

Grupo de Investigación Historia de las Ideas de América Latina
Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de Los Andes

Fotografía venezolana:

más allá de una mirada casual a la realidad

Autora: Adania Quintero

Tutora: Esther Morales

Colección Memorias de Grado del Grupo de Investigación "Historia de las Ideas de América Latina"
Fotografía venezolana: más allá de una mirada casual a la realidad.

Primera edición 2009

© Universidad de Los Andes

Grupo de Investigación "Historia de las Ideas de América Latina", Facultad de Humanidades y Educación

© Adania Quintero

Concepto de colección

Marisol García y Natalia Merchán

Corrección de estilo

Marisol García

Diagramación

Natalia Merchán

Editora

Marisol García (San Cristóbal)

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY:

Depósito legal: Ifx2372010300262

ISBN: 978-980-11-1299-0

Derechos reservados

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin la autorización escrita del autor y el editor

Los trabajos publicados en la Colección Memorias de Grado han sido rigurosamente arbitrados por especialistas de la Universidad de Los Andes, y su selección obedece a que han obtenido la mención publicación.

Hecho en Venezuela

Made in Venezuela



Fotografía venezolana:

más allá de una mirada casual a la realidad

(Trabajo de Grado para optar al título de Licenciada en Letras, mención Historia del Arte)

Colección Memorias de Grado del Grupo de Investigación
"Historia de las Ideas de América Latina"



Fotografía venezolana: más allá de una mirada casual a la realidad

Autora: Adania Quintero

Tutora: Prof. Esther Morales

Jurado: Prof. Lorna Donoso
Prof. Ricardo Gonzáles
Prof. Esther Morales

(2009)



UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE



DEDICATORIA:

A todas las personas que van por la vida
enceguecidas, apresuradas e indiferentes a la
belleza de un mundo común...

... Para aquellos que deben descubrir el significado
de las cosas simples.

DEDICATORIA:

Mi más profundo y sincero agradecimiento
a la Universidad de Los Andes, a la Facultad
de Humanidades y Educación; sobre todo al
Departamento de Historia del Arte.

Especialmente a la profesora Esther Morales, quien
con su valiosa colaboración hizo posible el desarrollo
y culminación de este trabajo.

A mis padres, por una excelente lección sobre la
vida.

A Vasco Szinetar, mi portal de acceso al mundo de la
fotografía.

A Ricardo Ruíz, el artista del mundo cotidiano, por
facilitarme cierta información inesperada.

Y a mis amigos en general.

(En representación de todas aquellas personas
que me ayudaron durante los 365 días que
permanecí sumergida en la realización de
*Fotografía venezolana: Más allá de una mirada
casual a la realidad*)

Gracias.



ÍNDICE GENERAL

Introducción.....p. 1

Capítulo I: Lo ha dicho la fotografía. Notas para la construcción de una memoria sobre la fotografía venezolana.....p. 9

I.I. La fotografía de antier: La materialización de una utopía. Principios y orígenes de la fotografía en Venezuela. Del siglo XIX al siglo XX.....p.11

I.II. La fotografía de ayer: La masificación y el auge de la visión modernista en la fotografía venezolana. Primera mitad del siglo XX.....p. 13

I.III. La fotografía de hoy: Adiós a la concepción del arte tradicional en Venezuela. La fotografía como fenómeno posmoderno junto a la cultura visual. De la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad...p. 16

Capítulo II: La imagen de lo cotidiano. Ideas sobre la cotidianidad y su presencia en la fotografía venezolana.....p. 23

II.I. La cotidianidad.....p. 26

II.I.I. Cotidianidad y vida cotidiana. La heterogeneidad, el carácter misceláneo y las múltiples facetas del día a día.....p. 26

II.I.II. Sobre el énfasis y la trivialidad. El mensaje que se esconde en lo común.....p. 29

II.II. La cotidianidad y el arte.....p. 31

II.II.I. Arte Contemporáneo: La alternativa entre un arte que se vuelve cotidiano sin dejar de ser arte o una cotidianidad que se transforma en arte, pero que sigue siendo cotidianidad.....p. 31

II.III. La cotidianidad en la fotografía venezolana..p.40

II.III.I. ¿La cotidianidad para la fotografía? O ¿la fotografía para la cotidianidad?.....p. 40

II.III.II. La fotografía venezolana en la cultura de lo cotidiano. Cuatro trabajos fotográficos venezolanos con una visión artística de la vida cotidiana.....p. 43

Capítulo III: La Mirada Desnuda. Estudio de la obra fotográfica de los artistas Vasco Szinetar y Ricardo Ruíz, en una visión estética de la vida cotidiana.....p. 45

III.I. Un instante para el deleite estético: Efectos de la fotografía cotidiana en la psiquis del venezolano...p. 47

III.II. La fotografía: Más allá de una mirada casual a la realidad.....p. 50

III.III. Los artistas y sus obras: Objetos de estudio en el arte.....p. 53

III.IV. Vasco Szinetar.....p. 54

III.IV.I A propósito del arte de Vasco Szinetar: Percepción cotidiana y/o visión antropológica de la sociedad.....p. 54

III. V. Ricardo Ruíz.....p. 55

III.V.I. Ideas sobre el arte de Ricardo Ruíz: Un contacto creativo con la cotidianidad y un acercamiento sociológico a su obra.....p.65

Conclusión.....p. 74

Bibliografía.....p. 78

Anexos.....p. 80

Anexo I: Biografía de Vasco Szinetar.....p. 80
 Anexo II: Entrevista a Vasco Szinetar.....p. 81
 Anexo III: Biografía de Ricardo Ruíz.....p. 84
 Anexo IV: Entrevista a Ricardo Ruíz.....p. 85

LISTA DE IMÁGENES

Imagen I: Guillermo Sucre.....p. 57
 Imagen II: Tadeus Kantor.....p. 57
 Imagen III: Miyó Vestrini.....p. 57
 Imagen IV: Juan Liscano.....p. 58
 Imagen V: Victoria de Stefano.....p. 60
 Imagen VI: Darío Lancini.....p. 60
 Imagen VII: Aníbal Nazoa.....p. 60
 Imagen VIII: Umberto Eco.....p. 61
 Imagen IX: Álvaro Mutis.....p. 62
 Imagen X: Emil Cioran.....p. 62
 Imagen XI: Alberto Fujimore.....p. 64
 Imagen XII: Vista Cenital de un
 Instante sin Televisión.....p. 67
 Imagen XIII: Árbol de la vida psicológica.....p. 68
 Imagen XIV: Libro IV del Génesis I.....p. 70
 Imagen XV: Libro IV del Génesis II.....p. 70
 Imagen XVI: Libro IV del Génesis III.....p. 70
 Imagen XVII: Mérida desde temprano.....p. 72
 Imagen XVIII: Casita del Páramo.....p. 73



FOTOGRAFÍA VENEZOLANA: MÁS ALLÁ DE UNA MIRADA CASUAL A LA REALIDAD

Adania Quintero (hadacarel@hotmail.com)

RESUMEN

En la investigación se da a conocer los lazos existentes entre la fotografía, la cotidianidad y los artistas: Vasco Szinetar y Ricardo Ruíz, como ejemplos del arte contemporáneo de Venezuela. La fotografía venezolana ha experimentado profundas transformaciones en lo que respecta a su estructura: En un principio, desde el punto de vista artístico, se inscribía dentro de los cánones pictorialistas del siglo XIX. Hoy, ha penetrado profundamente convirtiéndose en vehículo de comunicación, de condicionamiento, de influencia en los modos de sentir y pensar, actualmente, la misma constituye un vehículo de expresión personal para la construcción de un discurso estético, a su vez, puede ser un recurso de testimonio y documentación social e histórica. La cotidianidad, por su parte, al igual que el arte, forma parte de la vida, por tanto, la fotografía se nutre de lo cotidiano, hace uso de lo común y de lo nimio para resemantizarlo, transformarlo y convertirlo en hecho estético, trascendente y significativo. La fotografía en Venezuela y su amplio repertorio icónico proliferan dentro de la cultura de lo cotidiano, así, cuando ésta se nutre de la cotidianidad es un producto del espíritu de la época. Los artistas contemporáneos y venezolanos, Vasco Szinetar y Ricardo Ruíz, se han encargado de dar una nueva valoración a la cotidianidad, tal tendencia consiste en ver desde la óptica del artista cualquier acontecimiento de la vida cotidiana, como un objeto al que se puede tomar y transformar mediante una apreciación estética. La obra

fotográfica de Vasco Szinetar se basa en el retrato de personalidades famosas, reconocidas e importantes que juegan un papel fundamental en la sociedad; dichos personajes son sustraídos de lo común y llevados a un momento que, aunque siga formando parte de la cotidianidad del mundo, se convierte en único, plasma una cotidianidad fingida, por medio de un juego irónico que produce la desmitificación del personaje retratado en un espacio habitual; el resultado final de su obra es un registro y estudio de la cultura, a través de los rostros. Asimismo, Ricardo Ruíz para realizar su trabajo se basa en el enfoque que no está posado, es decir, en la visión espontánea y significativa del día a día. En la obra del mencionado artista son congruentes tres visiones fundamentales: la primera, una visión antropológica de la cotidianidad, pues el hombre se presenta en sus fotografías como un ser anónimo, pero lleno de significados; la segunda, una visión dual donde se concibe lo rural y urbano de un mismo lugar, es decir, Mérida; y, la tercera, una visión general, en la que se aborda lo cosmogónico. Las técnicas, métodos y teorías utilizadas en el ámbito de la investigación y para el óptimo desarrollo de la misma, fueron: "Método Sociológico" de Hauser y la "Historia Oral", esta última forma documental se puso en práctica, a través de entrevistas personales realizadas a los artistas objeto de estudio. De acuerdo con todo lo dicho y estudiado en la investigación se puede concluir que el uso que los artistas hacen de la cotidianidad, a través del empleo de la fotografía creadora, es capaz de transformar al objeto irrelevante y común en una obra de arte.

Palabras clave: Fotografía, cotidianidad, Vasco Szinetar, Ricardo Ruíz.

VENEZUELAN PHOTOGRAPHY: BEYOND A CASUAL LOOK AT REALITY

Adania Quintero (hadacarel@hotmail.com)

ABSTRACT

This research exposes the links among photography, quotidianity, and the artists Vasco Szinetar and Ricardo Ruíz as samples of Venezuelan contemporary art. Venezuelan photography has experienced deep transformations regarding its structure: At first, from the artistic point of view, it was framed within the 19th century pictorialists. Today, it has permeated to the point of becoming a means of communication, of conditioning, and of influence in the way of thinking and feeling. It constitutes a vehicle of personal expression for building an aesthetical discourse which, in turn, may become a source of social and historical testimonies and documentation. Quotidianity, as well as art, is part of life, so photography draws on what is quotidian, common, and simple in order to assign new meaning to it, transform it and convert it to an aesthetic act that is transcendent and meaningful. Photography in Venezuela and its wide iconic repertoire abound in the culture of quotidianity. When photography draws on what is quotidian it becomes a product of the spirit of that period. The Venezuelan contemporary artists Vasco Szinetar y Ricardo Ruíz have re-estimated quotidianity by looking from the artist's viewpoint at any event in daily life as an object that can be taken and transformed through aesthetic estimation. The photographic work of Vasco Szinetar is based on portraits of important well-know personalities that play a key role in society. Such characters are taken from common circumstances and carried to a moment

that, despite being part of everyday life, becomes unique and depicts a fake quotidianity by means of an ironic game that produces the demythologization of the character. The result of his work is the record and study of culture through faces. Likewise, Ricardo Ruíz has no posed approach but a spontaneous and meaningful view of daily life. In his work, three major views are comprised: first, an anthropological view of quotidianity, since man is depicted as an anonymous but meaningful being; second, a dual view that perceives what is rural and urban as being in the same place, that is, Mérida; third, a general view where cosmogony is examined. The techniques, methods, and theories applied in the framework and process of this research study were Hauser's Sociological Method and the Oral History procedure. The latter was carried out through interviews with the artists studied. Everything said and studied in this research leads to the conclusion that artists' use of quotidianity through creative photography can transform an irrelevant and common object into an art work.

Keywords: photography, quotidianity, Vasco Szinetar, Ricardo Ruíz.



