oramas¹⁷ es un ensayo filosófico sobre postmodernismo. En el campo fotográfico, el historiador José Antonio Navarrete hará lo mismo publicando dos ensayos sobre el tema en una separata de la revista de fotografía ExtraCámara del año 1990, textos que luego fueron recogidos en su libro *Ensayos desleales*.¹⁸ Los dos autores ofrecen una visión global del giro postmoderno, pero en ningún momento el concepto se traslada al contexto de la producción artística y fotográfica

del país. Habría que esperar a entrar de lleno en los años 90 para que el postmodernismo comenzara a ser integrado como perspectiva teórica para analizar el trabajo de los artistas nacionales. Los mismos fotógrafos, a pesar de utilizar códigos, procedimientos y deconstrucciones propias del postmodernismo, eran reacios a identificarse con él debido a su fama de ser un lenguaje preciosista y sin mensaje.¹⁹ No obstante, veremos que una lectura retrospectiva de las prácticas fotográficas de la “nueva imagen” apunta más hacia la articulación de un discurso crítico, que a la planitud estetizante que se le achacaba al postmodernismo.

Revivir aquí los debates sobre la postmodernidad y el postmodernismo es una empresa que podría oscurecer la comprensión de la “nueva imagen” fotográfica venezolana porque, como bien lo señaló Umberto Eco, “... posmoderno es un término bueno à tout faire”²⁰ y designa realidades opuestas, comportándose como una categoría migratoria, compleja y escurridiza. Además, existe una cuantiosa bibliografía especializada que explica con detenimiento este fenómeno, tanto en el plano filosófico (Bell, Lyotard, Vattimo, Habermas, Compagnon), como en los planos artístico (Jenks, Crimp, Berten, Owens, Hutcheon, Krauss, Foster, Eagleton, Scarpetta) y sociológico (Maffesoli, Lipovestky, Beaudrillard). Sin embargo, la reiterada aparición del vocable y su uso a veces impreciso en las fuentes de los años ochenta, exigen que nos detengamos un momento para identificar de qué tipo de imágenes hablamos cuando las apellidamos “postmodernas.”

En la fotografía artística que se desarrolló en Venezuela a finales de los 80 y en los 90, la impronta del postmodernismo se expresó en el uso de los grandes formatos, la multiplicación de instalaciones fotográficas, las formas elaboradas de enmarcado, la popularización de la película a color, el copiado brillante en cibachrome, la recreación de complejos juegos intertextuales, la apropiación de la alegoría, la derrisión, la expansión de formas conceptuales y, como se dijo anteriormente, en el recurso a la puesta en escena como dispositivo narrativo. La “nueva imagen” fotográfica venezolana que ostentaba la etiqueta postmoderna proponía espacios dialógicos²¹ que problematizaban la construcción ideologizada del pasado y permitían repensar la crisis de la modernidad²² y del proyecto desarrollista desde una perspectiva irónica.²³ En su lúdica dinámica comunicativa con referencias locales y extranjeras, estas obras abrían una brecha. A través de la ironía, trastocaron mitologías identitarias, esencialismos nacionalistas y desdibujaron la añoranza de una memoria idealizada de tiempos pasados.

En el tinglado postmoderno, la cita es un componente central. La crítica Linda Hutcheon la concibe como la llave-maestra que abre las

puertas para la parodia transgresora, entendida como una "... relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia."²⁴ Su hipótesis coincide con la visión de Umberto Eco quien advirtió que "La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que el pasado, ya que no puede ser destruido porque su destrucción conduce al silencio, debe ser vuelto a visitar: con ironía, de manera no inocente."²⁵ Las vanguardias, hijas de la modernidad y absortas en la destrucción de cualquier resabio de tradición, le dieron la espalda al pasado histórico. El postmodernismo, dice Eco,²⁶ designa en cambio el impulso de visitar el pasado para huir del "silencio" amenazador fraguado por el furor rupturista de las vanguardias. Esta mirada al pasado corresponde a una manera de hacer (*Kunstsollen*) en la que hay una pérdida de la inocencia: el afán de innovación se desinfla y en su lugar surge un juego paródico de reverberación de códigos. Ya no es posible fingir. Las obras se han transformado, como diría Roland Barthes, en un "...tissu de citations, issues de milles foyers de la culture"²⁷ y, como en un "pacto entre caballeros", espectador y artista aceptan encontrarse en el palimpsesto y renunciar a la expectativa de originalidad en estado puro.

Si volvemos al contexto venezolano de finales del siglo XX, no tendremos dificultad en rastrear un amplio corpus de imágenes que se insertan dentro de esta corriente. Aquí sólo mencionaremos algunos de los ejemplos que nos dan un marco para situar *El Proceso* en el atlas de nuevas narrativas en la fotografía. Empecemos por Nelson Garrido. Sus obras pobladas de anacronismos, citas y picardías nos hablan de una modernidad que cohabita con estructuras tradicionales, dentro de "la simultaneidad discrónica del collage."²⁸ Sus puestas en escena les dan una voz protagónica a las culturas populares²⁹ y se deslastran de la satanización de las industrias culturales. En el mismo libelo entran las fotopinturas y fotografías pictóricas de gran formato de Oscar Molinari. Muchas de ellas son guiños a la Historia del Arte que problematizan los cánones de representación hipermediatizados del desnudo femenino, planteando la conjunción de la alta cultura con códigos de la cultura de masas. Fran Beaufrand, con un vocabulario visual distinto, sigue también la tendencia con sus retratos neopictaralistas y alegóricos. Antolín Sánchez se une a la renovación del lenguaje fotográfico explotando una vertiente más conceptual y filosófica con sus fotomontajes y fotosecuencias. Dentro del mismo universo de transformaciones poéticas podríamos incluir los montajes de Daniela Chappard, los dípticos monocromáticos y conceptuales de Luis Brito,³⁰ los ensamblajes fotográficos sobre tela de Ricardo Armas, las fotografías

viradas de Edgar Moreno, la deconstrucción de las masculinidades en las imágenes tempranas de Alexander Apóstol o los retratos pictóricos de Margarita Scannone, espacios de interlocución con la pintura académica. A su manera, todos trazaron vías necesarias para que se les reconociera el derecho a pensar el pasado y el presente como categorías maleables, elásticas y hasta simultáneas en el discurso.³¹

En la “nueva imagen,” el epíteto “postmoderno” coexiste, como lo expresamos anteriormente, con un lenguaje calificado de introspectivo y despolitizado. Sin embargo, una mirada retrospectiva a la producción artística de aquellos tiempos nos permite indexarla en la noción fosteriana del arte político. En su ensayo *For a concept of the Political in Contemporary art*, el crítico Hal Foster recartografía el arte político en función de los nuevos escenarios sociales que emergieron en los años ochenta y a la luz de las críticas a las teorías del marxismo clásico, haciendo hincapié no en la lucha de clases, sino en la crítica a los códigos culturales de representación social.³² En la fotografía artística, estos códigos fueron cuestionados a partir de la problematización del cuerpo representado y de la construcción estereotipada de los géneros. Los cuestionamientos también implicaron mostrar la intersección entre los espacios públicos (la ciudad) y la vida íntima, llevando a cabo un desplazamiento del “instant décisif” a la cotidianidad más llana. De la mano de esta corriente freática, se da una afirmación taxativa del “yo,” de la individualidad que se expresa como contrapeso político-existencial al discurso homogeneizante de la masa anónima (el “pueblo”) exaltada en retórica populista.³³ La “nueva imagen” también rompió con la ortopedia instaurada por la negación de las fisuras en el proyecto modernizador y el desarrollismo económico. Recordemos que en los 80 en Venezuela, se quiebra la utopía de la euforia pretrolera y el país cae en una profunda crisis financiera y económica que se cristalizaría después en una crisis política aguda, con dos intentonas de golpe de estado en 1992.

Todo lo dicho anteriormente apunta hacia la necesidad de repensar la década de los ochenta no como una vorágine apropiacionista e imitativa, sino como un espacio de creación de discursos contra-hegemónicos y de nuevas formas de pensar la relación entre el arte, la política y el pasado histórico. En este sentido, la exposición *El Proceso* muestra la emergencia de una estética influenciada por las tendencias del postmodernismo y, gracias a su tensa recepción, es un testimonio de las relaciones conflictivas que se dieron entre formas conservadoras del discurso crítico y el nuevo lenguaje fotográfico.

4. *EL PROCESO: LA AFIRMACIÓN DE NUEVAS POÉTICAS*

1) *LA PRIMERA PIEDRA: EL RIESGO*

En 1984, la galería Los Espacios Cálidos del Ateneo de Caracas abrió sus puertas a 21 fotógrafos venezolanos en una exhibición titulada *El Riesgo*. Organizada por los fotógrafos Vasco Szinetar y Enrique Hernández D' Jesús, la muestra reunió definiciones tentativas de una fotografía artística seminal que despuntaba en el medio artístico nacional. El riesgo corrido con esta iniciativa consistía, precisamente, en mostrar un tipo de fotografía hasta entonces inédito en los circuitos expositivos del país. El evento aglutinó a figuras consagradas como Vladimir Sersa, Claudio Perna, Gorka Dorronsoro o Paolo Gasparini. Al cortejo se suman Luis Brito, Antolín Sánchez, Félix Molina, Edgar Moreno, Federico Fernández, Ricardo Gómez Pérez, Roberto Fontana, Carlos Germán Rojas, Ricardo Jiménez, Soledad López, Julio Vengoechea, Hernández D' Jesús, Ricardo Armas, Ana Luisa Figueredo, Jaime Sandoval y Mayela Iribarren. Para los organizadores, la exposición nació de la necesidad de conocer y reconocer qué es lo que se estaba gestando en la práctica fotográfica contemporánea nacional y darle visibilidad y cabida en el contexto institucional del museo y la galería.

En los trabajos curados para la muestra, Vasco Szinetar y Enrique Hernández d' Jesús³⁴ detectan varios cambios en la producción fotográfica del momento. Por una parte, advierten la traslación del paradigma documental hacia la fotografía artística, pero temen que esa tendencia “estetizante” nuble el potencial comunicativo y banalice el discurso visual. Por la otra, ambos fotógrafos constatan que la fotografía salió de los archivos, periódicos y revistas, pasando a convertirse en un objeto museable, confinado al rectángulo enmarcado y los imperativos comerciales del gusto. El resultado fue una muestra heterogénea que desconcertó al público y a los críticos enfrascados en identificar un hilo conductor en la exposición. Victoria de Stéfano en *Humos sobre la realidad*³⁵ ve en *El Riesgo*, dice ella, “una puerta condenada que se abre:” el abandono del canon realista y la irrupción de experimentaciones formales y poéticas que renuncian a toda transcripción literal de la realidad. Por su parte, Juan Carlos Palenzuela no duda en referirse al evento como el que “... marcó un nuevo tiempo de la fotografía en Venezuela, acorde con el arte de los años ochenta en nuestro país.”³⁶ Para él los trabajos expuestos se sintonizan con el eclecticismo subjetivista de las tendencias artísticas de la década. Para describir las obras, el crítico venezolano³⁷ habla de alegoría,

de indagación en el cuerpo, de recursos pictóricos y de apoliticismo, rasgo que la crítica le atribuye a todo el conjunto del arte de los años ochenta y que, como hemos venido señalando, es prudente matizar. Seis años más tarde, las formas embrionarias de experimentación de *El Riesgo* serían llevadas a territorios más transgresores en las colectivas *El Proceso I* y *El Proceso II*.

II) LA EXPOSICIÓN

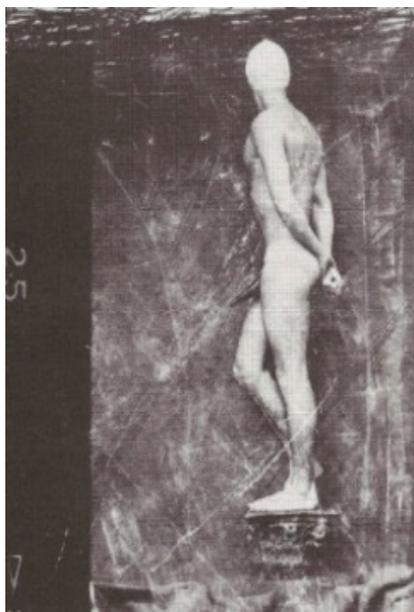


Fig.1 Fran Beaufrand, *Yo héroe*, 1986. Contacto intervenido. Página del folleto de exposición de *El Proceso*. Caracas, Ateneo de Caracas, 1989, s/p.



Fig. 2 Nelson Garrido, *Estudio para Madonna and Child*, 1989.
Página del folleto de *El Proceso*. Caracas, Ateneo de Caracas, 1989, s/p.

A finales de 1989 se inauguró la exposición *El Proceso*, en la Galería Los Espacios Cálidos del Ateneo de Caracas. La muestra dio de qué hablar en la prensa nacional. Los fotografías reunidos para la ocasión gozaban de prestigio nacional y cierta proyección internacional. Nos referimos a Antolín Sánchez, Enrique Hernández D' Jesús, Luis Brito, Fran Beaufrand, Edgard Moreno y Nelson Garrido. El tono irreverente de la muestra les granjeó la simpatía de unos y la antipatía de otros. Se les llegó a conocer con el nombre de “Los Chicos Malos”³⁸ de la galaxia fotográfica venezolana o, sencillamente, como la “vanguardia.”³⁹ Otros comentaristas más mordaces llegaban al extremo de acusarlos de ser la “rosca emergente”⁴⁰ que monopolizaba eventos, publicaciones, exposiciones e intercambios. En efecto, todos ellos jugaron un rol protagónico en los circuitos del arte venezolano y sus trabajos encarnaban, junto con otros nombres activos en la época,⁴¹ ese cuerpo joven y titubeante que se llamó la “nueva imagen” fotográfica. Al respecto, es sintomático ver que casi todos los fotografías que participaron en esta colectiva figuran como emblemas de la nueva fotografía venezolana de los años ochenta-noventa en el catálogo de exposición *Diecinueve del XX*.⁴²

El Proceso fue pensado a manera de una reflexión boceteada, de "... cortes transversales en 'procesos' latentes. Se corrió el riesgo de presentarlos así, crudos y sangrantes."⁴³ El resultado fue una propuesta expositiva inhabitual tanto en el formato como en el contenido. Cada uno de los fotógrafos mostró obras inacabadas. Fran Beaufrand presentó parte de sus retratos alegóricos en blanco y negro, cuyos negativos habían sido rayados y coloreados. También añadió las tiras de prueba y los contactos de viejas series, elementos que en aquel momento raramente se integraban a las exposiciones. Sus puestas en escena esteticistas marcaban una tendencia epocal ausente en las décadas precedentes: la fotografía escenográfica, onirista y el recurso a técnicas decimonónicas de iluminación y decorado. Beaufrand era el neopictoralista por antonomasia. Edgar Moreno expuso *Coloris Causa*,⁴⁴ un conjunto de imágenes documentales de la India. Para estar en sintonía con el espíritu de la muestra, Moreno creó un espacio de participación para los asistentes. En una pizarra dejó copias de sus fotografías para que fueran intervenidas con tizas y colores. Así mismo, los pisos y paredes de la galería fueron puesto a disposición de los espectadores. Esta invitación de co-creación era una forma de llevar el paradigma de la muerte del autor a un plano de literalidad inédito en el ámbito fotográfico de Venezuela.⁴⁵



Fig. 3 Edgar Moreno, *sin título*, s/f. Serie *Coloris Causa*. Página del folleto de *El Proceso*. Caracas, Ateneo de Caracas, 1989, s/p.

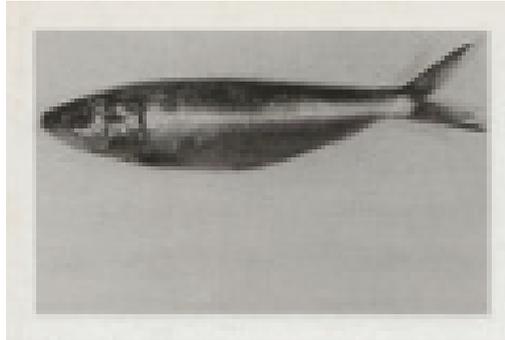


Fig. 4 Luis Brito, *sin título*, s/f. Serie *Para un gusano que sueña en una noche de verano*.
Página del folleto de *El Proceso*. Caracas, Ateneo de Caracas, 1989, s/p.

Enrique Hernández D' Jesús mostró una continuación de sus autorretratos, acompañados por poemas. En cada obra, el discurso visual y escrito funcionaban en autonomía; los lazos entre ambos eran tejidos por el espectador que debía poner en marcha su propia máquina imaginaria de asociaciones libres. El fotógrafo en estas imágenes escamoteaba su identidad, proponiendo un juego de ocultamiento/desocultamiento que ya estaba presente en su serie *Autorretratos egocéntricos*, desarrollada a lo largo de toda la década.⁴⁶ Esta modalidad la extendió en *Imagen y Palabra*, serie de retratos de poetas que eran intervenidos por la caligrafía y poesía del retratado. De ahí nació su célebre trabajo sobre Vicente Gerbasi, titulado *La semejanza transfigurada*, expuesto y publicado por la Biblioteca Nacional en 1995.⁴⁷ En las mismas coordenadas autobiográficas podemos situar las *Fotosecuencias* de Antolín Sánchez, galardonadas en 1992 con el premio Luis Felipe Toro. En ellas se ve la huella de la estética narrativa y metafísica del Duane Michals de *Real Dreams* (1976).⁴⁸

Luis Brito, por su parte, expuso *Para un gusano que sueña en una noche de verano*, conjunto de obras que él mismo describe como de “estilo barroco recargado, de mal gusto.”⁴⁹ De manera jocosa, el elenco de imágenes parodiaba las puestas en escena preciosistas, escenificando la crisis económica a través de una estética de lo vulgar. Por último, Nelson Garrido presentó su *Estudio para Madonna and Child*, una serie de desnudos femeninos en blanco y negro, ataviados con vísceras de animales y la cabeza de un cerdo. Los binomios cuerpo-vísceras, cuerpo- cabezas de animales evocaban en su contigüidad la inexorable senda hacia la muerte. La presencia de la abyección del cadáver también era una referencia a la historia del arte venezolano que



Fig. 5 Enrique Hernández D' Jesús, *Sin título*, s/f. Folleto de *El Proceso*. Caracas, Ateneo de Caracas, 1989, s/p.

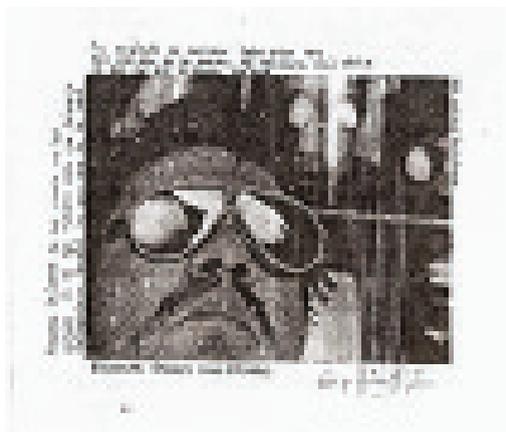


Fig. 6 Enrique Hernández D' Jesús, *Sin título*, s/f. Serie *Los cinco sentidos*. Técnica mixta.

remitía al celeberrimo proto-hapenning *Homenaje a la Necrofilia* (1962), evento vanguardista mayor orquestado por *El Techo de la Ballena*.⁵⁰ Los desnudos presentados por Garrido en la exposición sirvieron además de núcleo para el trabajo escenográfico que desplegaría ese mismo año y a lo largo de la década siguiente.⁵¹

Una vez clausurada la exposición, los fotógrafos montaron en el mismo sitio otra pequeña muestra titulada *El Proceso II*.⁵² Aquí Beaufrand mostró polaroids, experimentando con el color y sin la figura humana. Edgar Moreno presentó *Estudio para Siete Sillas Cagadas y Otras más*,⁵³ en

las que alude a la parafernalia burocrática y le hace un guiño a *One and three chairs* (1965) del artista conceptual Joseph Kosuth. Hernández D' Jesús compartió tomas de su serie en proceso *La Angelita*. Probablemente se trataba de fotografías inscritas en su reflexión sobre las muñecas, motivo iconográfico presente en su obra desde su serie *Siamo nelle bambole* de finales de los setenta. Antolín Sánchez prolongó su búsqueda autobiográfica a través de fotosecuencias. Luis Brito, en cambio, regresó al registro documental, indagando en las marcas identitarias presentes en espacios cotidianos.