INTRODUCCIÓN

La presente investigación no se dirige únicamente al hombre en alguna medida especializado en arte y fotografía (artistas, coleccionistas, críticos de arte, profesionales en el tema, estudiantes de carreras en Arte, entre otros), ellos, posiblemente, ya conozcan lo que aquí se dirá, y más... Por el contrario, esta investigación, procura llegar al hombre corriente, a aquel que se encuentra más o menos perplejo de las imágenes que se suceden rigurosamente ante sus ojos: Lo que antes era válido, hoy resulta obsoleto; y lo que ayer era imposible, hoy es ensalzado; surgen montones de artistas alrededor y la gente se pregunta si aquello que hacen se puede llamar arte.

Todo Vale es un lema que se puso en circulación en España por Borja Cassani, y parece resumir la estética y también la ética artística de los años ochenta. En principio parece estar muy bien, pues presenta una actitud desprejuiciada, frente al dogmatismo de las vanguardias. Por ello, la llegada de la posmodernidad es recibida con esperanza, pero de inmediato surge el escepticismo: también, entonces, vale lo no valioso, lo intrascendente. Lo anterior es índice de lo confuso que, para el hombre de la calle, resulta el panorama artístico hoy en día y de lo ardua que se presenta la tarea de intentar poner límites - si es que se pueden poner, desde luego, muy relativos - a la actualidad artística.

Lo que interesa, fundamentalmente, en esta

investigación, es el dominio de las artes visuales, especialmente de la fotografía y su identificación con el proceso que ha conocido dicha manifestación a lo largo de la historia, sobre todo, en lo que respecta a su relación con la cotidianidad.

Siempre resulta polémico el planteamiento de las relaciones que existen entre los distintos factores del fenómeno artístico y la sociedad que los produce y los recibe. En cualquier caso, hoy en día es difícil mantener una postura extrema al respecto, pues no debe creerse que el arte sea un mero fenómeno producto de la infraestructura económica y social, ni pensar en una autonomía estética libre de las condiciones sociales, sino ¿por qué cada vez es más recurrente que el arte se nutra y asuma temáticas relacionadas con la cotidianidad y lo común?

Para los lectores que habían permanecido ignorantes de esta polémica, hoy en día habitual, sería poco convincente dar una afirmación a la anterior interrogante, pues la respuesta más acertada es dada por las obras de eminentes cultivadores de la fotografía contemporánea y por la pluma de reconocidos críticos de arte. Pero como esto entra en el interés del presente trabajo, no se eximirá, de responder en detalle, a ésta y otras interrogantes que se irán desarrollando a lo largo de la investigación.

La naturaleza de la investigación si bien no resulta novedosa, tampoco es recurrente, por tal es escaso,



aunque no inexistente, lo que se sabe y se ha escrito sobre el tema; por ello, para estudiar y conocer los fundamentos y bases teóricas sobre las cuales discurrir, se tomarán en cuenta diversos puntos de vista:

En primer lugar, la investigación gira en torno a la fotografía como manifestación artística. Desde que la fotografía existe, esta suerte de imagen se sintió particularmente apropiada, para reconocer gráficamente los avatares históricos, como testimonio de algún hecho importante. La fotografía se ha ocupado, en su espacio privado, de las historias no contadas, captando rituales familiares y personales, presentes en la cotidianidad del hombre, los cuales satisfacen la íntima voluntad de trascender el transcurrir de la vida con la presencia personal y desarrollar, así, una conciencia individual que a la larga favorece un reconocimiento social mayor. A la fotografía, también le pertenece su propia historia en su desarrollo como medio artístico, simbólico, trashumante, comunicativo y social. Por tal razón, la fotografía a lo largo del devenir en el tiempo y en la historia ha estado sujeta a diversos planteamientos y distintos enfoques, todos basados en la objetividad y en la discusión sobre la importancia de la práctica fotográfica, como manifestación visual; son dichas relaciones múltiples y particulares de cada geografía existente en la fotografía, las que llevan a reflexionar sobre el significado de la imagen en relación con la historia y con la vida.

En segundo lugar y para una mayor exactitud, debe decirse que el presente trabajo abordará el estudio de la fotografía venezolana, pero desde la perspectiva de la cotidianidad; se realizará el análisis teórico, crítico y reflexivo de la obra de dos artistas cuya actividad creadora data de los últimos años y que a su vez se relaciona estrechamente con el día a día, lo común y el contexto socio - cultural de Venezuela.

Es decir, la investigación intenta abarcar la creación de dos artistas venezolanos y contemporáneos: Vasco Szinetar y Ricardo Ruíz; con la finalidad de representar y dar una justa ampliación de la visión que se tiene sobre el arte actual en Venezuela, arte que no responde a recetas canónicas, ni se desarrolla linealmente, arte en el que se da cabida al lema de que *Todo Vale*. La idea es que este tipo de manifestación artística encuentre un espacio dentro de la historia del arte del país, sin que por ello se descuide el importante resultado de los procesos artísticos dados en - y desde - la academia.

Partiendo de dicha visión y atendiendo los matices entre las muy variadas características del arte contemporáneo venezolano, se elabora *Fotografía venezolana: Más allá de una mirada casual a la realidad*, investigación que busca dar cabida al importante y necesario testimonio de los artistas - fotógrafos, ya mencionados, quienes con su ingenio y trabajo, han asumido la tarea de configurar el ámbito de la creación artística contemporánea del país.

La propuesta consiste en detectar, a través de los fotógrafos: Vasco Szinetar y Ricardo Ruiz, los acontecimientos de la vida cotidiana que han sido resemantizados por medio de una valoración, manipulación y sensibilidad estética.

Por lo tanto y, en tercer lugar, se busca dar a conocer aquellos trabajos fotográficos enfocados hacia la crítica social y que parten de la realidad concreta; es decir, muestran la cotidianidad como una suerte de objeto encontrado, irrelevante, pero que mediante el tratamiento dado por los artistas adquiere otro significado, considerándose, entonces, como una expresión del arte contemporáneo de Venezuela. Todo, en un afán de aislar lo excepcionalmente significativo, pero desapercibido e inadvertido del día a día. La investigación consistirá en desentrañar e interpretar el camino de dichas expresiones anodinas, a través de la fotografía como manifestación artística, en un caso muy específico: el de memoria gráfica y desde luego como testimonio estético de lo común. En el estudio que se lleva a cabo no interesa analizar la fotografía como evocación emocional, ni tampoco como descripción frívola; sino más bien se requiere ver como un elemento investigativo que exige búsqueda y hallazgo de algo significativo dentro de lo insignificante del instante imprevisto y fugaz de lo cotidiano.

Entonces, las ciencias humanas son un sistema de conocimientos organizados; tiene poco valor científico investigar hechos aislados. Hay que buscar

el significado, las implicaciones, la relación del tema en estudio con otras áreas del conocimiento, por ejemplo, su relación con teorías filosóficas, políticas, sociológicas, pedagógicas o de cualquier otro tipo. La teoría debe orientar la investigación, y sus resultados han de incorporarse a teorías o analizarse a la luz de ellas.

De esta manera, los artistas, las obras y las condiciones cuasi exploratorias del presente trabajo exigen la utilización de variados métodos de estudio y suponen el uso de técnicas sociológicas y humanas, así como planes de desarrollo teórico operacionalmente ya formulados.

Para el caso de la ejecución de la parte básica y teórica del trabajo, es decir, para la descripción y análisis de los artistas y obras objetos de estudio será preciso recurrir a ciertas metodologías, directas y lo más exhaustivas posibles; pero la interpretación adecuada sólo será factible mediante la ubicación de sus contenidos tanto en el espacio como en el tiempo.

Por tal razón, será necesario complementar el análisis de la investigación, tanto con estudios documentales sobre sistemas de metodología, como con una indagación histórica. Se hace referencia, a continuación, a algunas técnicas metodológicas que deben considerarse e incluirse para el desarrollo del trabajo, lo cual significa que lo importante es que

los contenidos de tales elementos son tomados en cuenta para el perfeccionamiento teórico del texto, por ello, se intentarán describir, en lo posible, de una forma detallada, breve y clara:

La *Historia Oral* es la historia escrita a partir de la evidencia recogida de una persona viva, ya que no parte de documentos escritos. Por tal, los materiales orales pueden llegar a ser fundamentales para el estudio de las sociedades modernas y su documentación. La Historia Oral puede ser más rudimentaria y menos satisfactoria que aquella obtenida a partir de documentos, sin embargo, sigue siendo historia y resulta utilísima cuando el tema es novedoso, cuando no se ha documentado sobre el asunto, por ser poco recurrente y, sobre todo, cuando se quiere elaborar una nueva teoría.

El valor de las fuentes orales en la posmodernidad tiene su fundamento sobre todo en la historia social, ya que es una forma de proporcionar presencia histórica a aquellos puntos de vista y valores que a pesar de no tener una documentación inexistente, tampoco la misma resulta recurrente.

Cuando no existe la escritura, como documento, o prácticamente no se hallan presentes archivos sobre un tema o una teoría determinada, las tradiciones orales han de llenar el peso de la reconstrucción histórica, aunque no lo harán de la misma forma que las fuentes escritas. Sin embargo, hay que

comprender plenamente las limitaciones que tiene la tradición oral, para evitar la decepción que se pueda producir cuando después de un período de tiempo dedicado a la investigación se obtiene únicamente una reconstrucción que no es muy detallada, lo que no significa que no sea valiosa.

En la presente investigación, se han usado fuentes tradicionales escritas, las que se han hallado disponibles, pero por su carácter cuasi exploratorio, la documentación es prácticamente inexistente, por ello se realizaron entrevistas personales a los artistas, pues resulta muy beneficioso el uso de fuentes orales que puedan convertirse luego en documentación escrita e incluso en una teoría. En términos generales, para esta investigación, la documentación oral representa, sin duda alguna, una opción que facilita el desarrollo histórico y teórico de la misma; a su vez, la entrevista, dentro de las técnicas de la historia oral, es la que resulta más idónea para el caso objeto de estudio.

Los historiadores anteriormente subestimaban la historia oral, por ser considerada utilitaria y vulgar, en comparación con el significado concentrado de un texto, actualmente sí se contemplan y se estiman los diversos tipos y las variaciones sutiles de significado provenientes de la información oral; es decir, hoy en día, los historiadores piensan de acuerdo con el tiempo y el momento epocal en el que viven, por tanto, en el nuevo acontecer, las entrevistas, los encuentros, las grabaciones, entre otros, proporcionan detalles

escrupulosos y, en consecuencia, se pueden extraer de ellos argumentaciones que descansan, en gran medida, sobre la fuerza de la deducción extraída de un estudio metódico de la lógica y la narrativa oral. En relación con esto, resulta pertinente seguir la línea discursiva del investigador Gwyn Prins (1992: 144 – 170), al que se parafrasea a continuación:

Se está frente a una sociedad de alfabetización masiva que posee un sistema alfabético de escritura, por ello, una de las consecuencias de vivir en una cultura dominada por la palabra escrita es el proceso de cauterización contra la palabra oral, a través de su menosprecio. Sin embargo, al considerar una cultura oral o mixta - donde conviven lo escrito y lo hablado - se debe prestar atención al testimonio oral como poseedor de la misma complejidad potencial que el escrito.

Los historiadores tradicionales, obsesionados por la documentación, se interesan en sus fuentes por cualidades que según se ha creído no posee la historia oral, a pesar de esto, aunque se insista en la precisión formal, resulta importante saber que la naturaleza que establece la evidencia de la Historia Oral, permite la transformación de dicha manifestación a la forma escrita.

Cuando la oralidad y sus testimonios alcanzan la etapa de la escritura, su estudio se facilita porque se convierte en un documento, en una huella fija con

precisión cronológica, acreditándose seriamente.

En fin, la Historia Oral es tan valerosa e importante como la historia escrita, puesto que de forma general y a partir de ciertas premisas metodológicas, aplicadas a la misma, podría servir para la creación de teorías de investigación. La Historia Oral sirve de ayuda, es ilustrativa e incluso históricamente liberadora.

La Historia Oral, también, permite conocer un aspecto que la historia escrita no puede presentar y éste radica en el hecho de poder mostrar lo subjetivo y las percepciones del individuo. Antes, la Historia Oral suscitaba limitaciones, en cuanto a la cantidad de conocimiento que podía contener y transmitir, pues la misma, cuando queda únicamente como oralidad, sólo posee cierto grado de conocimiento y precisión, lo cual genera una limitación determinada por el carácter no permanente de la palabra hablada y por la capacidad limitada de la memoria humana. Ahora, las nuevas tecnologías permiten transformar la palabra oral a escrita, posibilitan el análisis del discurso de una forma diferente, dándole a la comunicación oral una modalidad permanente y trascendente en el tiempo.