Por su parte, Nelson Garrido propuso una serie titulada *Anacronismos Estetizantes*, compuesta por fotografías y montajes que apelan a la estética de lo feo. Al igual que en *El Proceso I*, lo presentado en *El Proceso II* sirvió de antecedente experimental para la confección de su exposición-instalación *Anacronismos*,⁵⁴ muestra presentada en la Galería de Arte Contemporáneo Tito Salas (Caracas, 1992) y en la Galería de la Alianza Francesa (Mérida, 1993). La importancia de *El Proceso I* para la historiografía radica en que ofrece un repertorio bastante representativo de la “nueva imagen” fotográfica de la década de los ochenta. El eclecticismo se había apoderado de la escena venezolana. Por una parte, estos trabajos abandonaban el paradigma documental de las décadas precedentes. Por la otra, la tendencia postmodernizante se abría camino y se hacía polifónica: unas veces preciosista (Beaufrand); otras intericónica y satírica (Garrido y Brito) y, no pocas veces, intimista y autobiográfica (Hernández D' Jesús y Sánchez).

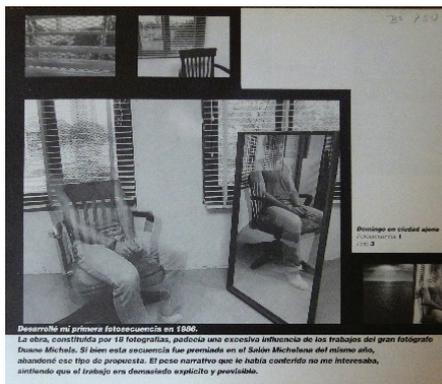


Fig. 7 Antolín Sánchez, *Fotosecuencia*, 1986. Página del catálogo Aproximaciones: XII Premio de Fotografía Luis Felipe Toro 1992. Caracas, CONAC/Fundación Museo de Bellas Artes, 1993, s/p.

La recreación de universos personales y de microrrelatos despuntó en estos años y se intensificó en los noventa.⁵⁵ El repliegue a lo individual, a las poéticas del “yo” podrían parecer meros efluvios narcisistas, sintomáticos del egoísmo que embarga las sociedades contemporáneas. Se pensaba, como sentenció en su momento Gilles Lipovetsky,⁵⁶ que el “homo politicus” había muerto para dar vida al “homo psychologicus” (autocentrado, hedonista, introspectivo). Para el autor francés, el mundo se iniciaba en un nuevo individualismo, liberado de las limitaciones de la tradición (el pasado) y de las expectativas utópicas sobre el futuro. Sumergido en su propio pesimismo, escribe Lipovetsky, el hombre postmoderno se repliega en el presente y sobre sí mismo. La expresión más clara de esta metamorfosis es la aparición de una “apathie frivole,” una suerte de nihilismo “soft,” no trágico. Pero el entusiasmo perdido en el terreno político se desplazó hacia un “ethos” hedonista que gestó a este “homo psychologicus,” preocupado por su propia realización. Esto supuso para el arte y la cultura la ruptura con el arquetipo de Prometeo (heroico, trágico, comprometido, politizado y redentor), y la rehabilitación de la imagen de Narciso.⁵⁷ En fotografía, el viraje de un paradigma al otro implicó, en un principio, un distanciamiento de lo real (el documentalismo) y un acercamiento a lo imaginario, metafísico y existencial (la nueva fotografía artística) que, en la muestra *El Proceso*, se transparentó en las obras de Antolín Sánchez. No obstante, si retomamos la perspectiva de Hal Foster, podremos leer en la retroversión de la mirada hacia la intimidad un acto político de distensión frente a los metarrelatos colectivistas en tiempos del populismo democrático.

III) LA CRÍTICA

En la pluma de Mariana Figarella, la visión pesimista de Lipovetsky se tradujo en una abierta incompreensión de las propuestas de *El Proceso*. Siguiendo los pasos de Greenberg, la crítica venezolana arremetía contra todo lo que pudiera oler a postmoderno.⁵⁸ Su acérrimo rechazo fue plasmado en la reseña que hizo sobre la exposición en *El Nacional* y que irónicamente tituló “El Techo de la Sardina.” Para Figarella, la muestra era un intento burdo y frustrado de emular las transgresoras exposiciones de *El Techo de la Ballena*. La sardina, pequeña e insignificante al lado de una ballena, le daba la forma exacta a su desprecio. En el texto menciona *Homenaje a la Necrofilia* (1962) y concluye que la obra garridiana es una aspiración pobre al acto irreverente de los balleneros. En Garrido, dice, la presunta irreverencia se convierte en material prosaico y estereotipado. También puntualiza que

Carlos Contraestre en los sesenta sí “... exhibió obras constituidas por vísceras de animales de verdad-verdad, no a través del artificio ...”⁵⁹. La simulación, la experiencia vicaria son algunos de los demonios invocados por los detractores del postmodernismo. En consecuencia, la parodia-simulacro de los desnudos femeninos de Garrido resulta inaceptable. En el fondo, y esto es lo que a la crítico pareciera perderse de vista, estas obras son un homenaje a los balleneros, una apología escrita con los códigos de la cultura contemporánea: la reapropiación iconográfica y la parodia intersticial que asimila a su gusto los vestigios memoriales de la vanguardia. Las filiaciones vanguardistas que Figarella le niega a Garrido, luego serán confirmadas “ad infinitum” por críticos y curadores de los años noventa. Gabriela Rangel, por ejemplo, inscribe el vocabulario visual garridiano en “... la tradición plástica revulsiva inaugurada en Venezuela por el grupo *El Techo de la Ballena* ...”⁶⁰. Pero para Figarella, Garrido y Brito eran copias baratas del espíritu ballenero.

En su comentario sobre *El Proceso*, Figarella también deplora el hecho de que los fotógrafos quisieran “... mostrar como sea y a como dé lugar.”⁶¹ Su reproche niega la dimensión procesual de la obra, apenas explorada en Venezuela por los cultores del arte no-objetual. Para la crítico venezolana, mostrar una obra en proceso era un pretexto para hacerse pasar por irreverente y vanguardista. Su visceral desagrado por el trabajo expuesto no le permitió leer las fotografías dentro del contexto ideológico de la época, ni dentro de la cadena de eslabones de la obra total de cada uno de los fotógrafos. Su miopía al respecto traduce también las tensiones entre un viejo orden (moderno, documental) y uno nuevo que revoloteaba entre la ligereza y la irrisión.

En “El Techo de la Sardina”, Figarella no deja muñeco con cabeza. A Antolín Sánchez le reprocha la falta de universalidad de sus fotosecuencias autobiográficas. Sus fotos, esgrime ella, impiden toda identificación. La incompreensión de esta propuesta es sintomática de una mutación continental que desplazó de las identidades colectivas a favor de la exaltación de las identidades individuales. El crítico cubano Juan Molina⁶² explica que el desconcierto que generan este tipo de imágenes se debe a la dificultad que ofrecen para crear una autoafirmación clara. En un continente impregnado por la necesidad de rescatar retazos de su propia historia y relatos apabullados por las grandes narrativas nacionalistas, el autoreconocimiento era un mecanismo clave para la creación de sentido. Con el paulatino giro de lo público a lo doméstico, estos procesos de identificación quedaron cuestionados o reformulados. La imagen fotográfica experimental o conceptual latinoamericana, prosigue Molina, sigue fundando sentido, pero “... no es

un sentido ‘cortado al talle’ del colectivo.”⁶³ Un lustro más tarde, la crítica venezolana María Luz Cárdenas⁶⁴ integrará sin prejuicios ese desplazamiento de lo universal-nacional hacia las *cartografías de la intimidad*. En este sentido, las obras de Antolín Sánchez refrendaban la legitimidad de hablar en primera persona y, desde ahí, propone una relación dialéctica con el mundo.

Cuando se refiere a Hernández D’ Jesús, Figarella no tarda en precisar que se trata de una “... trasnochada propuesta conceptual ...”⁶⁵. Pareciera que lo que más le molestaba era la falta de correspondencia ilustrativa entre la palabra y la imagen en sus fotografías. En el desencuentro entre ambas, se creaba una rotura del sentido que, en apariencia, atentaba contra la unidad y coherencia interna de la obra. Y el espíritu postmoderno justamente rehuía la trinchera moderna de la cohesión discursiva, de la univocidad del sentido. Por esta razón, la foto-texto era un soporte idóneo para cuestionar la estabilidad de los referentes icónico y escriturales. Para Figarella, tan abierta incoherencia entre las instancias textuales y visuales era razón suficiente para descartar la serie autobiográfica de Hernández D’ Jesús.

La crítica demuestra la misma oclusión al comentar las puestas en escena de Fran Beaufrand. Los artificios técnicos y la alegoría en estas imágenes no despiertan ningún entusiasmo en Figarella. Es más, ella ni se explica qué hacen las fotos de Beaufrand en una exposición de fotógrafos que “... intenta[n] ser la contrapartida a la estética preciosista de la nueva fotografía venezolana.”⁶⁶ Su desconcierto parte del desconocimiento del rictus postmoderno de *El Proceso*. Aunque Beaufrand no comparta los códigos visuales de los otros expositores, su trabajo sí se ubica en una parcela del terreno postmoderno cuando se sirve de la estructura alegórica para jugar con los umbrales, la ambigüedad de significados y para desencadenar asociaciones intertextuales. Recordemos con Owens⁶⁷ que “En la estructura alegórica (...) un texto se lee a través de otro”⁶⁸, es decir, una imagen se lee a través de otra. En el arte contemporáneo, la alegoría opera como medio para la apropiación de otras imágenes, estableciendo variadas relaciones metatextuales (metaicónicas) y sucesivas re-significaciones. En las fotografías de Beaufrand de aquella época, los críticos⁶⁹ asocian sus operaciones alegóricas con el simbolismo francés. María Teresa Boulton⁷⁰ ve en las alegorías del fotógrafo venezolano un gusto por lo liminal, las zonas de penumbra, la oscuridad. La autora percibe en el juego de mostrar/esconder, sombra/luz que se encarna en la ambigüedad de los velos, el contraluz, la identidad desdibujada o equívoca de los fotografiados. La mirada oblicua escenificada en estas imágenes insinúa espacios grises y clandestinos de la existencia. Además de las referencias pictóricas y escultóricas (la estatuaría griega), las

propiamente fotográficas y cinematográficas también dejaron su impronta en Beaufrand y en muchos otros fotógrafos de su generación. Son los casos de Peter Witkin y Peter Greenaway, considerados como astros tutelares en la construcción formal y material de la obra fotográfica. Beaufrand, en apariencia perteneciente a un movimiento ajeno al experimentalismo de los fotógrafos de *El Proceso*, indexa estrategias postmodernas al igual que “Los Chicos Malos” de la fotografía que exponían junto con él en el Ateneo de Caracas.

IV) LA CONTRA-CRÍTICA: LA BALLENA CIEGA

La violentísima descalificación pública de *El Proceso* incitó a Antolín Sánchez a redactar una respuesta divulgada en la prensa nacional y titulada “La Ballena ciega.”⁷¹ El paratexto remite a *El Techo de la Ballena*. El autor identifica a Figarella con la Ballena y al mamífero con el emblema de la vanguardia plástico-literaria del país. La ceguera real y metafórica es un síntoma de los estragos que ha causado la rigidez taxonómica del régimen escópico de la modernidad. En su texto, Sánchez refuta los argumentos presuntamente críticos de Figarella e intenta arrojar luz sobre sus prejuicios contra la lógica postmoderna de la “nueva fotografía.” Figarella, como curadora del Museo de Bellas Artes, representa un “establishment” en los circuitos del arte de aquella época. A las antípodas se encuentran Sánchez y los fotógrafos de *El Proceso*, dignos representantes de la generación emergente. El debate entre ambos es relevante en la medida en que cristaliza los planteamientos y prejuicios que circulaban en la apreciación de la “nueva imagen” fotográfica en Venezuela. Sánchez responde a la retahíla de Figarella dejando colar preguntas sobre la naturaleza del arte contemporáneo. Pone en evidencia la incapacidad de la crítico para comprender una nueva sintaxis: la estética de la fealdad, la intertextualidad y la dimensión procesual de la obra como fragmento museable y comercializable dentro de los muros de la galería. Sánchez también se distancia de la vulgata ballenera de unir el arte a la vida. El contrapunto es un arte de “la representación, la ilusión, el artificio.”⁷² La premisa de un arte ilusionista alcanza, inclusive, el folleto de la exposición con presentaciones fabuladas de los artistas. En este sentido, *El Proceso* también sale de los linderos curatoriales habituales al proponer una ventana humorística y ficcional hacia la reseña biográfica de los expositores.

El debate Figarella/Sánchez se extendió con la publicación de “Intenciones nada más,”⁷³ un segundo artículo de Figarella donde tacha de

“sátira grotesca, crasa y lamentable” al conjunto de fotografías que componen la muestra. En estas líneas no ahorra municiones contra Garrido y Sánchez. Califica a Garrido de “ordinario,” dice que su trabajo no puede ser perturbador porque “... la información que se maneja en estas imágenes ya está hipercodificada por todos los medios de comunicación desde hace décadas atrás ...”⁷⁴. El comentario suelto revela la persistente resistencia a aceptar dentro de la geografía del arte elementos provenientes de la Industria Cultural. Por otra parte, Figarella cree que la voluntad transgresora de la iconografía religiosa es, si acaso, una mera intención en los desnudos garridianos. A Antolín Sánchez también le atribuye una intencionalidad difícilmente deducible de la lectura de sus fotosecuencias y le asesta una frase lapidaria: “... en fotografía la intención no basta.”⁷⁵ Figarella juzga cada una de las obras como si fueran trabajos acabados y olvida el estatus de “work in progress” de la muestra. Olvida también que la noción de proceso no tiene nada de “extemporáneo”⁷⁶; al contrario, había sido clave en la vertiente conceptual y corporalista del arte no-objetual venezolano durante toda la década. La visión conservadora de la crítico le impide leer en la muestra el fermento de la “nueva imagen” fotográfica venezolana. Independientemente de la calidad de estas imágenes, lo que es verdaderamente importante es que hablan de un periodo histórico y de la conformación de un clima particular que favoreció un cierto tipo de expresión fotográfica: una fotografía de lo heterogéneo, del fragmento, de la cita, de la parodia y del concepto.

V) NI BALLENA NI SARDINA

La “nueva imagen” también se vincula con el cuestionamiento de la dimensión material-sensorial de la obra y la entronización del concepto en el corazón de la misma. En el ámbito del arte venezolano, el crítico Félix Suazo ahonda en el tema y explica que el nicho conceptual⁷⁷ de los setenta y ochenta dibujó un espacio político de resistencia “... ligado principalmente a los asuntos de la sintaxis comunicativa y la lógica discursiva, escenarios donde tenía lugar una callada, pero intensa batalla por el control del sentido y el significado cultural.”⁷⁸ Suazo se refiere concretamente a una “micro-política del signo” basada en las relaciones, tensiones y conflictos que surgen de la interacción orgánica entre significados (conceptual) y significantes (material). En la órbita venezolana, sobre todo durante la convulsa década del sesenta, el autor identifica un proceso de desmantelamiento del significante a través de la destrucción material de la obra (*Homenaje a la*

necroflia, *Dstrucción de la plataforma II*, las acciones corporales, etc.) y la revalorización del significado como fundamento del arte. La violencia de estas manifestaciones adquirió otro cariz con el cambio de década. Ya para los ochenta, puntualiza Suazo, el significante no es destruido materialmente sino modificado en su sentido convencional. En este sentido, la panoplia de medios y materiales, el aparato intertextual de las obras y las parodias que sugiere, constituyen vehículos privilegiados para la modificación del significante. En *El Proceso*, la micro-política del signo pasó por desmontar la noción de la obra como objeto mercantil y reivindicó el arte como idea. Las “intenciones” que Figarella tanto desprecia, precisamente forman parte de ese tejido que enaltece el significado y hace del significante un espacio inacabado, una tarea inconclusa, una pregunta sin respuesta definitiva.

La mirada historizada a la exposición *El Proceso*, y el debate que la rodeó, nos ofrecen una instantánea del carácter sísmico que tuvo la “nueva imagen” en las prácticas fotográficas y expositivas de finales de los ochenta. A pesar del espíritu innovador de la fotografía artística de esos años, no existía la pretensión heroica de reencarnar el animal totémico de la vanguardia venezolana: la ballena. La pugna era por legitimar el derecho a expresarse en la levedad, sin las cadenas del formalismo moderno, del documentalismo comprometido y de la búsqueda de la belleza como un fin en sí mismo. Otro elemento clave en la lectura de este episodio en la historiografía del arte venezolano es el resquebrajamiento de la compulsión moderna de ordenar el mundo en binomios antagónicos. Para esta generación y, en consonancia con los ecos del postmodernismo, dejaron de tener sentido las fronteras entre lo tradicional y moderno, lo urbano y lo rural, la fotografía y la pintura, la fotografía y la escultura, la fotografía y el performance. La voluntad de trascender las lógicas dicotómicas también explica los procedimientos intersticiales de la “nueva imagen” y su renuencia a considerarse ballena (vanguardia) o a asumirse sardina, es decir, la versión gastada de un momento glorioso.

5. CONCLUSIONES

Poner el foco en la exposición *El Proceso* es un eje de lectura que interpela una parte de la historiografía que tachó de imitativo, banal y superficial (Figarella) al movimiento emergente de fotografía artística venezolana. La contextualización de los trabajos y tendencias representados en esta exposición muestra la multiplicación de formas, sensibilidades y

temáticas abordadas desde el discurso fotográfico, formas que luego se harían corrientes en los años siguientes. Desde esta perspectiva, los fotógrafos de los ochenta fueron, a su escala, precursores de una nueva poética de lo fotográfico, deslastrada de los imperativos del gusto, de las exigencias del lenguaje militante, de los códigos del ensayo fotográfico y de la pureza del lenguaje y del medio. La íntima relación que los fotógrafos de la época establecieron con el arte fue precisamente la que permitiría la institucionalización de la fotografía, su inclusión en las políticas de adquisición de obras en los museos, su visibilidad en las galerías de arte, así como el controversial hecho de que se le haya otorgado a Nelson Garrido, uno de los fotógrafos participantes de *El Proceso*, el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1992.

La aproximación a la exposición y al discurso crítico e historiográfico que generó se hizo a partir de un ángulo bifronte, tomando en cuenta el peso teórico de lo foráneo (el giro postmoderno) y problematizando el axioma de la despolitización generacional. Vistos así, los procedimientos utilizados por los fotógrafos de la “nueva imagen” se inscriben en la lógica del “homo significans” del arte político definido por H. Foster⁷⁹, que se distancia las brújulas del “homo oeconomicus” para reorientar sus preocupaciones hacia los códigos de representación. La revuelta contra lo bello, la inclusión de la abyección, la aparición de “yo” como reafirmación del individuo frente a la masa anónima son algunos ejemplos de estos procedimientos discursivos.

En cuanto a la fortuna crítica, veremos que la posterior trascendencia nacional e internacional de los fotógrafos implicados en *El Proceso*, desautorizaría, póstumamente⁸⁰, la ofensiva metáfora de la sardina enarbolada por Figarella. Durante los noventa, los nombres de esta pléyade de fotógrafos no dejarían de resonar. En este momento se suma al grupo el joven Alexander Apóstol, incluido junto con Beaufrand, Brito, Garrido y Sánchez en la exposición *Los 80. Panorama de las artes visuales en Venezuela* (Galería de Arte Nacional, 1990). En 1992, Garrido expone junto a Beaufrand y Apóstol en una colectiva titulada *Irónico, Onírico, Sarcástico* (Caracas, Galería Vía). El mismo año, Edgar Moreno y Garrido coinciden en el Museo de Artes Visuales Alejandro Otero (MAVAO) para la muestra *Imágenes de la Imaginación*. En 1993, Antolín Sánchez y Nelson Garrido comparten muros en la gran colectiva latinoamericana *Romper los márgenes*, en el marco del Encuentro de Fotografía Latinoamericana de Caracas.⁸¹ Luego, todos los que participaron en *El Proceso* son seleccionados para la mega-exposición colectiva de la Tercera Bienal de Artes Visuales Christian Dior (1993, Centro Cultural Consolidado). El mismo año, algunos de ellos también serán incluidos en la *I Bienal Dimple*,⁸² así como otros nombres asociados a la “nueva imagen.”