Por otro lado, también, en la historia social se utiliza la información oral para dar voz a los sin voz, aunque no se trate de un instrumento radicalizador en sí mismo, la información oral en la sociedad contemporánea ha sido muy utilizada por historiadores con el propósito

de reconstruir minuciosamente los detalles de la vida de la gente común.

Ahora bien, en vista de la clara carga social presente en la investigación, se hace necesario tomar en consideración otra metodología histórica, elaborada por el sociólogo Arnold Hauser y que se denomina *Método Sociológico*.

El *Método Sociológico* es un método histórico usado para la crítica del arte, en el mismo la consideración histórica y social de la producción artística consiste en revelar la vinculación casual de los estilos con la situación político - social del entorno, la cultura y el momento histórico en que se define. Así, sobre las bases de esta premisa se establece el Método Sociológico de la crítica del arte, el cual servirá para el análisis de las obras objetos de estudio de la investigación.

El Método Sociológico se limita a trazar un panorama de la sociedad con base en las manifestaciones artísticas imperantes en un momento determinado, indagando en cómo habrían de influir las clases sociales, la educación, la religión y la política en la producción artística, dejando a un lado y, tal vez, subestimando un poco los rasgos formales de la obra en sí. No obstante, el sociólogo Arnold Hauser afirma:

El reconocimiento de la importancia del

desarrollo social y de los diferentes tipos de enfoque, para comprender la diversidad de estilos, no acarrea la subestimación de los rasgos formales ni impide disfrutar la calidad de la obra de arte, ni implica que han perdido su valor los resultados ya logrados por la literatura de la historia del arte, utilizando análisis formales. Más bien ocurre lo contrario (Hauser, 1969:49).

Se reconoce, entonces, que la historia social de Hauser y su Método Sociológico tienen el mérito de haber rechazado la versión más tosca del materialismo histórico y ha sido de mucha utilidad en el análisis de cierto tipo de obras que poseen una evidente carga social y que, por ende, ameritan un tratamiento más sociológico que formalista, tal es el caso de los trabajos realizados por Vasco Szinetar y Ricardo Ruíz. Por ello, analizando el Método Sociológico de Hauser (1969: 40 – 100), se especifica:

- ✘ Los fenómenos y manifestaciones artísticas sólo se explican de acuerdo con su contexto social, pues la obra de arte cumple una función en la sociedad, ya que la misma posee un fin práctico.
- ✘ El factor social es determinante en el momento de la creación artística.
- ✘ Las obras expresan las necesidades particulares del artista, de acuerdo y en respuesta a su entorno.

- ✕ El arte, en general, es un referente para describir la sociedad.
- ✕ El análisis de una obra de arte se debe trabajar, explicar y desarrollar con base en la sociedad en la que se origina y el contexto social en el que surge, es decir, lo realmente importante es el contenido social que encierra la obra en sí.

Partiendo de lo anterior, podría decirse que tanto la Historia Oral como el Método Sociológico permiten al historiador del arte dos cosas:

En primer lugar, algo que resulta obvio, ser un historiador integral capaz de utilizar las fuentes adecuadas para estudiar las diversas problemáticas del arte y la historia contemporánea, pues ningún historiador de la sociedad actual, sumergido únicamente en la documentación formal, puede elaborar un discurso acorde al momento epocal que se vive.

En segundo término, las premisas antes mencionadas, proporcionan detalles minuciosos que de otro modo serían inaccesibles, sirviendo, a su vez, de estímulo para inducir al historiador a analizar los acontecimientos artísticos e históricos bajo una nueva luz, la de la contemporaneidad.

La investigación, desde el pensamiento y la crítica del arte, busca colaborar en el esclarecimiento y comprensión de la fotografía y sus implicaciones en

el entorno; por ello, *Fotografía venezolana: Más allá de una mirada casual a la realidad* se presenta como un ensamblaje colectivo de un conjunto de palabras y agregado de lecturas estimulantes, que giran alrededor de la fotografía cotidiana en Venezuela y los artistas que la comprometen.

Es decir, el presente estudio consta de tres capítulos: **El primero**, consiste en una serie de notas que reconstruyen la memoria histórica sobre la fotografía en Venezuela; se trata, entonces, de la elaboración de una Historia de la Fotografía del país, y se titula: *Lo ha dicho la fotografía*. **El segundo**, a su vez, es un conglomerado de ideas sobre la cotidianidad y su presencia en la fotografía venezolana, se busca explicar y entender lo común como fenómeno en sí y su relación con la fotografía contemporánea del país, dicho capítulo se llama: *La imagen de lo cotidiano*. Por último, se presenta **el capítulo tres**, el cual, podría considerarse como la médula espinal de la investigación, pues es en este apartado donde se cotejan y unifican los dos capítulos anteriores, bajo la visión y el estudio de la obra fotográfica de los artistas: Vasco Szinetar y Ricardo Ruíz, en una visión estética de la vida cotidiana, se trata de un enfoque personal, de una visión particular de los artistas, por ello, el capítulo se titula *La mirada desnuda*.

Se habrá de observar que en las páginas siguientes no se tratará nunca la parte técnica de la fotografía, la que se cree suficientemente desenvuelta en cualquier

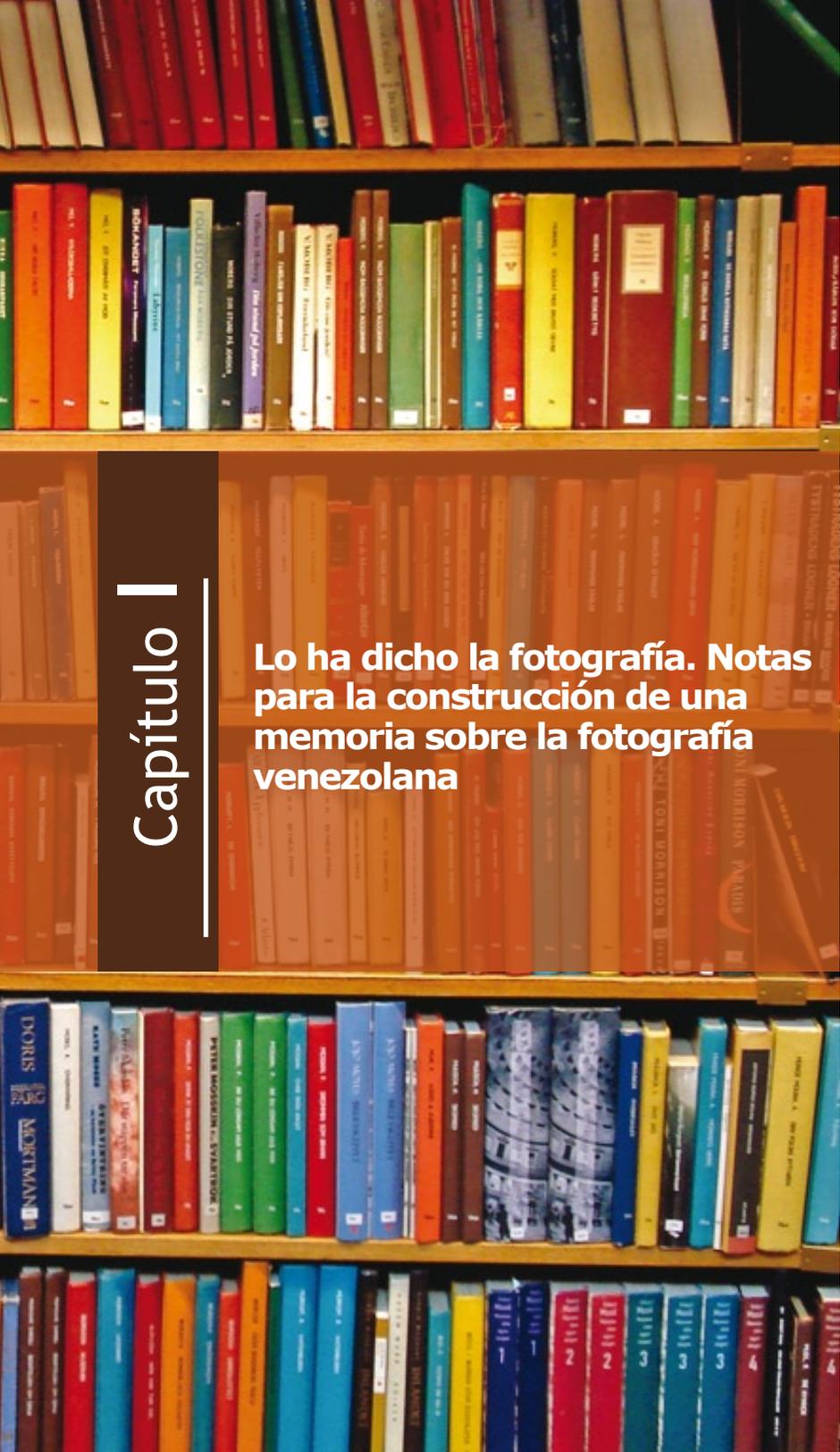
buen manual y de la que se juzga y se hace harta apreciación en muchos libros de métodos y técnicas de la expresión artística; se limitará, por lo tanto, exclusivamente a todos aquellos fines encaminados a lo artístico como procedimiento de libre expresión y de intervención personal, los que por antonomasia se dan en el lenguaje fotográfico.

Se da por sentado, además, que el lector interesado está suficientemente ilustrado en los procedimientos comunes y conoce la terminología corriente mínima para la comprensión de la investigación. Conocimientos y terminologías bastante básicos que, por lo general, un lector de cualquier nivel puede comprender. A su vez, resulta indispensable que el lector esté dotado, por lo menos, de un sentimiento artístico que le permita y le dé la capacidad de interpretar unas veces, de intuir otras, la esencia de la fotografía, pues será sobre esto de lo que leerá en las líneas de los próximos capítulos.

En todo caso - y para terminar la Introducción - se debe recordar que lo que el lector tiene entre sus manos, es una investigación cuyo tema de estudio es el arte contemporáneo de Venezuela, pero para mayor exactitud ésta gira en torno a la fotografía como manifestación artística y su relación con la cotidianidad, a través del estudio de dos artistas: Vasco Szinetar y Ricardo Ruíz.

En fin, la intención del trabajo, cuando menos, es

esclarecer el contexto socio - cultural que destila la obra de dichos artistas, en todo caso - que no se logre el objetivo - se debe decir que la investigación se presenta como una magnífica oportunidad para que el lector, al menos, conozca en la medida de lo posible la identidad del arte venezolano en la actualidad.



Capítulo I

Lo ha dicho la fotografía. Notas para la construcción de una memoria sobre la fotografía venezolana

En el desarrollo teórico de este capítulo confluye la idea de lo moderno, lo posmoderno y la fotografía. Se pretende acercar al lector a una comprensión de la modernidad y la posmodernidad en relación con la fotografía como manifestación artística. Se confrontan las dos épocas histórico – culturales y se explica cómo la fotografía ha intervenido en las mismas. Se intenta, además, llevar a cabo el ejercicio de ordenar informaciones en un discurso histórico coherente sobre la fotografía venezolana. Todo lo anterior, con la única finalidad de permitir la comprensión histórica de la fotografía en Venezuela.

Sin embargo, la comprensión histórica de la fotografía venezolana exige un ordenamiento temporal que puede basarse sobre múltiples criterios y, en este caso en particular, se establecerán tres etapas histórico – fotográficas, que harán referencia a tres momentos clave, tres situaciones diversas de la fotografía en el país.

Antes de establecer los cortes temporales, es necesario hacer una salvedad: no se tomará en consideración al siglo XVIII, puesto que hablar sobre fotografía en Venezuela durante este siglo podría resultar deliberado, porque durante esta centuria, como en general en todo el periodo colonial y finales del mismo, no hubo en el país pensamiento en voz alta digno de ser considerado como una auténtica reflexión sobre la fotografía; incluso podría decirse tajantemente que durante el siglo XVIII no existió

fotografía en Venezuela ni en el mundo, debido a que no es sino hasta 1888 - siglo XIX - cuando George Eastman idea un aparato que tendrá considerable éxito, la cámara fotográfica.

Con las reservas del caso y ya hecha la salvedad, se ofrece al lector tres cortes temporales para la fotografía en Venezuela, que tendrán como punto de partida al siglo XIX, los mismos son: *La fotografía de Antier* (del siglo XIX al siglo XX), *La fotografía de Ayer* (primera mitad del siglo XX), y, por último, *La Fotografía de Hoy* (segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad). A su vez, dichas etapas se encuentran insertas en dos momentos epocales distintos, pues lo que se llamará *fotografía de antier y de ayer* se hallan temporalmente determinadas por la Modernidad, y por otro lado, la fotografía de hoy forma parte de la Posmodernidad.

De esta manera, y con base en las ya mencionadas categorías o periodos históricos, se busca establecer ciertas nociones teóricas sobre la fotografía en Venezuela. Este modo de análisis pretende ser, sin duda, un criterio englobador y acorde con el acontecer.

Justo será que, antes de proseguir, se aclare y se explique, al menos someramente, los dos momentos epocales en los que se desarrollan las categorías establecidas para la comprensión histórica de la fotografía en Venezuela, con el fin de la total comprensión del capítulo:

Como periodización histórica la Edad Moderna ya es pasado. Los historiadores la ubican entre los siglos XV y XVIII. Pero, en realidad, cuando se habla de modernidad en el presente capítulo no se hace referencia a la Edad Moderna, sino a un movimiento histórico – cultural que surge en Occidente a partir del siglo XVI y persiste hasta el siglo XX. La modernidad apuntó al futuro; de algún modo, rechazó el pasado y lo clásico del mismo, todo había que hacerse en pos de un mañana mejor, así, la modernidad se encontró preñada de utopías, de querer mejorar, avanzar, actualizar y apostar al progreso. Debido a esto, la fotografía nace en plena modernidad, pues el siglo XIX podría considerarse como el momento clímax y el máximo apogeo de todas las utopías y enclaves modernos.

Al promediar el siglo XX algunas corrientes de opinión comenzaron a utilizar el término *posmodernidad* para referirse a ciertas manifestaciones culturales contemporáneas. Es probable, entonces, que lo que hoy se denomina *posmodernismo* se haya gestado en el seno mismo de las vanguardias modernistas. La posmodernidad es el hoy, es el ahora, el momento que se vive, se trata de una época desencantada que se desembaraza de las utopías, pues reafirma el presente, rescata fragmentos del pasado y no se hace demasiadas ilusiones respecto al futuro.

Sin embargo, el discurso de lo moderno y lo posmoderno resulta dilemático, pues cuando se habla

de la posmodernidad, también podría estarse hablando de una modernidad tardía, así, para muchos aún se persiste en la modernidad; para otros, la modernidad se habría agotado a mediados del siglo XX. Surge, entonces, un razonamiento construido de tal modo que ofrece como conclusión válida, dos alternativas que se derivan de una misma premisa. Es decir, se trata de una proposición disyuntiva cuyos dos términos son igualmente afirmados.

La aparición de un dilema a lo largo de una argumentación puede invalidar su eficacia y llevar a una situación sin salida, se hace necesario, por tanto, elegir una de dos opciones que parecen igualmente válidas. En este caso, en particular, se apostará por la idea de que la modernidad sólo se prolongó hasta mediados del siglo XX y que desde ese momento, en adelante, y hasta hoy en día, se vive otro momento epocal denominado *posmodernidad*.

I.I. La fotografía de antier: La materialización de una utopía. Principios y orígenes de la fotografía en Venezuela. Del siglo XIX al siglo XX

Como se decía, la fotografía nace en plena modernidad, y en Venezuela como en el resto del mundo aparece en el siglo XIX, es durante este siglo cuando se dan los más grandes enclaves modernos. Pero, a pesar de su puesta en escena, en Venezuela, tales avances tecnológicos no eran recurrentes; dicha circunstancia

no se suscita porque los seres pensantes de la época carecieran de conciencia artística, sino por las condiciones tan especiales de aquellos momentos en el país: años de limitaciones, de austeridad, acomodo y organización de un sistema económico y político, que apenas se consolida bien entrado el siglo XIX.

Por otro lado, en el resto del mundo, la fotografía tiene una evolución extraordinaria desde el punto de vista técnico, hasta tal extremo que se puede afirmar que, para comienzos del siglo XX, los problemas de invención estaban resueltos casi en su totalidad.

Para el estudio de la primera fase de la fotografía en Venezuela, se apelará a las ideas de la investigadora Josune Dorronsoro (MBA) (1999: 10 -17), quien explica:

En Venezuela, la primera etapa aproximativa está determinada por la llegada de las técnicas fotográficas al país:

El daguerrotipo, primer proceso fotográfico de aplicación práctica, fue presentado por François Arago en la Academia de Ciencias de París el 19 de agosto de 1839. Este procedimiento, uno de los más importantes hitos de la historia de la fotografía técnica, fue un perfeccionamiento de los experimentos emprendidos por Nicéphore Niepce, a quien Louis Jacques Mandé Daguerre se unió en diciembre de 1829. El daguerrotipo es un proceso por el cual se obtiene una imagen en positivo a partir de una placa de cobre recubierta de yoduro de plata. Será para el

28 de diciembre de 1841, cuando llegue a Venezuela el primer equipo de daguerrotipo, traído por Francisco Goñiz, constituyéndose en el primer fotógrafo que capta imágenes en Caracas.

Tiempo después, aproximadamente para el año de 1854, el calotipo aparece en Venezuela, será Basilio Constantin quien ofrecerá retratos con base en esta técnica en el país. El calotipo fue ideado por William Henry Fox Talbot en 1841, se trata simplemente de la técnica del daguerrotipo sobre papel; es un proceso que revela la imagen fuera de la cámara. En dicho método el papel se humedece en una solución ácida de nitrato de plata, antes y después de su exposición y antes de ser fijada; asimismo, presenta la ventaja de producir una imagen en negativo de la cual se puede obtener la cantidad de copias deseadas, por ello, tal técnica se convierte en la preferida de los fotógrafos. Sin embargo, otras dos técnicas con el vidrio como soporte compartían con el calotipo las preferencias de los fotógrafos: el vidrio albuminado de Abel Niepce de Saint – Víctor, de 1848 y el colodión húmedo de Frederick Scott – Archer de 1850; no es sino hasta 1888 cuando George Eastman idea un aparato que tendrá considerable éxito, la cámara fotográfica bajo el sistema que se conoce hoy en día; Eastman patentó la primera película en forma de rollo que resultó ser práctica, perfeccionó la cámara Kodak, primera cámara especialmente diseñada para una película en forma de carrete.

En fin, la utilización de una u otra técnica en Venezuela es un tema sobre el cual todavía debe investigarse con precisión, sin embargo, acerca de las técnicas ya mencionadas anteriormente existen datos y registros exactos.

En la primera fase de la fotografía en Venezuela, se perciben restricciones, lo cual resulta acorde a las circunstancias que se viven en el país en esos momentos: por esos años, las epidemias sacuden a la población venezolana. Los fotógrafos eran en su mayoría extranjeros o venezolanos con buena posición económica, muy pocas personas del país tenían a su alcance una cámara fotográfica, debido a esto la fotografía se tornaba elitista; los temas se limitaban a los retratos y a algunos paisajes, puesto que la fotografía, en un principio, desde el punto de vista artístico y en lo que respecta a la perspectiva de la belleza, se inscribía dentro de los cánones pictorialistas europeos de finales del siglo XIX. Por otro lado, la difusión de la fotografía resultaba casi nula, se diría que íntima, ya que dependía de los álbumes familiares, decoraciones de interiores, adornos personales, pero especialmente de los retratos. Parafraseando a María Teresa Boulton (2006: 15 – 18), se conoce que:

El retrato fue y ha sido, a través del tiempo, una de las funciones que mejor ha cumplido la fotografía en Venezuela, retratar a los seres humanos es un ejercicio que, a su vez, ha permitido democratizar la

ocasión de verse en imagen; también satisfizo, en un principio, el deseo de trascender la muerte y de ocupar un sitio en la historia. Además, de complacer el sueño de permanencia, el retrato fotográfico venezolano, ha transmitido de un modo único, las relaciones afectivas, sentimentales y vitales, que pudieran existir entre el retratado y el espectador. El retrato como modalidad fotográfica, también ha hecho énfasis en la forma de concebir nuestra sociedad, la ciudad y la vida urbana de la misma.

Por ello, durante esta primera fase, los usos y temas de la fotografía se extienden considerablemente, aunque el retrato sigue siendo lo más trabajado y en lo que los fotógrafos se concentran más. El hecho de que el paisaje quede un tanto relegado tiene mucho que ver con los todavía largos tiempos de exposición y, sobre todo, con el excesivo peso de los artefactos, que hacían difícil su traslado para los fotógrafos; por otro lado, las vías de aprendizaje seguían siendo la transmisión oral y el trabajo práctico en los estudios y academias.

La fotografía venezolana en el primer periodo resulta interesante, pues permitió marcar un recuerdo y una época del país, la fotografía en ese momento habla de los anhelos de la sociedad, al mismo tiempo que se constituye en objeto de introspección a partir de la forma y la imagen. Sin embargo, con la llegada del calotipo y su uso del papel, se abren los horizontes para la fotografía en Venezuela, pues desde la invención de

tal técnica y su introducción al país se publican los primeros anuncios de fotografía sobre papel y, por ende, la primera fotografía en la prensa venezolana, a partir de entonces ocurren en Venezuela, desde el punto de vista técnico, los cambios más significativos de la historia de la fotografía, los cuales influyen en la forma y en el uso que se le da actualmente a este lenguaje.

Pero si bien tienen lugar hechos de alguna importancia en el campo de la fotografía, la primera etapa, en líneas generales, continúa siendo netamente de carácter elitista, es decir su uso y disfrute estaba en manos de muy pocos, tanto en lo referido al fotógrafo como en cuanto al fotografiado y al uso y difusión de la fotografía; pues, por un lado, sólo estará al alcance de una clase social alta y privilegiada y, por otro, será imposible su acceso a las clases populares. Será con la integración de la imagen fotográfica en la prensa, lo cual marca un hito de gran importancia en la historia venezolana, que comienza una nueva etapa para la fotografía en Venezuela, ya que las imágenes van a inundar desde ese momento la vida del hombre.

I.II. La fotografía de ayer: La masificación y el auge de la visión modernista en la fotografía venezolana. Primera mitad del siglo XX

Si algún mérito se le debe reconocer al siglo XX y al apogeo de la modernidad en Venezuela, fue su convicción de que un país que aspira el calificativo

de civilizado y moderno en el panorama internacional, debía ante todo consolidar un sistema artístico y cultural acorde con los avances tecnológicos del mundo, esta actividad y toma de conciencia se llevará a cabo en Venezuela, aproximadamente en un periodo de tiempo comprendido desde principios del siglo XX hasta más o menos la mitad del mismo y fue una de las maneras fundamentales de conocer y formarse una conciencia de la fotografía en el país.

La importancia que comienza a adquirir la fotografía en Venezuela, en dicho lapso – se hace referencia a la primera mitad del siglo XX – tiene mucho que ver con dos situaciones: la primera, de carácter externo, y se trata de la evolución técnica, concretamente de los avances tecnológicos del mundo, obtenidos en los mecanismos y dispositivos fotográficos, los cuales permiten la fabricación de cámaras para fotografía portátiles, económicas y livianas; la segunda, interna, tiene que ver con la situación del país desde el punto de vista económico y social, pues Venezuela da sus primeros pasos en el negocio petrolero y se suscitan profundas transformaciones irreversibles en la vida venezolana. Por otro lado, el venezolano promueve un cambio en su pensamiento, empieza a mostrar y a materializar, sobre todo, su interés por la cultura y las artes.

El impulso adquirido por la técnica y sus cultores en una Venezuela todavía rural, tiene mucho que ver con la nueva situación económica que, de algún modo, se

torna favorable y resulta beneficiosa al país. En 1917 se inicia la comercialización del petróleo y se produce la transición del país agrícola al minero de hoy en día, entonces, Venezuela comienza a aparecer ante los ojos del mundo y de las grandes firmas fotográficas, como un mercado atractivo para sus negociaciones. Siguiendo la línea discursiva de la investigadora Josune Dorronsoro (MBA) (1999: 17 – 20), se dice:

Para la primera mitad del siglo XX, técnicamente, en el mundo, los mayores logros son la comercialización de la película de celuloide, por parte de la firma Eastman. En Venezuela la Kodak establece su mercado, no se hace referencia a los procedimientos de la fotografía a color, pero abundan trabajos fotográficos coloreados manualmente. El aprendizaje de la fotografía se hace, sobre todo, a partir de manuales, también se aprende la técnica en los estudios, los cuales comenzarán a funcionar como talleres permanentes. Por otro lado, se llevan a cabo las primeras exposiciones de fotógrafos y pintores conjuntamente, en la escuela de Artes y Oficios de Caracas y en los mismos talleres, puesto que ya no constituye un obstáculo, para trabajar en la fotografía, el manejo de las cámaras, el precio, las dimensiones ni el peso de las mismas. A su vez, se inicia en el país una suerte de crítica fotográfica incipiente, pues publicaciones periódicas cumplirán funciones de enseñanza y promoción de los fotógrafos y sus fotografías. Se trata, por ejemplo, de “El Cojo Ilustrado”, que aproximadamente de 1892 a 1915 acogerá y difundirá en sus páginas los trabajos de

los mejores artistas del momento. También para los años veinte, otra publicación, "Actualidades", bajo la dirección del escritor Rómulo Gallegos, valorará y proyectará el trabajo de algunos fotógrafos destacados.