La tendencia a exponer juntos o separadamente se confirma a lo largo de todo el decenio. La popularidad de estos fotógrafos a partir de los años 90 sirve de testimonio de una transformación no sólo en la práctica fotográfica sino también en la recepción, ahora mucho más expansiva e integradora. *El Proceso* es, en consecuencia, un evento-matriz de la “nueva imagen” y por esa razón era historiográficamente pertinente rescatarlo y someterlo a una lectura desde el presente.

Como colofón quisiéramos agregar que el abordaje propuesto es apenas una ventana de acercamiento al fenómeno de la “nueva imagen” y los obstáculos en su recepción. Otras pistas de comprensión posibles se hallan las relaciones establecidas entre la fotografía artística de la época, el arte conceptual de Claudio Perna y el desmontaje de los marcadores que configuraban el régimen escópico nacional operado por los artistas no-objetuales. Nos referimos a la crítica a la modernidad que se operó en las inmediaciones de la polisemia del gesto y la afirmación del cuerpo como espacio de creación de sentido (Yeni y Nan, Pedro Terán, Antonieta Sosa), a la incorporación de la cultura popular (Carlos Zerpa, Rolando Peña), a la integración de espectadores a la elaboración de las obras (Diego Barboza) o al diálogo paródico y el cuestionamiento de la petrodemocracia (Marco Antonio Ettedgui). Asimismo, cabría preguntarse de qué manera la inclusión de la fotografía como dispositivo comunicativo dentro del arte accional pudo haber sido un antecedente en el divorcio de la fotografía artística venezolana con el referente.

NOTAS

- 1 Esta investigación forma parte de un trabajo preliminar realizado en el marco de nuestra tesis doctoral dedicada al fotógrafo Nelson Garrido y al arte venezolano de finales del siglo XX. Véase: Fabiola Velasco: *La photographie artistique vénézuélienne à la fin du XX^e siècle: Nelson Garrido et l'hybridation culturelle*. Paris, Sorbonne Université, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains, 2020. (Tesis doctoral para obtener el grado de doctora en *Études romanes espagnoles*, inédito).
- 2 Licenciada en Historia por la Universidad de Los Andes. Realizó un máster en Estudios hispanoamericanos en Aix Marseille Université y se doctoró en Études Romanes Espagnoles, con una especialización en Artes Visuales en Paris Sorbonne Université. Sus investigaciones se inscriben en el área de las artes visuales y de la historia cultural. Es miembro del CRIMIC (Sorbonne Université) y profesora asociada en SciencesPo Aix en Provence y ESSCA campus Aix en Provence.

- 3 Nos referimos a la asimilación de la teoría del signo de Peirce a la teoría fotográfica propuesta por Philippe Dubois. El autor belga explica las relaciones entre fotografía y realidad y apunta que antes de convertirse en *icône* o en *symbole*, la fotografía es *index*. Es decir, la foto reenvía siempre a su referente y, en ese sentido, es la huella de *una* realidad y no de *la* realidad. Dubois cierra su reflexión señalando que una de las formas de abordar el realismo en la fotografía es reconociendo la inextricable relación entre la imagen y su referente. Philippe Dubois: *L'acte Photographique*. Paris, Nathan, 1990, p. 50.
- 4 Tomamos el concepto del paradigma de la complejidad de Edgar Morin. El sociólogo explica que el todo se encuentra cifrado en las partes, tal y como sucede en la imagen hologramática, donde cada punto posee casi toda la información del todo. Véase: Edgar Morin: *Introduction à la pensée complexe*. Paris, Seuil, 2005, p. 100 y ss.
- 5 Easo Álvarez: “Laberintos fotográficos” en: *ExtraCámara*, 3 (Caracas, abril-mayo-junio de 1995), pp. 20-25.
- 6 *Ibid.*, p. 23.
- 7 María Teresa Boulton: *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1990, p. 17.
- 8 *Idem*.
- 9 Josune Dorronsoro: “Fotografía, democracia y mercado del arte en Argentina y Venezuela” en: *Album de ensayos: antología de Josune Dorronsoro*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1999, p.128.
- 10 Dominique Baqué: *Photographie plasticienne. Un art paradoxal*. Paris, Éditions du regard, 1998, pp. 173-175.
- 11 Las referencias obligadas en el tema son Roland Barthes y Umberto Eco. Ambos teóricos le dan un lugar protagónico al lector-receptor, rompen con la idea moderna del artista-genio e insisten en la reactualización de los significados que se opera en el proceso de recepción de la obra. Roland Barthes: “La mort de l’auteur” en: *Ceuvres Complètes. Livres, Textes, Entretiens 1968-1971*. Edition présentée par Eric Marty, Tome III, Paris, Seuil, 2002, pp. 40-45. Umberto Eco: *L'œuvre ouverte*. Paris, Editions du Seuil, 2 ed., 1979. (Col. Points: 107) [Título original en italiano; 1962].
- 12 Juan Carlos Palenzuela: *Fotografía en Venezuela 1960-2000*. Caracas, Movilnet, 2001, p. 106.
- 13 Mariana Figarella: “Los años ochenta. Panorama de una década” en: Galería de Arte Nacional: *Los 80. Panorama de las artes visuales en Venezuela*. Caracas, Galería de Arte Nacional/Fundación Mercantil, 1990, p. 99.
- 14 Mariana Figarella: “¿Nueva fotografía?” en: Mariana Figarella y Susana Benko (comp.): *La fotografía revisada*. Caracas, Fundación Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela, 2005, pp. 68-71.
- 15 La curadora Susana Benko cuenta que Figarella hizo estudios en México, en la UNAM y su tema de tesis fue Weston y Tina Modotti en México, en el

contexto postrevolucionario. Véase: Susana Benko: “La fotografía revisada” en: Mariana Figarella/Susana Benko (comp.), *La fotografía revisada...*, p. 17. Sus intereses y afinidades intelectuales se inclinaban más hacia la estética moderna y su gusto también se decantaba por los trabajos propiamente fotográficos, que no coqueteaban con otros medios.

- 16 Después de la creación del Premio Nacional de Fotografía Luis Felipe Toro en 1981 (desde 1990 llamado simplemente “Premio Nacional”), la institucionalización definitiva de la fotografía en Venezuela debió esperar hasta 1996, con la creación del Centro de Fotografía, hoy llamado Centro Nacional de Fotografía (Cenaf). En el ámbito pedagógico no existía una Escuela Superior de Fotografía. De hecho, estuvo en proyecto, pero no se concretó. A principios de los noventa, la única escuela pública quedaba en Maracaibo, a cargo del fotógrafo Julio Vengoechea. En la época, los fotógrafos se formaban en el extranjero o trabajando en el estudio de otro fotógrafo. A mediados de los 90, a la iniciativa pública se sumó la iniciativa individual de Roberto Matta que abrió su escuela en Caracas. A escala universitaria, la fotografía tendrá que esperar a finalizar la década para que le incluya como mención en la recién abierta Escuela de Medios Audiovisuales de la Universidad de Los Andes. En cuanto a las publicaciones periódicas, la Revista *Encuadre* fue una de las pioneras en hacer del cine y la fotografía su eje temático. Posteriormente, *Encuadre* cambió de lineamientos, se dedicó al cine y de esta ruptura se creó la revista *ExtraCámara*, con el apoyo del CONAC. Así nació la primera publicación venezolana dedicada exclusivamente a la fotografía.
- 17 Luis E. Pérez Oramas: “La década impensable” en: Galería de Arte Nacional: *Los 80. Panorama de las artes visuales en Venezuela ...*, pp. 8-33.
- 18 Véase José Navarrete: “Foto directa y posmodernismo” en: *Ensayos desleales sobre fotografía*. Mérida, CONAC/Imprenta Mérida, 1995, pp.109-124 y José Navarrete: “Fotografía manipulada y alterada y posmodernismo” en: *Ensayos desleales...*, pp.125-136.
- 19 Al respecto, véanse las declaraciones de uno de los fotógrafos que participó en *El Proceso*: Nelson Garrido: “Fotografía arte” en: *Estilo*, 9 (Caracas, 1991), p.45.
- 20 Umberto Eco: “Apostilla a ‘El Nombre de la rosa’” (Traducción del italiano de Rosa Premat) en: *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 9 (Barcelona, 1984), p. 27.
- 21 Tomamos prestada la categoría del acercamiento que hace Calinescu al postmodernismo y su relación con el pasado que es reinterpretado y a partir del cual se elabora un diálogo con la propia Historia. Matei Calinescu: *Las cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos, 1991, p. 274.
- 22 En los estudios culturales latinoamericanos, la idea del postmodernismo como problematización de la modernidad empezó a tomar fuerza a finales de los 80 y en los 90, gracias a Néstor García Canclini y Nelly Richard. Ambos

- teóricos interpretan la postmodernidad no desde una visión teleológica de la historia, sino desde la *re-escritura de la modernidad*. Véase Néstor García Canclini: *Culturas Híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 44. [Primera edición: Grijalbo, 1990] y Nelly Richard: “Latinoamérica y la Posmodernidad” en: *Escritos. Revista de ciencias del lenguaje*, 13-14, (Puebla, enero-diciembre 1996), pp. 271-280. Véase también el trabajo de George Yúdice quien planteaba que la postmodernidad en América Latina es el reconocimiento de que existen varias modernidades en la región y que su carácter múltiple y heterogéneo vuelve obsoleta cualquier intención de aplicar un único modelo para su comprensión. George Yúdice: “¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?” en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29 (Lima, 1er semestre de 1989), pp. 105-128.
- 23 Esta misma tendencia también se presenta en otros fotógrafos latinoamericanos. Véase Alejandro Castellano: “Memory and Irony: contemporary photography in Latin America/ Memoria e Ironía: fotografía contemporánea en América Latina” en: Museum of Latin American Art: *Changing the focus. Latin American Photography, 1990-2005*. Los Angeles, Molaa, 2010, pp.32-38.
- 24 Linda Hutcheon: “La política de la parodia postmoderna” (traducción del inglés de Desiderio Navarro) en: *Criterios*, Edición especial de homenaje a Bajtín, (La Habana, julio de 1993), p.3. Disponible en línea en: <http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf> (Consultado: 25/10/2018, 2:35 pm).
- 25 Umberto Eco, “Apostilla a *El Nombre de la rosa*” ..., pp. 27-28.
- 26 *Ibid.*, p. 27.
- 27 “... tejido de citas, salidas de mil hogares de la cultura.” Roland Barthes, “La mort de l’auteur” ..., p. 43.
- 28 Nelly Richard, “Latinoamérica y la Posmodernidad” ..., p. 276. Esta reflexión de Nelly Richard puede asociarse a la categoría empleada por García Canclini para describir el mismo fenómeno. Nos referimos a la *heterogeneidad multitemporal* entendida como la interacción de temporalidades históricas distintas, definidas por configuraciones socioeconómicas diferentes y que coexisten en una misma ciudad, región y/o país. Su presencia es uno de los síntomas de la disolución de las dicotomías entre tradición y modernidad propia de las sociedades latinoamericanas de finales del siglo XX. Néstor García Canclini: *Culturas Híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad...*, p. 36.
- 29 Su relación con lo popular está marcada por la temprana relación que tuvo con la fotografía antropológica trabajando para la Fundación Bigott desde inicios de los 80. Véase *Portafolio de Nelson Garrido*: Caracas. Disponible en: <http://portafolio.nelsongarrido.com/> (Consultado: 9/4/2021, 6:45 am)
- 30 Cabe destacar que Luis Brito fue un fotógrafo con una sólida carrera documental y que es una de las referencias insoslayables del género en Venezuela. No obstante, en la década de los 80, la serie *Relaciones paralelas* marca un inciso experimental con el uso de formatos ovalados, de dípticos asociativos que

acercan la serie a la matriz conceptual. Este trabajo se expuso en la Galería Spazio Zero en el 2007. Véase: *Wikihistoria del arte venezolano*: “Luis Brito”, Mérida, Universidad de Los Andes. Disponible en: http://vereda.ula.ve/wiki/artevenezolano/index.php/Brito,Luis#De_la_Serie_Relaciones_Paralelas (Consultado: 9/4/2021, 7:45 am)

- 31 Para tener una visión de conjunto de las tendencias de la época recomendamos que se consulte un número especial de la revista *Estilo*, dedicado enteramente a la fotografía. Ahí podrán verse los rasgos de la *nueva imagen* que corresponde a finales de los 80 y principios de los 90. Confróntese: Carlos Eduardo Plaza (dir.): *Estilo*, 9 (Caracas, 1991), 74 p. También recomendamos la lectura del catálogo de la primera edición de la Bienal Dimple. En él se incluyen a varios fotografías de la *nueva imagen*, saldando de esta manera el reconocimiento institucional de la fotografía como arte. Ateneo de Valencia: *I Bienal 1992-1993 Gran Premio Dimple 15 yrs old: salón III, región central*. Valencia, Ateneo de Valencia, 1993. Otra referencia para los años 90 es la ya citada revista *ExtraCámara*, fundada y dirigida por la investigadora María Teresa Boulton.
- 32 “El arte político ya no se concibe como la representación del sujeto de clase (en el estilo del realismo social), sino más bien como una crítica de la representación social (su posicionamiento con respecto al género, los estereotipos étnicos, etc.” [Traducción libre]. Hal Foster: “For a concept of the Political in Contemporary art” en: *Recordings. Arts, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle, Bay Press, 1985, p. 141.
- 33 Sobre este tema un trabajo clave es el de Beatriz González-Stephan referido a la literatura venezolana de los años 80. En su investigación analizó cómo se relacionaba el discurso populista -estructura ideológica dominante en Venezuela- con obras literarias que mostraban una abierta abstracción de los referentes histórico-sociales. Al desenredar esta trama, descubrió que la deshistorización que opera el discurso populista, con la descontextualización del receptor al llamarlo genéricamente *pueblo*, se relaciona con la deshistorización que se da en otros contextos discursivos. Y esto es así porque el discurso populista fue capaz de penetrar no sólo el discurso literario sino también al propio escritor como sujeto histórico. La retórica populista se encargó de construir una trabazón ideológica vaciada de historia, de conflictos sociales y de luchas de clase, propiciando así tendencias desnacionalizadoras que terminaron por ir desdibujando algunos anclajes identitarios. La relación dialógica del populismo con el discurso narrativo se encarnó en obras literarias vaciadas ellas también de historia, introspectivas, de referencialidad difusa, circulares, centradas en la descripción de estados anímicos, con preponderancia del narrador-protagonista y claramente alineadas con la *cancelación de las utopías*, reproduciendo sin reparos una *ontología del desencanto*. Beatriz González Stephan: “Sistema narrativo e imaginario social de la Venezuela petrolera (décadas ‘70-’80)” en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29 (Lima, 1er semestre de

- 1989), pp. 233-252. Sin embargo, en la *nueva imagen* fotográfica, las torsiones discursivas lograron crear espacios de resistencia contra la deshistorización populista, recreando formas cifradas para hablar de lo social al tiempo que se hablaba en primera persona.
- 34 Archivo Documental Nelson Garrido. Organización Nelson Garrido (En adelante ADNG/ONG). Enrique Hernández D'Jesus y Vasco Szinetar: "El riesgo", Hoja Suelta, 17 de junio de 1984, s.d.
 - 35 Victoria de Stéfano: "Humos sobre la realidad" en: María Teresa Boulton (comp.): *Pensar con la fotografía*. Caracas, Fundación editorial El perro y la Rana, 2006, p. 129. [Publicado originalmente en *El Nacional*, el 20/01/1985].
 - 36 Juan Carlos Palenzuela: *Fotografía en Venezuela 1960-2000...*, p. 91.
 - 37 La crítica María Teresa Boulton también ve en *El Riesgo* un punto de inflexión en la historia de la fotografía venezolana que permitió el encuentro del documentalismo con la *nueva imagen*. Para ella la nueva nomenclatura pasó de la reproducción a la recreación. María Teresa Boulton: *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea...*, pp. 113-115.
 - 38 Este mote sale doblemente referenciado en la reseña que hizo Mariana Figarella sobre la exposición y en una nota de prensa que hizo Vilma Ramia, entonces encargada de la coordinación general del Ateneo de Caracas. La frase proviene de un artículo dedicado a estos fotógrafos, publicado en *El Nacional* en enero de ese mismo año. Véase: Mariana Figarella, "El techo de la Sardina" en: Mariana Figarella y Susana Benko (comp.): *La fotografía revisada...*, p. 43
 - 39 Editor: "El Proceso reunirá a seis fotógrafos irreverentes" en: *El Universal*. Caracas, 09 de noviembre de 1989, p. 4-2.
 - 40 En el Archivo personal de Nelson Garrido, en una carpeta que contiene la documentación sobre *El Proceso*, nos topamos con un pasquín en el que se lee esta crítica a los fotógrafos Luis Brito, Nelson Garrido y Antolín Sánchez. El único dato editorial identificable es el título: *Clack*, número 5. El texto deja entrever que el autor o autores conocen bien el mundillo de la fotografía de esos años. En cuanto a la datación, inferimos que fue escrito en 1987 porque se habla de la futura participación de Brito, Garrido y Sánchez en el Festival Internacional de Fotografía en Québec y de la exposición *Fotografía venezolana actual* en Londres ese mismo año. ADNG/ONG. Anónimo: "Clack 5", Hoja Suelta [pasquín mecanografiado], ¿1987?, s.d.
 - 41 Nos referimos a Abel Naím, Alexander Apóstol, Ricardo Armas, Julio Vengoechea, Margarita Scannone, Ana María Yáñez, Marisela LaGrave, Daniela Chapapard, Ana María Ferris, Ricardo Gómez Pérez, Mauricio Donelli y Amalia Caputo, por citar apenas algunos nombres de una lista mucho más extensa.
 - 42 En el catálogo, Tomás Rodríguez Soto incluye para los años 80-90 a Carlos Germán Rojas, Luis Brito, Fran Beaufrand, Antolín Sánchez, Edgar Moreno, Nelson Garrido, Alexander Apóstol y Aziz+Cucher. Tomás Rodríguez Soto: *Diecinueve del XX*. Caracas, Espacios Unión, 2000.

- 43 ADNG/ONG. Anónimo: “El Proceso. En Proceso” [Exposición de motivos], Hoja Suelta [mecanografiado], 1989, s.d.
- 44 En la versión final del folleto de exposición de *El Proceso* se incluyen las fotografías y la nota biográfica de Edgar Moreno en una separata. Vilma Ramia explica su inclusión tardía debido a que el fotógrafo no se encontraba en el país en el momento de inaugurar la exposición. Ramia Vilma (dir.): *El Proceso*. Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, Ateneo de Caracas, 1989, s/p.
- 45 Si bien en la fotografía venezolana la inclusión de los espectadores en la construcción de la obra era una novedad, en cambio en las artes accionales ya estaba presente. Un célebre ejemplo es *La Caja del Cachicamo* (1974) de Diego Barboza, acción realizada en el Parque del Este en Caracas y en otros parques y espacios públicos del país. Por su carácter musical y colectivo, la acción de Barboza recordaba a las fiestas patronales. Se trataba de un gran rectángulo de lona del que salían grandes tiras roja (tripas) y en cuya superficie (caparazón) estaba escrita en grande la palabra “Cachicamo”. La lona estaba sostenida por una multitud de personas que para la ocasión se convertían en espectadores-participantes o cocreadores. La acción transcurría al compás de música y bailes folklóricos. Véanse: Diego Barboza: “Expresiones ‘La Caja del Cachicamo’” en: *Buzón de Arte/ Arte de Buzón*, 1 (Caracas, enero de 1976), 1p. [Tabloide] y Elsa Flores: “Diego Barboza: poemas en acción” [1980] en: *Convergencias*. Caracas, Monte Ávila Editores/GAN, 1983, pp. 89-90.
- 46 Víctor Guédez: “Enrique Hernández D’Jesús” en: *La poética de lo humano en 5 fotografías venezolanos*. Caracas, CONAC, 1997, pp. 58- 69.
- 47 Enrique Hernández D’Jesús: *La semejanza transfigurada/fotografías intervenidas de Vicente Gerbasi*, Textos de Enrique Hernández D’Jesús y Carlos Contraamaestre. Caracas, Biblioteca Nacional, Oficina de Extensión Cultural, Dirección de Exposición y Eventos, 1995.
- 48 Antolín Sánchez reconoce la gran influencia que tuvo para él Duane Michals, sobre todo a principios de los ochenta cuando trabajaba sus *Fotosecuencias*. María Elena Ramos: “Presentación” a Museo De Bellas Artes: *Aproximaciones: XII Premio de Fotografía Luis Felipe Toro 1992*, Caracas, CONAC/Fundación Museo de Bellas Artes, 1993, s/p.
- 49 Editor, “*El Proceso* reunirá a seis fotógrafos irreverentes” ..., p. 4-2.
- 50 Además de la tipología del trabajado garridiano, el fotógrafo Enrique Hernández D’Jesús también invoca el espíritu ballenero al dedicarle su presentación en el folleto de *El Proceso* a Carlos Contraamaestre, artista que expuso obras perecedas en *Homenaje a la Necrofilia*.
- 51 A finales de ese mismo año, Nelson Garrido arranca una serie de puestas en escena que le valdrán un reconocimiento internacional. Se trata de su santoral picaresco titulado *Todos los santos son muertos* (1989-1993). En su cuaderno de bocetos, el fotógrafo traza una bitácora de los elementos técnico-formales pasados y presentes que le serán de guía en la realización de sus personajes píos. Uno de esos basamentos fue el trabajo expuesto en *El Proceso*. ADNG/