Es necesario acotar que, breve, densa, pero no suficientemente estudiada, será esta etapa de la fotografía en Venezuela, se trata de un lapso de tiempo crucial para el país en el que se produce la transición de lo que anteriormente se denominó *fotografía elitista* a lo que ahora se denominará *fotografía masificada*. Este hecho está marcado por múltiples aspectos, en los que se entremezclan – como ya se dijo – la llegada de los nuevos adelantos y perfeccionamientos técnicos, las transformaciones de orden social y económico, pero existirá otro factor determinante para el país y sobre todo para la fotografía, se habla, entonces, de la II Guerra Mundial.

Esta guerra influye e impacta considerablemente la práctica fotográfica, pues hace que algunos fotógrafos cambien el rumbo de sus trabajos, sobrarán testimonios de fotógrafos contemporáneos a estos hechos de guerra; aunque se sigue trabajando el retrato, se origina un nuevo interés por lo real, se pone de moda la *fotografía documentalista*, la cual gira en torno al acontecer y la realidad. Al respecto y analizando a la investigadora María Teresa Boulton (2006: 18 – 20), se parafrasea:

La realidad es uno de los factores inherentes a la fotografía venezolana, desde sus inicios, como bondad o tal vez limitación, ha sido su disposición para reproducir verazmente un objeto de la realidad lo que le ha dado a esta manifestación artística un carácter de utilidad. La fotografía en Venezuela, ha cumplido acertadamente la función documentalista, pues concreta una imagen directa, sin interferencias manuales y se ocupa prioritariamente del mundo exterior, dejando así para la posteridad un testimonio histórico.

Por otro lado, el siglo XX, especialmente en su primera mitad y tanto en Venezuela como en el mundo, desde el punto de vista fotográfico, puede considerarse como la época del perfeccionamiento. En Venezuela, durante los años veinte se venden con éxito las cámaras portátiles, en los treinta llegan los primeros *flashes* y en los cuarenta las *polaroid*, la fotografía a color, entre tanto, también llega al país. Léase la siguiente cita:

(...) En 1929, es producida la primera lámpara de flash de calidad aceptable y, en 1934, aparece el flash electrónico; el color se inicia con las películas Kodachrome y el sistema Polaroid de fotografía instantánea se origina al comienzo de la postguerra. (Dorronsoro (MBA), 1999: 18).

El aumento del poder adquisitivo, la simplificación de los procedimientos fotográficos y el abaratamiento de las cámaras estimulan, recién terminada la II Guerra

Mundial, la apertura de la fotografía en un mercado más amplio. El aumento de los ingresos económicos y, en especial, las nuevas y positivas posibilidades de vida para las clases populares hace que la fotografía desde ese momento esté al alcance de todos, dejando de ser un privilegio elitista para constituirse en una opción para cualquiera, también la recién nacida cultura de masas, a través de la publicidad y los medios de comunicación, van a lograr no sólo la masificación de la fotografía, sino también la familiarización con la imagen, la cual se asienta en el quehacer cotidiano del venezolano.

De esta manera, la fotografía en Venezuela formará parte de la llamada y muy conocida *cultura de masas*, la fotografía como medio visual estará al alcance de todos e inclusive se convertirá en un instrumento popular. La imagen fotográfica inunda la vida del venezolano y conjuntamente con la emergente cultura de masas podrá ser usada y disfrutada por todos en general.

La fotografía venezolana, en ese momento, y como fenómeno de la modernidad, se encontrará enmarcada entre dos aspectos fundamentales: uno es el acceso de las clases populares a la cultura de masas, hecho paralelo a su acceso también a la vida social y a muchas otras cuestiones de la vida pública del país y el otro es que la fotografía contribuirá a la democratización de la imagen en Venezuela.

Este periodo significa, en síntesis, una época de perfeccionamiento técnico y una verdadera apertura que pone a la fotografía al alcance de las masas, pues hasta ese momento, dicha manifestación visual, en Venezuela, había resultado un curioso privilegio.

I.III. La fotografía de hoy: Adiós a la concepción del arte tradicional en Venezuela. La fotografía como fenómeno posmoderno junto a la cultura visual. De la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad

Al promediar el siglo XX el proyecto modernista comenzará a ser cuestionado, sufre grietas y rajaduras. Surge, entonces, la posmodernidad que no desecha, sino recicla y que se acomodará al sistema decadente en que se ha convertido la modernidad.

Gracias o como resultado de la posmodernidad, el arte en Venezuela hoy en día se ha convertido en un espejo crítico que muestra la naturaleza irreconciliable de los mundos estéticos y sociales. Todos aquellos intentos de igualar el arte y la vida, de declarar que todo es arte y que todo el mundo es artista, se han revelado como experimentos que han servido para revivir e iluminar con más intensidad, precisamente aquellas estructuras del arte que se proponían disolver, es decir, dieron una nueva legitimidad a la trascendencia de la obra de arte en la sociedad venezolana, al carácter concentrado y planeado de la producción artística del país; así, pues, el intento radical de negar el arte ha

terminado irónicamente por ceder el paso a nuevos formatos de representación.

En este sentido, resulta pertinente citar al teórico Juan Acha, quien aclara:

(...) Las nuevas representaciones artísticas no se dirigen a lo matérico ni a lo objetual, sino a las prácticas culturales que objetivan los conceptos y comportamientos artísticos (...)
(Acha, 1981: 139).

Es decir, a los nuevos modos artísticos venezolanos le son inherentes los mayores efectos conceptuales, entonces, ¿qué une y tipifica a todos estos nuevos productos del arte venezolano? Podría decirse que los unen y tipifican razones tanto internas como externas, las primeras se identifican con las subversiones e innovaciones de lo que se ha dado en denominar *posmodernismo*, las segundas se pueden reducir a las ideas que desde la primera mitad del siglo XX obligan a la sociedad venezolana a masificar y nivelar sus productos en general, tal es el caso de la fotografía.

La fotografía en Venezuela, a partir de la segunda mitad del siglo XX y como resultado del proceso de masificación que vive en la primera mitad de dicho siglo, dejará de ser un espacio globalmente poco estudiado, pues, de hecho, desde finales de los años 1950 en Estados Unidos y 1960 en Venezuela, se empezará a valorar la fotografía como algo más que una ventana para ver el mundo. Interpretando a la investigadora Josune Dorronsoro

(MBA) (1999: 20 – 28), se dice al respecto:

La popularización de la fotografía, como es lógico, se traduce en un aumento indiscriminado de personas portadoras de cámaras, surge la necesidad de diferenciar el trabajo fotográfico profesional del aficionado, de esta manera nacen especialidades, formas de entender el hecho fotográfico y, por ende, se comienzan a plantear y a formular teorías. A su vez, la organización, clasificación, preservación y la difusión de las imágenes se comienza a plantear como una rama de estudio y experimentación en el país. Las distintas especialidades fotográficas van definiéndose en la práctica y surge la modalidad de la fotografía artística, pero la discusión de lo que es o no una fotografía de esta índole se presenta como una polémica sin solución definitiva, como respuesta a esto en los años 1970 florece la crítica fotográfica en Venezuela, será un movimiento cuyo eje central será la imagen y lo visual.

Aunado a esto, también se comienzan a llevar a cabo las primeras exposiciones artísticas de fotografía; en 1938, se inaugura el Museo de Bellas Artes de Caracas, el cual, aunque al principio tímidamente, luego de la segunda mitad del siglo, incorpora definitivamente a la fotografía en sus programaciones.

Por otro lado, la Fundación del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos en el año de 1972, la creación del Museo de Arte Contemporáneo en 1974. Después, el polémico nacimiento de la

Galería de Arte Nacional, en 1976, y la inauguración del Museo Alejandro Otero en 1990, el cual desde entonces alberga una colección importante de obras representativas del arte contemporáneo venezolano y de la producción artística de Alejandro Otero; todas estas instituciones ofrecerán a la larga mayores alternativas para los fotógrafos.

En fin, podría decirse que como parte del proceso de masificación y profesionalización de la fotografía en Venezuela, se abren nuevas vías de difusión para la técnica, entre las cuales la que resulta más dinámica e importante para esta investigación es la referida al campo artístico, ya que, alrededor del mismo, se comienzan a consolidar las otras formas de promoción del lenguaje fotográfico.

A partir de la segunda mitad del siglo XX - como se decía - crece el interés y el estudio crítico por la fotografía como manifestación visual. Así, tanto de filósofos, semiólogos, comunicólogos y psicólogos, como de los artistas, escritores e historiadores del arte venezolano, surgirán pensamientos que se centrarán en este medio artístico tan presente en la cultura latinoamericana y sobre todo venezolana.

La nueva crítica fotográfica especializada, en Venezuela, en un principio, se llevó a cabo, según las inclinaciones profesionales de cada escritor, desde pensamientos como el literario, el filosófico, el histórico, el periodístico y el semiológico, será después

de un tiempo y con los novedosos estudios estéticos que la crítica fotográfica se realizará a partir de la propia imagen fotográfica.

Desde principios del siglo XX la fotografía venezolana ha sido objeto de ensayos y estudios, que son parte de la cultura que este medio forjó. Por consiguiente, cuando a partir de la segunda mitad del siglo hasta la actualidad se trata de constituir un desarrollo del acontecer fotográfico, se deben retomar valorativamente las investigaciones que la misma ha promovido e inspirado. Es indudable, entonces, que hoy en día se debe hablar, pensar y estudiar, sobre la fotografía; este tema en Venezuela no ha sido inexistente, pero tampoco muy recurrente, por ello, resulta aún espontáneo e innovador.

Es importante, por este motivo, que se haga referencia a la existencia de la crítica de la fotografía en Venezuela a partir de la segunda mitad del siglo XX y de la importancia que la misma tiene para el arte del país; de esta manera, siguiendo a la investigadora María Teresa Boulton (2006: 9 - 13), se dice al respecto: En 1987 la revista "Encuadre", publicación auspiciada por el Consejo Nacional de la Cultura (Conac), organizó varios foros, uno de ellos se ocupó de analizar la crítica fotográfica en Venezuela. Dicho foro ciertamente inició y dio curso en el país a las diversas inquietudes que se plantean cuando se piensa en la significación fotográfica, la cual generalmente transita en múltiples espacios, emergiendo de lo real y sucumbiendo en el

símbolo, la alegoría, el goce estético, lo documental y la emoción histórica. En 1994, el CONAC creó la revista especializada en fotografía "Extra Cámara", la misma ha ofrecido, en el transcurrir del tiempo, un panorama relativamente amplio de la apreciación de la fotografía venezolana como medio visual, estético, metafórico y comunicativo.

Para ilustrar un poco más, lo que ha sido la crítica fotográfica en Venezuela, a continuación se mencionarán algunos ensayos y estudios realizados por investigadores, críticos y escritores que se han visto interesados en la fotografía y en su estudio como manifestación visual, véase: "Cómo se obtuvieron estas fotografías", es un ensayo bajo la autoría de José Rafael Pocaterra, realizado en 1967 y publicado en el periódico "El Periodista"; "Escrito para pagar mis deudas con la fotografía anónima de Venezuela", realizado por Claudio Perna y publicado en el "Catálogo de la Galería de Arte Nacional", bajo el N° 30 del año 1979; ¿La historia para la fotografía o la fotografía para la historia?, ponencia presentada por la investigadora Josune Dorronsoro en 1986, forma parte del I Simposio de la Fotografía, realizado en la Universidad Simón Bolívar; "La fotografía periodística en Venezuela" de Carlos Abreu, es un artículo publicado en la revista "Encuadre" N° 29, en la edición de marzo - abril de 1991; como estas publicaciones, muchas más, innumerables, han sido elaboradas bajo la perspectiva de la crítica fotográfica en Venezuela.