- ONG. Nelson Garrido: Bocetos para la serie Todos los santos son muertos. Cuaderno de bocetos. Vol. I, 1989-1992, 08 de febrero de 1990, s/p.
- 52 ADNG/ONG. Vilma Ramia: *El proceso II*, Caracas, 1989 [folleto-Hoja suelta], s/p.
- 53 Esta serie se prolongó hasta a la década siguiente. En 1995, sus *Sillas cagadas* cohesionan la polisemia de la palabra *escatología* en un binomio de imágenes. En las combinatorias de Edgar Moreno, pueden verse las sillas de una iglesia, frente a una dramática *Piedad*. Al lado, otra imagen muestra las sillas que se encuentran justo en la entrada del templo, vistas desde la nave lateral. Las sillas están chorreadas de un marrón ya connotado por las directrices de lectura ofrecidas por el título de la serie.
- 54 Véase: Nelson Garrido: *Anacronismos*. Galería de Arte Contemporáneo Tito Salas/Fundación Cultural José Ángel Lamas/Alcaldía del Municipio Sucre, del 31 mayo al 28 de junio de 1992.
- 55 En sintonía con la escena internacional, la fotografía artística venezolana de los noventa fue mutando hacia un abandono del simulacro, de la teatralización y de las tendencias apropiacionistas. “Restaurar lo real” era la consigna y, con ella, comenzó a crearse un lenguaje que Dominique Baqué denominó el “Trope du banal” (tropo de lo banal), concentrado en fotografiar lo anodino, lo cotidiano, lo ordinario. Este fenómeno vino de la mano con la exacerbación de la experiencia subjetiva. En definitiva, el *yo* de los noventa se manifestaba en lo cotidiano, sin abalorios; mientras que el *yo* de los ochenta se travestía y tendía a representarse con cierta espectacularización influenciada por los códigos postmodernos. Véase Dominique Baqué: “Le Trope du banal” en: *Photographie plasticienne, l’extrême contemporain*. Paris, Éditions du regard, 2004, pp. 23-37. En el contexto editorial venezolano, la revista de fotografía *ExtraCámara* le dedicó su número 7 (1996) a la vertiente intimista y subjetiva de la fotografía venezolana. Ahí, críticos como María Luz Cárdenas o María Auxiliadora Escobar se pasean por los universos de Amalia Caputo y Ricardo Gómez Pérez, entre otros.
- 56 Gilles Lipovetsky: “Narcisse ou la stratégie du vide” [Extracto de : *L’ère du vide, essais sur l’individualisme contemporain*, Gallimard, 1983] en: *Réseaux, Communication, Technologie, Société*, 16 (Paris, Lavoisier – 1986), p. 11. Disponible en: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1986_num_4_16_1202. (Consultado: 25/10/2018, 2:35 pm)
- 57 *Ibid.*
- 58 En un comentario a la conferencia magistral de Nelson Ysla en el *Encuentro Latinoamericano de Fotografía*, Mariana Figarella se lamenta diciendo que “También en nuestra fotografía campea la banalidad, la gratuidad de imágenes bellamente construidas, las ansias de la experimentación por la experimentación misma, la traslación acrítica de modos fotográficos devenidos del lenguaje publicitario, la descontextualización frívola de imágenes del pasado.” En

- resumidas cuentas, Figarella denuncia el talante postmoderno y lo identifica con un lenguaje vacío de contenido, que redundante en la espectacularización injustificada. Mariana Figarella: “Comentario: Fotografía ilimitada e inalcanzable” en: José Antonio Navarrete: *Memorias: Encuentro de fotografía latinoamericana*. Caracas, CONAC/FundArte/Alcaldía de Caracas, 1993, p. 19.
- 59 Mariana Figarella, “El techo de la Sardina”..., p. 45.
- 60 Gabriela Rangel y Lía Caraballo: “Axis Mundi: una perspectiva venezolana” en: *ExtraCámara*, 6 (Caracas- enero-marzo de 1996), p. 25.
- 61 Mariana Figarella, “El techo de la Sardina”..., p. 43.
- 62 Juan Antonio Molina: “Arenas movedizas” en: Alejandro Castellote (dir.): *Mapas Abiertos, fotografía latinoamericana, 1991-2002*. Barcelona, Lunwerg, 2002, pp. 301-309.
- 63 *Ibid.*, p. 306.
- 64 María Luz Cárdenas: “Fotografía venezolana contemporánea. Los nuevos escenarios del yo” en: *ExtraCámara*, 7, (Caracas, abril-junio de 1996), pp. 18-20.
- 65 Mariana Figarella, “El techo de la Sardina”..., p. 45.
- 66 *Ibid.*, p. 46.
- 67 El crítico estadounidense describía el arte de los ochenta en los siguientes términos: “La apropiación, la especificidad de emplazamiento, la impermanencia, la acumulación, la discursividad, la hibridación... Estas estrategias diversas caracterizan en buena medida el arte del presente y lo distinguen de sus predecesores modernistas. Constituyen también una totalidad cuando se les ve en relación con la alegoría, sugiriendo que el arte postmodernista puede identificarse de hecho con un impulso único, coherente, y que la crítica seguirá siendo incapaz de explicar ese impulso mientras continúe pensando en la alegoría como error estético.” Craig Owen: “El impulso alegórico. Hacia una teoría del postmodernismo” en: *Atlántica. Revista de arte y pensamiento*, 1, (Las Palmas, 1991), p. 36.
- 68 *Ibid.*, p. 33.
- 69 Esta referencia es evocada en María Teresa Boulton: “Simbolismo y alegoría en la fotografía venezolana” en: *Encuadre*, 21 (Caracas-1989), pp. 30-32, en Edgar Alfonzo-Sierra: “Fran Beaufrand. Los códigos locales de la moda” en: *ExtraCámara*, 21, (Caracas, enero-marzo 2003), pp. 118-25 y en Víctor Guédez: “Fran Beaufrand” en: *La poética de lo humano en 5 fotografías venezolanas...*, pp. 15-23.
- 70 María Teresa Boulton: “Simbolismo y alegoría en la fotografía venezolana”..., p. 31.
- 71 Antolín Sánchez: “La ballena ciega” en: *El Nacional*. Caracas, 29 de diciembre 1989, p. C-10.
- 72 *Ídem*.
- 73 Mariana Figarella: “Intenciones nada más” en: Mariana Figarella y Susana Benko (comp.): *La fotografía revisada...*, pp. 48-52.

- 74 *Ibid.*, p. 50.
- 75 *Ibid.*, p. 51.
- 76 De hecho, en su respuesta a Antolín Sánchez, la crítico afirma que “El sentido de mi artículo fundamentalmente estuvo dirigido a señalar la extemporaneidad de la propuesta expositiva *El Proceso ...*”. *Ibid.*, p. 48.
- 77 En su artículo, el crítico aclara que “Bajo la denominación de ‘prácticas conceptuales’ se agrupan un conjunto de proposiciones disímiles que, tal como se ha sugerido, emergen a fines de la década del sesenta, en las cuales prevalece la idea sobre el objeto y el proceso sobre los resultados. En el espacio que demarca dicha definición convergen diversos medios (fotografía, video, dibujo, fotocopia, instalación, performance) e intereses (el ambiente, la iconografía popular, los símbolos patrios, el lenguaje, la cultura urbana).” Félix Suazo: “Prácticas conceptuales y micropolítica del signo en Venezuela” en: *Revista Kaypunku*, 1 (Lima, 2014), p. 143.
- 78 *Ibid.*, p. 145.
- 79 Hal Foster, “For a concept of the Political in Contemporary art” ..., p. 141.
- 80 Figarella murió muy joven, en los años noventa, cuando la *nueva imagen* apenas empezaba instalarse en los circuitos nacionales del arte contemporáneo.
- 81 El Encuentro de Fotografía Latinoamericana de Caracas sigue la línea de continuidad del Primer Coloquio de Fotografía Latinoamericana que tuvo lugar en México en 1978. En cuanto a *Romper los márgenes*, fue una de las colectivas más importantes del evento. Contó con la presencia de 29 fotógrafos, muchos de ellos consagrados: Luis González Palma, Mario Cravo Neto, Raúl Stolkiner, Ricardo Zulueta, Carlos Altamirano y Marcos López. Museo de Artes Visuales Alejandro Otero: *Romper los márgenes*. Caracas, El Museo, 1993.
- 82 Ateneo de Valencia: *I Bienal 1992-1993 Gran Premio Dimple 15 yrs old: salón III, región central...*

FUENTES

Documentales

Hojas sueltas y cuaderno de bocetos

Archivo Documental Nelson Garrido. Organización Nelson Garrido (ADNG/ONG).