Resulta bastante evidente que, en Venezuela, la crítica fotográfica se ha llevado primordialmente a cabo en artículos de prensa, en revistas, en catálogos de exposiciones, en algunas ponencias y en contadas tesis de licenciatura, principalmente de la Universidad de Los Andes. Entre las investigaciones realizadas por dicha casa de estudio y que hacen alusión a la fotografía en el arte, se destacan: "Algunos aspectos de la historiografía del arte en Venezuela", trabajo de ascenso realizado en 1978 por Simón Noriega; "Esos objetos, esas cosas:...", tesis de María Alejandra Ochoa del año 2001; "Ni tan santos ni tan castos: Cuerpo y espacio en la fotografía de Nelson Garrido", tesis realizada en el 2001 por Carolina Valecillos; "Destierro y Retorno: Discurso visual de Luís Brito", informe de pasantías desarrollado por Yenny Márquez en el 2001 y "La imagen visual: La imagen fotográfica y de video en relación con la imagen de cine", tesis escrita por José Albarrán en el año 2004.

Por otro lado, se encuentra el texto del investigador Navarrete denominado: "Ensayos desleales sobre fotografía", investigación realizada en el año 1995 y auspiciada por el CONAC.

En las publicaciones que se acaban de mencionar se hacen referencia a la fotografía y se abordan diferentes puntos de vista o aspectos acerca de dicha manifestación visual, se trata, entonces, de un cuerpo de trabajo compacto sobre la fotografía venezolana, muy importante para apreciar el movimiento de la misma en el país.

Por otro lado, a partir de la segunda mitad del siglo XX, también se origina en Venezuela, gracias a la fotografía, el cine, la publicidad y la masificación de estas manifestaciones culturales, lo que hoy en día se conoce como *cultura visual*. Según el teórico Nicholas Mirzoeff (2003: 30), "La cultura visual es una disciplina táctica y no académica, es una estructura interpretativa y fluida, centrada en la comprensión de la respuesta de los individuos y los grupos a los medios visuales de comunicación".

Esta cultura es una denominación que se ha puesto de moda desde hace más de dos décadas, desde el momento en que aparecieron las respuestas de conocidos teóricos y críticos del arte ante un cuestionamiento en torno a la comunicación y sus manifestaciones. En cuanto figura embrionaria y tendencial, la cultura visual brota en las décadas posteriores a la II Guerra Mundial, como resultado de la eclosión de la cultura de masas en las nuevas sociedades contemporáneas, debido a esto ha progresado en años recientes como categoría del pensamiento posmoderno. Su consolidación en Venezuela no es gratuita ni casual, sino que revela la necesidad de hallar respuestas adecuadas a una gama de interrogantes suscitadas por ciertas manifestaciones visuales, como es el caso de la fotografía.

Actualmente, la Historia del Arte en Venezuela y su cuerpo de estudio se ha visto afectada por una serie de nuevos planteamientos, sobre todo, en lo que respecta al poder de la imagen, pues es innegable que la cultura visual ha promovido un conjunto de

innovaciones en las artes. También, es un hecho que nuestro país y dentro de su condición histórica actual, los hábitos visuales ya no dependen solamente de las nociones recurrentes de la fotografía y el cine, sino de las diferentes prácticas visuales y digitales usadas por la publicidad, la propaganda y la información, por lo tanto, podría afirmarse que la cultura artística del país ya no reside en el arte académico únicamente, sino también en los grandes medios de difusión multitudinaria y en los canales de la industria.

Los géneros artísticos tradicionales en Venezuela, los que hasta la primera mitad del siglo XX eran dignos de ser considerados por la Historia del Arte del país, no eran más que un sector parcial de lo visual en la sociedad. Actualmente, muchos géneros más han resultado de las innovaciones visuales y los mismos son desbordados por los diferentes medios de comunicación venezolanos, tal es el caso de: La publicidad, la propaganda, el diseño gráfico e industrial, el *graffitti*, entre otras categorías de arte emergente.

La fotografía y lo visual no sólo, en Venezuela, han llegado a desempeñar un papel primordial en la vida contemporánea, puesto que la misma se desarrolla en la pantalla, actualmente la experiencia humana es más visual y está más visualizada que antes, lo visual, al parecer, ofrece una independencia artificial de los demás sentidos, que apenas tiene relación con la experiencia real, pues se plasma en imágenes lo

que se visualiza de la existencia, dando lugar a la adopción de una visión más gráfica del mundo y menos textual, se trata del dominio de la imagen que busca hacer del mundo un lugar más comprensible para todos; resulta pertinente, entonces, citar:

(...) El primer paso hacia los estudios sobre la cultura visual y la fotografía, también como medio visual, consiste en reconocer que la imagen no es estable, sino que cambia su relación con la realidad externa en los determinados momentos de la posmodernidad y de acuerdo a la sociedad en la que se desarrolla (...) (Mirzoeff, 2003:26).

Las partes constituyentes de la fotografía venezolana y de la cultura visual del país no están, por tanto, definidas por el medio, sino por la interacción entre el espectador y la imagen que mira u observa, por la sociedad y por el momento histórico que la misma vive, por ello, una labor básica a la hora de estudiar la fotografía en Venezuela consiste en buscar medios de escritura y narración que permitan la permeabilidad de la cultura visual, con la finalidad de promover un cambio dinámico y no un estático edificio en la sociedad del país.

Desde tal perspectiva la permutabilidad de la fotografía y de otras manifestaciones artísticas contemporáneas, en la cultura y sociedad venezolana, propician una inflexión en la Historia del Arte del país, el arte tradicional conocido y considerado hasta mediados del siglo XX como la plasmación por antonomasia de la visualidad, pierde esta condición exclusiva y pasa

a ser sólo un sector parcial de la cultura artística venezolana, pues será a partir de la segunda mitad del siglo XX que, en Venezuela como en el resto del mundo, empieza a emerger un tipo de arte libre y fuera de todo canon al que se denominará: *Arte Contemporáneo*. Parafraseando a la investigadora Esther Díaz (2008: 31 – 39), se tiene:

El comienzo del posmodernismo, en plástica, se suele localizar en el siglo XX, pero su consagración se da más exactamente en la segunda mitad de dicho siglo, desde este momento toda manifestación artística recibirá el nombre de *arte posmoderno o contemporáneo* y todo lo artísticamente hecho antes de tal periodo se denominara *arte tradicional*. El arte tradicional son las bellas artes y comprenden la escultura, pintura, arquitectura y demás manifestaciones que entraban en el canon y la academia, sin embargo, la plástica posmoderna no sólo abarca y rescata estos lenguajes artísticos, sino que, a su vez, engloba todas aquellas nuevas formas y formatos de representación, existe una pérdida de límites entre la obra y el entorno, se mezclan elementos de la escultura o de la pintura tradicional con objetos comunes, fotos con dibujos, artesanía con electrónica, se realizan las mezclas, apropiaciones e intervenciones. La plástica contemporánea es un eclecticismo que revaloriza y concreta el imaginario, permitiendo, de esta manera, que el arte deje de ser de difusión exclusiva a ciertos sectores de la sociedad, para convertirse en un fenómeno que llega por igual a todos los niveles culturales, mediante la participación y no sólo la contemplación.

Basta una mirada rápida, para percibir que los nuevos productos del arte contemporáneo de Venezuela - tal es el caso de la fotografía - recusan abiertamente los procedimientos y finalidades de las artes tradicionales y dan cabida a los emergentes medios de representación. Al respecto, el teórico Juan Acha expresa:

(...) La fotografía se constituye en no - objetualismo, no - matérico y deviene en anti - formalista, esto en realidad son las secuelas parciales de las transformaciones iniciadas en las últimas décadas y en parte también corporiza los mayores cambios que han tenido lugar en el pensamiento de los hombres contemporáneos
(...) (Acha, 1981:138).

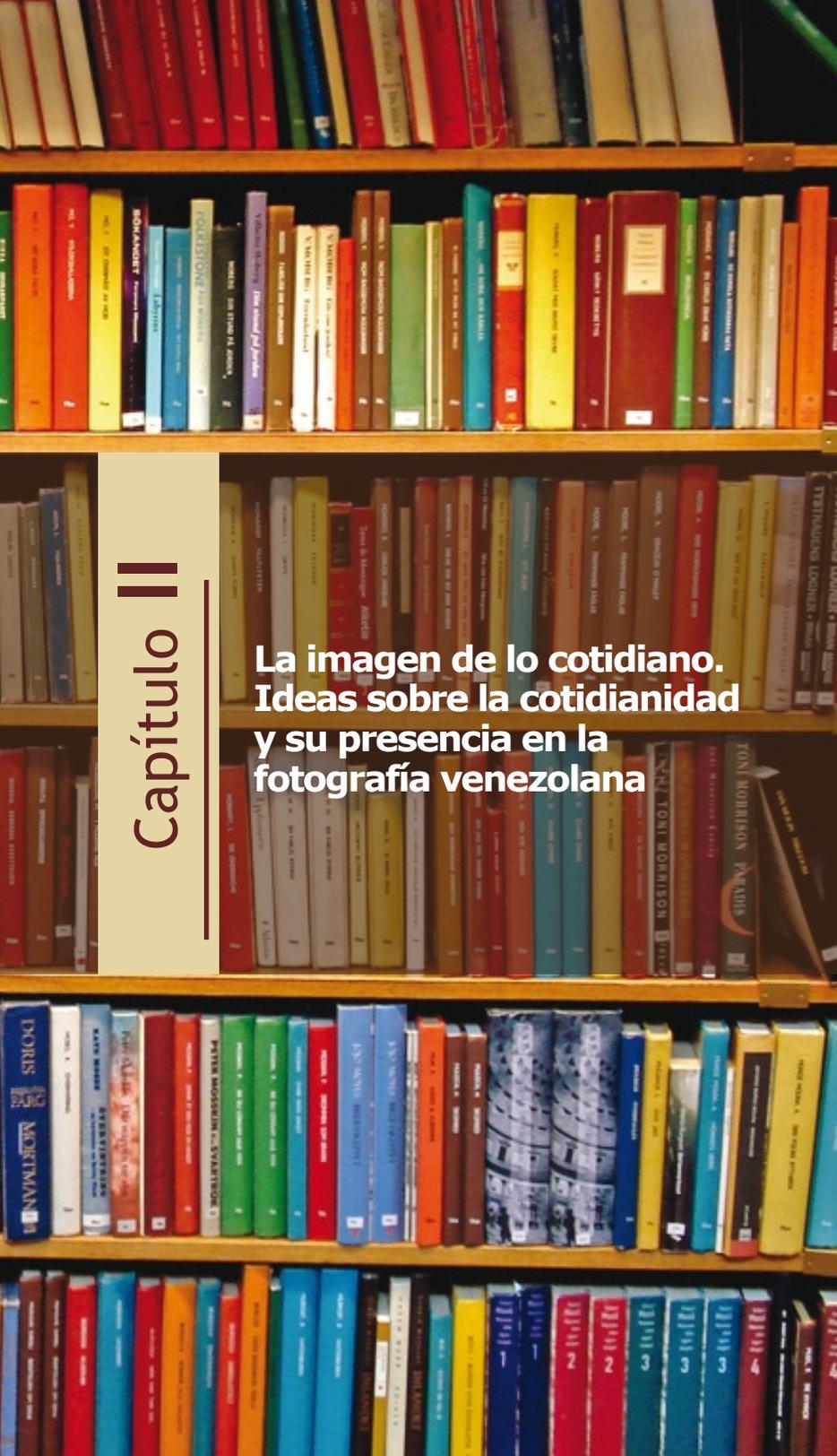
Entre los cambios experimentados por la superficie artística tradicional en Venezuela, se ha generado una renovada tendencia fotográfica que muy poco o nada tiene que ver con el formato o con la materialidad de los objetos frontales, únicos y permanentes que caracterizaban al arte en el país. En relación con lo mencionado, Lyotard (1986: 24) dice: "Actualmente la fotografía niega la importancia de la representación y se instituye en una realidad icónica de tipo conceptual" (...).

Así, la fotografía venezolana, hoy en día, actúa sin complejos en los escenarios posmodernos de la industria cultural y parece haber tomado conciencia de que se ha consumado ya la legitimización social de las imágenes visuales, como realidad fáctica, indiscutible e insoslayable. Al respecto, Acha (1981: 139) expresa: (...) "La fotografía es parte del complicado delta que

forman las múltiples tendencias de las artes de estos tiempos y que atestiguan necesidades de cambio y de pluralización general en la cultura".

Esto quiere decir que la fotografía responde al imperativo de transformar el arte o lo que es lo mismo, de cuestionar, subvertir y reemplazar las ideas fundamentales sobre el arte que Occidente ha difundido por el mundo. Las cuestiona y subvierte sin importarle que esto cambie radicalmente los sistemas de producción de la plástica venezolana.

En resumen, la fotografía, en Venezuela y en el mundo, resalta el papel de las imágenes como construcciones culturales en los ámbitos y contextos concretos de donde emergen, por eso, la apertura de la Historia del Arte respecto a las artes visuales es saludada como una democratización de las imágenes, las cuales tienden a primar lo que está fuera del canon. A su vez, la fotografía actualmente no respeta los medios tradicionales de la creación artística, pues es parte constitutiva de un nuevo espíritu, cuya novedad no puede ser objetivada con los medios viejos: necesita la creación de nuevos medios. Así, el futuro del arte en Venezuela no parece encontrarse más en la creación de obras maestras duraderas, sino en definir estrategias culturales alternativas.



Capítulo II

La imagen de lo cotidiano. Ideas sobre la cotidianidad y su presencia en la fotografía venezolana

A lo largo de este capítulo serán concurrentes la idea de lo cotidiano y la fotografía. Se pretende acercar al lector a una comprensión de lo que es la cotidianidad en su sentido más amplio. Se estudia lo común y lo trivial en relación con la fotografía como manifestación artística. Se intenta reivindicar y revalorar a lo cotidiano, transformando lo insignificante en significativo, a través del lenguaje fotográfico. Se estudiará, además, al arte junto a la cotidianidad y se explicará como la fotografía venezolana se constituye como producto de ambos fenómenos. Todo lo anterior, con la finalidad de demostrar que la cotidianidad es un instrumento del arte en Venezuela y que la fotografía es uno de los medios artísticos más idóneo que tiene el país para nutrirse de lo cotidiano.

Para pensar en la cotidianidad como nueva experiencia, es decir, la reivindicación y enaltecimiento de lo común, habría que remitirse, por lo menos, a mediados del siglo XX, momento histórico en el cual los acontecimientos surgidos, después de la II Guerra Mundial, generaron cambios avasallantes, que en las prácticas sociales y culturales alteraron la percepción y valoración de casi todas las maneras cotidianas hasta entonces conocidas. Los cambios y avances tecnológicos presentes a lo largo del siglo XX y XXI han producido una alteración radical en el pensamiento del hombre y en la experiencia cotidiana de los mismos, por ello, consecuentemente se originan en la contemporaneidad nuevas formas de concebir la cotidianidad, novedosas percepciones surgidas de la eclosión de las tecnologías.



Así, esta nueva forma de cotidianidad es correlativa a la contemporaneidad, son dos fenómenos ligados, son las dos caras del espíritu de estos tiempos. A lo cotidiano, conjunto de lo insignificante y unido entre sí por el concepto, responde y corresponde lo contemporáneo, como grupo de signos y aspectos específicos por los cuales la sociedad de hoy en día se distingue y se justifica. La vida cotidiana de esta época, es el envés de lo contemporáneo; sus aspectos o facetas son tan importantes como lo fueron el terror atómico o la conquista del espacio, pues la cotidianidad es la realidad de la sociedad de hoy. Entre la cotidianidad y la contemporaneidad no cabe decir que una es el significante, y la otra, el significado, ambas se significan recíprocamente, cada una de ellas es significante y significado.

Es necesario, por tanto, hacer ciertas aclaraciones que podrían resultar pertinentes para la total comprensión y estudio del presente capítulo:

Primero, la cotidianidad como manifestación artística ha existido desde el mismo momento en que se considera que el hombre empezó a hacer arte. Pero, a pesar de que este fenómeno ha estado siempre presente en el arte a lo largo de su historia y devenir en el tiempo día a día se hace más recurrente; debido a los conflictos y vicisitudes que se experimentan en la sociedad de hoy. Al tratarse lo cotidiano, se trata de caracterizar a la sociedad en la que se vive, se trata de definirla, de precisar sus cambios y sus perspectivas, conservando

de los hechos aparentemente insignificantes ese algo esencial que promoverá la creación de un objeto estético que podría llegar a ser arte.

Segundo, el uso que el arte hace de la cotidianidad encuentra su reflujo especialmente en el campo de la fotografía, con trabajos experimentales que se concentran en la reproducción y metamorfosis de objetos cotidianos. De ahí que al estudiar la fotografía como manifestación artística y la cotidianidad como instrumento del arte será posible entender el contexto socio – cultural en el que se mueve la sociedad y que el arte venezolano refleja.

Tercero, cuando se habla de la cotidianidad se hace referencia a la vida en Venezuela, al día a día del venezolano y a ambos aspectos en el resto del mundo, en general. A la sazón se debería preguntar ¿es igual en todas partes del mundo? ¿Es diferente, específica? ¿Hay, a escala mundial, homogeneización de lo cotidiano y de lo contemporáneo? ¿O existen diferencias crecientes? Está claro que dichas interrogantes forman parte de la problemática de la presente investigación, en consecuencia, se intentarán plantear ideas que resulten lo más agudamente posibles, con el fin de dar una respuesta satisfactoria, siempre partiendo del pensamiento sobre lo cotidiano y del estudio de actividades cotidianas, para que sea posible establecer ideas que lleven lo fútil al plano de la teoría y a la actividad cotidiana más allá de la práctica.

Por otro lado, justo será que, antes de terminar esta introducción, se aclare que el arte que se nutre de lo cotidiano no es un sustituto de la vida, sino una estrategia de la misma para entenderse mejor, para vivir mejor, a su vez, el arte no busca explicar lo que es la cotidianidad, simplemente hace uso de la misma, por ello, existe una unión fáctica entre el arte y lo cotidiano, pues el arte puede dejar ver los aspectos ocultos de la vida cotidiana o bien, de igual forma, subsanar la superficialidad de lo que es hartamente conocido, sustituyéndolo o convirtiéndolo en una obra de arte o, al menos, en un objeto estético interesante.

Es posible, entonces, plantearse la posibilidad de hacer una obra de arte con las insignificancias de la vida y del día a día. Por lo tanto, se hace necesario estudiar el fenómeno de la cotidianidad en el arte venezolano con el fin de terminar de liberar a toda manifestación artística del país de las ataduras y limitaciones clásicas con las cuales, hoy y a pesar de la confirmada desmaterialización del arte, aún se topan, pero sabiendo que todo aquello conocido como arte, hoy, no necesariamente es una entidad dada de una vez y para siempre, sino un conjunto de multiplicidades renovables, cambiables, perfectibles y fundamentalmente efímeras.

II.I. La cotidianidad

II.I.I. Cotidianidad y vida cotidiana.

La heterogeneidad, el carácter misceláneo y las múltiples facetas del día a día

La *cotidianidad* se desarrolla en la vida cotidiana, tal afirmación no es redundancia, pues simplemente es la vida de todo hombre en su día a día. La vive cada cual, sin excepción alguna, cualquiera que sea el lugar donde se desenvuelva diariamente, por lo tanto, nadie consigue desprenderse enteramente de lo cotidiano y, a su vez, no hay hombre alguno, que viva sólo la cotidianidad, aunque, sin duda, ésta absorberá su vida principalmente. Así, el hombre nace ya inserto en la cotidianidad del mundo y a lo largo de su existencia se despliega en vida cotidiana.

Lo cotidiano obedece a procesos cualitativos y cuantitativos en los cuales intervienen muchos factores, desde la sociedad y la cultura hasta la invención del individuo estimulado por experiencias, es decir, por el día a día inmediato o remoto, las modas, el trabajo, la familia, y todo aquello que se ubique en un contexto de tiempo y espacio que alcance a registrar y a expresar una realidad.

Asimismo, la vida cotidiana no está fuera de la historia, sino en el centro del acontecer histórico, pues es la verdadera esencia de la sustancia social. Toda hazaña histórica concreta se hace particular y trascendente precisamente por su posterior efecto en

la cotidianidad. Por ello, a partir de la segunda mitad del siglo XX, aproximadamente desde el año 1960, lo cotidiano ya no es lo abandonado, lo desposeído, el lugar común de las actividades especializadas, el lugar neutro, sino aquello que ocupa y preocupa. Parafraseando al investigador Henri Lefebvre (1984: 77 – 88), se acota:

Después de terminada la II Guerra Mundial, se originan una serie de cambios económicos y sociales, los cuales, a su vez, promoverán profundas transformaciones en el pensamiento del hombre contemporáneo que ha adquirido una nueva perspectiva frente a la vida, pues ha comprendido la posibilidad de actuar sobre la cotidianidad y por medio de ésta; es decir, de organizar y de estructurar la vida cotidiana. Los fragmentos de la cotidianidad se revalorizan y se usan como las piezas de un rompecabezas, cada uno de ellos – el trabajo, la vida privada y familiar, el arte, la religión, la ciencia y el ocio, entre otras – se comenzarán a explotar racionalmente, todo ello como fenómeno de la contemporaneidad. La nueva manipulación de lo cotidiano, su distribución controlada y minuciosa en el empleo del tiempo, permiten enunciar algunos cambios:

1. Las modificaciones de la práctica social a nivel mundial no eliminan las nociones de la cotidianidad. No hay que escoger entre la contemporaneidad y la cotidianidad, pues se produce una simbiosis entre ambas. El concepto de lo cotidiano se modifica, pero esta modificación lo confirma y lo refuerza, de esta

manera, no sólo persiste el concepto, sino que pasa a primer plano en lo que respecta a la importancia de su significación.

2. Lo cotidiano en el mundo contemporáneo ha dejado de ser sujeto para convertirse en un objeto de organización social y, por ende, de estudio, así, el pensamiento cotidiano a partir de 1960 se ve reafirmado y consolidado, puesto que desde mediados del siglo XX la vida cotidiana se organiza como resultado de una acción concertada, semi – planificada, cada vez con mayor claridad y mayor vigor, las actividades en general no sólo se sitúan en relación con lo cotidiano, sino que lo tienen por móvil.

3. La cotidianidad, simplemente se convirtió en el plano sobre el que se proyectan los destellos y las sombras, lo vacío y lo pleno, las fuerzas y las debilidades de esta sociedad contemporánea, así, hoy en día, las fuerzas sociales sólo existen en función de la cotidianidad y convergen en la orientación de consolidar, estructurar y funcionalizar lo cotidiano.

Ya se ha mencionado la existencia del extraordinario fenómeno al que se denomina *cotidianidad* y en el cual, como se ha podido ver, cada uno de los hombres está implicado. Ahora, es necesario establecer una definición sobre lo que es la vida cotidiana, pues de lo contrario todo lo dicho anteriormente quedaría inconcluso. Siendo así, ¿qué es la cotidianidad?

Antes que nada habría que aclarar que la cotidianidad no solamente es un concepto, sino que puede ser tomada como el hilo conductor de la sociedad, pues ante todo es un producto de y para la misma. Así, etimológicamente y según el Diccionario de Vicente García de Diego (1985), podría definirse como:

Cotidiano, a. Adjetivo. (Diario): Del latín *quottidiānus*. Lo que corresponde a todos los días. Conjunto de actividades en apariencia modestas que se realizan diariamente. Relación histórica de lo que se ha ido sucediendo por días o de día en día. Todo lo que se hace en el devenir.

A continuación, se presentan algunas definiciones que pueden resultar clave para el entendimiento y comprensión del significado de la cotidianidad: Según el teórico Henri Lefebvre (1984: 36).

(...) La cotidianidad en sí es la vida misma, es el conjunto de lo insignificante, lo que se da por supuesto, aquello cuyas partes y fragmentos se encadenan en un empleo del tiempo, es lo que no lleva fecha, puesto que sucede siempre, es lo aparentemente intrascendente, pero que está presente día a día, sin embargo, no tiene necesidad de ser dicho.

Para la socióloga Agnes Heller (1984: 96),

es en su conjunto un acto de objetivación, un proceso en el cual el particular como sujeto deviene y en el que sus actividades humanas

exteriorizadas comienzan a vivir una vida propia e independiente de él, y continúan vibrando en su vida cotidiana y la de los demás, de tal modo que estas actividades, a través de algunas mediaciones, se introducen en la fuerte corriente del desarrollo histórico del género humano y de este contraste obtienen un objetivo contenido de valor presente en el día a día (...).

De acuerdo con el investigador Thomas Crow (2002: 34),

(...) La cotidianidad es heterogeneidad, pues tiene su reflejo en las esferas heterogéneas de la vida, en el mundo de los diversos tipos de actividad, y es requerida por la relación recíproca entre capacidades y habilidades heterogéneas.