Enrique Hernández D' Jesús y Vasco Szinetar: “El riesgo”, Hoja Suelta [artículo de prensa sin datos], 17 de junio de 1984, s.d.

Anónimo: “Clack 5”, Hoja Suelta [pasquín mecanografiado], ¿1987?, s.d.

Anónimo: “El Proceso. En Proceso” [Exposición de motivos], Hoja Suelta [mecanografiado], 1989, s.d.

Nelson Garrido: Bocetos para la serie Todos los santos son muertos. Cuaderno de bocetos. Vol. I, 1989-1992, 08 de febrero de 1990, s/p.

Vilma Ramia: *El proceso II*, Caracas, 1989 [folleto-Hoja suelta], s/p.

Bibliográficas

Libros

Ateneo de Valencia: *I Bienal 1992-1993 Gran Premio Dimple 15 yrs old: salón III, región central*. Valencia, Ateneo de Valencia, 1993.

Baqué, Dominique: *Photographie plasticienne. Un art paradoxal*. Paris, Éditions du regard, 1998.

Boulton, María Teresa: *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.

Calinescu, Matei: *Las cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos, 1991.

Dubois, Philippe: *L'acte Photographique*. Paris, Nathan, 1990.

Eco, Umberto: *L'œuvre ouverte*. Paris, Editions du Seuil, 2 ed., 1979. (Col. Points: 107) [Título original en italiano; 1962].

García Canclini, Néstor: *Culturas Híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós, 2005.

Garrido, Nelson: *Anacronismos*. Caracas, Galería de Arte Contemporáneo Tito Salas/Fundación Cultural José Ángel Lamas/Alcaldía del Municipio Sucre, del 31 mayo al 28 de junio de 1992.

Hernández D' Jesús, Enrique: *La semejanza transfigurada/fotografías intervenidas de Vicente Gerbasi*, Textos de Enrique Hernández D' Jesús y Carlos Contramaestre. Caracas, Biblioteca Nacional, Oficina de Extensión Cultural, Dirección de Exposición y Eventos, 1995.

Morin, Edgar: *Introduction à la pensée complexe*. Paris, Seuil, 2005.

Museo de Artes Visuales Alejandro Otero: *Romper los márgenes*, Caracas, El Museo, 1993.

Palenzuela, Juan Carlos: *Fotografía en Venezuela 1960-2000*. Caracas, Movilnet, 2001.

Rodríguez Soto, Tomás: *Diecinueve del XX*. Caracas, Espacios Unión, 2000.

Vilma, Ramia (dir.): *El Proceso*. Caracas, Galería Los Espacios Cálidos, Ateneo de Caracas, 1989.

Capítulos de libros

Baqué, Dominique: "Le Trope du banal" en: *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*. Paris, Éditions du regard, 2004, pp. 23-37.

Barthes, Roland: "La mort de l'auteur" en: *Œuvres Complètes. Livres, Textes, Entretiens 1968-1971*. Edition présentée par Eric Marty, Tome III, Paris, Seuil, 2002, pp. 40-45.

- Benko, Susana: “La fotografía revisada” en: Figarella, Mariana y Benko, Susana (comp.): *La fotografía revisada*. Caracas, Fundación Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela, 2005, pp. 13-29.
- Castellano, Alejandro: “Memory and Irony: contemporary photography in Latin America/ Memoria e Ironía: fotografía contemporánea en América Latina” en: Museum of Latin American Art: *Changing the focus. Latin American Photography, 1990-2005*. Los Ángeles, Molaa, 2010, pp.32-38.
- De Stéfano, Victoria: “Humos sobre la realidad” en: Boulton, María Teresa (comp.): *Pensar con la fotografía*. Caracas, Fundación editorial El perro y la Rana, 2006, pp.129-134. [Publicado originalmente en *El Nacional*, el 20/01/1985].
- Dorronsoro, Josune: “Fotografía, democracia y mercado del arte en Argentina y Venezuela” en: *Álbum de ensayos: antología de Josune Dorronsoro*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1999, pp. 127-133.
- Elsa Flores: “Diego Barboza: poemas en acción” [1980] en: *Convergencias*. Caracas, Monte Ávila Editores/GAN, 1983, pp. 89-90.
- _____: “Comentario: Fotografía ilimitada e inalcanzable” en: José Antonio Navarrete: *Memorias: Encuentro de fotografía latinoamericana*, Caracas, CONAC/FundArte/Alcaldía de Caracas, 1993, pp.18-19.
- _____: “Intenciones nada más” en: Figarella, Mariana y Benko, Susana (comp.): *La fotografía revisada*. Caracas, Fundación Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela, 2005, pp. 48-52.
- _____: “Los años ochenta. Panorama de una década” en: Galería de Arte Nacional: *Los 80. Panorama de las artes visuales en Venezuela*. Caracas, Galería de Arte Nacional/Fundación Mercantil, 1990, pp. 90-121.
- _____: “El techo de la Sardina” en: Figarella, Mariana y Benko, Susana (comp.): *La fotografía revisada*. Caracas, Fundación Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela, 2005, pp. 43-47.
- _____: “¿Nueva fotografía?” en: Figarella, Mariana y Benko, Susana (comp.): *La fotografía revisada*. Caracas, Fundación Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela, 2005, pp. 68-71.
- Foster, Hal: “For a concept of the Political in Contemporary art” en: *Recordings. Arts, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle, Bay Press, 1985, pp. 139-156.
- Guédez, Víctor: “Enrique Hernández D'Jesús” en: *La poética de lo humano en 5 fotógrafos venezolanos*. Caracas, CONAC, 1997, pp. 58- 69.
- _____: “Fran Beaufrand” en: *La poética de lo humano en 5 fotógrafos venezolanos*. Caracas, CONAC, 1997, pp. 15-23.
- Navarrete, José: “Foto directa y posmodernismo” en: *Ensayos desleales sobre fotografía*. Mérida, CONAC/Imprenta Mérida, 1995, pp.109-124.
- _____: “Fotografía manipulada y alterada y posmodernismo” en: *Ensayos desleales sobre fotografía*. Mérida, CONAC/Imprenta Mérida, 1995, pp. 125-136.
- Pérez Oramas, Luis E.: “La década impensable” en: Galería de Arte Nacional: *Los 80. Panorama de las artes visuales en Venezuela*. Caracas, Galería de Arte Nacional/ Fundación Mercantil, 1990, pp. 8-33.

- Ramos, María Elena: "Presentación" a Museo De Bellas Artes: *Aproximaciones: XII Premio de Fotografía Luis Felipe Toro 1992*, Caracas, CONAC/Fundación Museo de Bellas Artes, 1993, s/p.
- Suazo, Félix: "Prácticas conceptuales y micropolítica del signo en Venezuela" en: *Revista Kaypunku*, 1 (Lima, 2014), pp.139-143.

Hemerográficas

Artículos de revista y boletines

- Alfonzo-Sierra, Edgar: "Fran Beaufrand. Los códigos locales de la moda" en: *ExtraCámara*, 21, (Caracas, enero-marzo de 2003), pp. 118-125.
- Álvarez, Esso: "Laberintos fotográficos" en: *ExtraCámara*, 3 (Caracas, abril- mayo-junio, de 1995), pp. 20-25.
- Boulton, María Teresa: "Simbolismo y alegoría en la fotografía venezolana" en: *Encuadre*, 21 (Caracas, 1989), pp. 30-32.
- Cárdenas, María Luz: "Fotografía venezolana contemporánea. Los nuevos escenarios del yo" en: *ExtraCámara*, 7, (Caracas, abril-junio de 1996), pp. 18-20.
- Eco, Umberto: "Apostilla a 'El Nombre de la rosa'" (Traducción del italiano de Rosa Premat) en: *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 9 (Barcelona, 1984), pp. 5-32.
- Garrido, Nelson: "Fotografía arte" en: *Estilo*, 9 (Caracas, 1991), p.45.
- González Stephan, Beatriz: "Sistema narrativo e imaginario social de la Venezuela petrolera (décadas '70-'80)" en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29 (Lima, 1er semestre de 1989), pp. 233-252.
- Owen, Craig: "El impulso alegórico. Hacia una teoría del postmodernismo" en: *Atlántica. Revista de arte y pensamiento*, 1, (Las Palmas, 1991), pp. 32-40.
- Rangel, Gabriela y Caraballo, Lía: "Axis Mundi: una perspectiva venezolana" en: *ExtraCámara*, 6 (Caracas, enero-marzo de 1996), pp. 21-25.
- Richard, Nelly: "Latinoamérica y la Posmodernidad" en: *Escritos. Revista de ciencias del lenguaje*, 13-14 (Puebla, enero-diciembre de 1996), pp. 271-280.
- Yúdice, George: "¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?" en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29 (Lima, 1er semestre de 1989), pp. 105-128.

Periódicos

- El Universal*. Caracas. (1989)
- El Nacional*. Caracas. (1989)

Tabloides

Barboza, Diego: “Expresiones 'La Caja del Cachicamo'” en: *Buzón de Arte/ Arte de Buzón*, 1 (Caracas, enero de 1976), 1p. [Tabloide].
Plaza, Carlos Eduardo (dir.): *Estilo*, 9 (Caracas, 1991), 74 p.

Electrónicas

Hutcheon, Linda: “La política de la parodia postmoderna” (traducción del inglés de Desiderio Navarro) en: *Criterios*, Edición especial de homenaje a Bajtín, (La Habana- julio 1993), pp. 187-203. Disponible en línea en: <http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf> (Consultado: 25/10/2018, 2:35 pm).

Lipovetsky, Gilles: “Narcisse ou la stratégie du vide” [Extracto de : *L'ère du vide, essais sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, 1983] en: *Réseaux, Communication, Technologie, Société*, 16 (Paris, Lavoisier – 1986), pp. 7-41. Disponible en: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1986_num_4_16_1202 . (Consultado: 25/10/2018, 2:35 pm)

Portafolio de Nelson Garrido, Caracas. Disponible en: <http://portafolio.nelsongarrido.com/> (Consultado: 9/4/2021, 6:45 am).

Wikhistoria del arte venezolano: “Luis Brito”, Mérida, Universidad de Los Andes. Disponible en: http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Brito_Luis#De_la_Serie_Relaciones_Paralelas (Consultado: 9/4/2021, 7:45 am).