Entonces, se puede inferir que la vida cotidiana es heterogénea en los aspectos más diversos, pues gira en torno a múltiples actividades distintas que a su vez se articulan en una unidad, la vida. Por ello, la cotidianidad cobra sentido solamente en el contexto de otro medio. Hay que observar que la cotidianidad mantiene ocupadas muchas capacidades de diverso tipo y opera en las acciones y espacios más diversos.

En la vida cotidiana los tipos de actividad son tan misceláneos como las habilidades, las aptitudes, los tipos de percepción y los afectos, así, podría decirse que la vida cotidiana requiere tipos de actividad netamente heterogéneos. La diversidad de las formas de actividad no se evidencia sólo por el hecho de

que éstas sean de especies diferentes, sino también porque tienen distinta importancia y, desde luego, porque cambian de importancia según el ángulo y la perspectiva desde la cual se les considera.

La relevancia de las comidas, del tráfico, de la calle, del hogar, de la limpieza, del trabajo, del reposo, del diálogo, de la sexualidad, del juego, de la diversión, por citar algunos tipos de actividad, es muy diversa en la vida cotidiana de los individuos, según los tiempos y el estrato social. Algunas de estas actividades son indispensables para mantenerse vivo, otras no; algunas son indiferentes para el desarrollo de la personalidad, otras la estimulan; algunas poseen un contenido de valor, otras están exentas de él.

Por lo tanto, la vida cotidiana refleja a la sociedad, pues la misma interviene y está presente en la mayoría de – por no decir que en todos – los aspectos de la vida. Es pertinente, entonces, examinar la relación concreta entre la vida cotidiana y las actividades conscientes del hombre en su entorno.

Sin embargo, no se puede reseñar aquí todos los aspectos, los más importantes, ni siquiera los más esenciales, de la heterogeneidad de la vida cotidiana; simplemente se indicarán algunos, entre los cuales cabe destacar: El trabajo, éste ha sido considerado a lo largo de la historia como una de las formas más comunes de actividad cotidiana en la vida del hombre. La religión, por su parte, constituye uno de

los organizadores y reguladores, a menudo entre los más destacados, de la cotidianidad; y, por último, la ciencia que ha sido parte orgánica de la vida, pues se ubica dentro del conocimiento y autoconocimiento humano. Para el estudio de estos aspectos se tomará como apoyo las ideas de la socióloga Agnes Heller (1984: 160 – 200), véase:

1. El trabajo como ejecución es parte orgánica de la vida diaria, evidentemente, el proceso del trabajo no resulta una novedad, pues se trata de una actividad humana dirigida a un fin que el hombre cumple conociéndolo anticipadamente y que a la larga origina un producto. Así, no es el análisis del proceso de trabajo lo que constituye una innovación, sino el estudio de las circunstancias concretas en que se desarrolla el proceso de trabajo en la cotidianidad. Si se dice que en la vida cotidiana operan todos los sentidos y todas las capacidades, también se dice al mismo tiempo que el trabajo constituye una excepción, porque es una actividad cotidiana, pero sólo en uno de sus aspectos; mientras que por otros no lo es. Cada hombre debe adquirir cierto grado de habilidad que se presenta de diversos modos, todos deben aprender un oficio, sin embargo, no todos pueden tener exactamente la misma destreza; de esta manera, el trabajo y la habilidad para desarrollarlo, en la vida cotidiana, se aplica en múltiples direcciones.

2. Es evidente que el ritmo de la vida está regulado en última instancia por la actividad religiosa. Cada religión

le confiere una forma. Los puntos esenciales de la vida cotidiana: nacimiento, madurez, emparejamiento, muerte, estaban ya acompañados en las religiones más primitivas por una serie de ceremonias y éstas no faltaron en ninguna religión sucesiva, simplemente se fue introduciendo cada vez en progresión mayor un contenido social, ideológico y ético. Pero la religión no sólo da una forma a los puntos esenciales de la vida cotidiana, sino también a la cotidianidad misma en el sentido estricto del término; la religión codifica la jornada de trabajo, pues otorga un día de descanso, también contribuye a regular las acciones económicas y particularmente tenaz es el papel de la religión como reguladora cotidiana en el ámbito de la vida sexual.

3. La ciencia al inicio surgió de las necesidades de la vida diaria; más tarde, por el contrario, se hizo autónoma y específica, sin embargo, su naturaleza no deja de poseer una relación directa con la cotidianidad, esto sucede simplemente porque el tema de la ciencia está ante el hombre todos los días y se basa en sus experiencias cotidianas para la solución de problemas y la orientación de la vida. La aplicación práctica de las conquistas científicas en la vida cotidiana se verifica bajo la forma de la técnica, tanto si se considera el trabajo del hombre como si se toma en cuenta la cualidad de los objetos técnicos que circundan en la cotidianidad.

Siempre resulta polémico el planteamiento de las relaciones que existen entre los distintos factores del movimiento artístico, la sociedad que los produce y la cotidianidad, pero hoy en día estos tres fenómenos van de la mano y se encargan de dar matices a la vida del hombre.

En fin, la vida cotidiana es en gran medida heterogénea, y ello desde varios puntos de vista, ante todo desde el contenido, pues la significación e importancia de los tipos de actividad que se desarrollan en el día a día, a su vez, le otorgan al hombre la chispa miscelánea indispensable para su existencia.

II.I.II. Sobre la cotidianidad: El énfasis y la trivialidad. El mensaje que se esconde en lo común

Como se decía, la significación de la vida cotidiana, al igual que su contenido, es heterogénea. Sin embargo, dicha particularidad hace que la cotidianidad pueda resultar insignificante por exceso o por defecto, porque significa demasiado o porque no significa casi nada, así, gracias a su carácter misceláneo, la vida, en su sentido más amplio, está amenazada en sus extremos por el énfasis y por la trivialidad.

Lo cotidiano en el extremo de la trivialidad se convierte en banal, por ello, en general y en algunos casos, lo diario transcurre inadvertidamente para el hombre. A su vez, la cotidianidad, en el extremo

del énfasis, desde una perspectiva inusual, puede desplegar el significado hasta entonces no percibido de lo común, pues todo aquello que se considera simple e insignificante adquiere otra perspectiva innovadora, en cuanto a hecho de procedencia fútil que se transforma en acción trascendente.

Por lo tanto, la vida cotidiana posee ese algo misterioso y admirable que escapa de los sistemas elaborados, pero que, a su vez, forma parte de ellos, lo que lleva a una extrañación frente a la realidad, es decir, a un no reconocimiento de lo reconocible, puesto que despierta un asombro genuino que, de cualquier modo, oscila entre el desdén a lo común y la admiración a lo diferente.

Así, de acuerdo con lo dicho anteriormente, la cotidianidad concibe una dualidad, por un lado, la extrañación ante lo habitual y, por el otro, la identificación con lo mismo. De allí que resulte una especie de dicotomía fuertemente contrastada - entre el énfasis y la trivialidad, la miseria y la grandeza - de lo cotidiano y que el investigador Henri Lefebvre (1984: 49 – 56) define de la siguiente manera:

La miseria de lo cotidiano se encuentra presente en las tareas fastidiosas de la vida: las humillaciones, la monotonía y la rudeza del trabajo, en especial el de la clase obrera, la vida de la mujer sobre la que pesa la cotidianidad. El niño y la infancia eternamente repetidos. Las relaciones elementales con las cosas, con las necesidades y el dinero, así como con la

salud. Lo repetitivo que conlleva al aburrimiento. La supervivencia de la penuria y la prolongación de la escasez, el dominio de la economía, de la abstinencia, de la privación, de la pobreza, del desempleo. La represión de los deseos, en fin, todo aquello que agota al ser día a día incansablemente.

Por otro lado, continúa el autor, la grandeza de lo cotidiano se hace presente en la vida que se perpetúa y que se establece en cambios día a día, en lo desconocido que involucra la posibilidad de ser positivo, en la apropiación por parte del hombre del cuerpo, del espacio, del tiempo y del deseo. La morada, la casa y la familia como eje central de la alegría. Las mujeres, los hombres, los niños y su importancia como sujetos esenciales de la vida. La creación de un mundo práctico y sensible a partir de los gestos repetitivos, el encuentro de las necesidades y de los bienes, el goce y el disfrute. Las obras, la capacidad de crear una obra a partir de lo nimio, de su plenitud y de su vacío, la posibilidad que ofrece la vida de ser transformada, la reproducción de las relaciones esenciales y al final de cuentas todo hecho que a la larga conlleve al bienestar y que marque pauta en la historia y en la vida social.

En esta orientación se plantea una cuestión importante, que define a la estructura de la vida cotidiana como básicamente caracterizada por la muda coexistencia de lo significativo y lo insignificante, de lo positivo y lo negativo, pues se revela la riqueza oculta bajo

la aparente pobreza de lo cotidiano, se devela la profundidad bajo la trivialidad y se alcanza lo extraordinario, a través de lo ordinario.

De esta manera, la cotidianidad esconde, mediante mascaradas simbólicas, la esencia de su propio mensaje. Para ello, se niega a sí misma: se hace anónima, o se escuda tras fuentes de lo anodino. El mensaje de lo cotidiano se oculta en el día a día y cuando habla lo hace, a través de entelequias tales como el arte. La importancia de la vida cotidiana es difícil de reconocer, ya que su característica dominante es la espontaneidad, se oculta más allá de las fronteras de la simple percepción y su reconocimiento amerita un tratamiento definido por la sensibilidad, así, la ubicuidad, la sutileza y el esplendor de la cotidianidad anuncian una transmutación, de lo común a lo inédito. En fin, el misterio de lo cotidiano resulta exitoso, en la medida que es invisible y paulatinamente aparece, provocando convicciones que estarán sujetas a nuevos cuestionamientos.

II.II. La cotidianidad y el arte

II.II.I. Arte contemporáneo: La alternativa entre un arte que se vuelve cotidiano sin dejar de ser arte o una cotidianidad que se transforma en arte, pero que sigue siendo cotidianidad

Si la cotidianidad puede resultar insignificante por exceso o por defecto y, a su vez, estar amenazada por el énfasis y por la trivialidad, de igual forma, el arte - ese peculiar concentrado de significación - no escapa de estos aspectos, que pueden traducirse en la alternativa entre un arte que se vuelve cotidiano sin dejar de ser arte o una cotidianidad que se transforma en arte, pero que sigue siendo cotidianidad.

Es evidente que existe un vínculo inminente entre el arte y lo cotidiano, puesto que el arte puede revelar la esencia oculta de la vida o mínimo, compensar la trivialidad y la superficialidad de lo común, ya que lo cotidiano no es algo fijo e inalterable, sus hechos son descubiertos de nuevo por cada persona, cada particular individuo y en el caso específico del arte por el artista, que promueve una nueva apreciación de valores y una diferente definición de significados de acuerdo con los gustos y preocupaciones que lo condicionan.

Lo cotidiano hace del arte una manifestación que no se encuentra fuera, ni es diferente a la vida, todo lo contrario, presenta al arte como una acción más del día a día. Cuando el arte se nutre de lo cotidiano

se somete al azar y a sus combinaciones, a la improvisación, a la espontaneidad y a la acción no premeditada, es decir, el arte se constituye como un gesto de la cotidianidad.

Toda obra de arte arrastra consigo - procedente de una vida cotidiana vivida y experimentada, de un modo totalmente peculiar, de un específico mundo sentimental- conocimientos concretos y, punto importantísimo, juicios e ideologías peculiares sobre la vida y la sociedad. Del mismo modo, la obra de arte produce un efecto sobre la cotidianidad de la persona que experimenta el goce estético, genera una transformación en su vida, en su relación con el mundo, pues se origina una trasposición inmediata de la catarsis a la vida cotidiana, provocada por una experiencia interior.

De acuerdo con lo anterior, puede decirse que no ha existido jamás una vida cotidiana en la que el arte estuviese totalmente ausente; puesto que el arte como actividad humana es parte orgánica de la cotidianidad, incluso en los pueblos más primigenios.

Al mismo tiempo, también es cierto que los géneros artísticos han y siguen formando parte de la vida cotidiana de los hombres en la sociedad y a lo largo de la historia. Al respecto y parafraseando a la investigadora Agnes Heller (1984: 114 - 118), se menciona:

Los florentinos, por ejemplo, nacían en un mundo en el que hasta el hombre más insignificante vivía continuamente en medio de grandiosas obras de arte; el hombre del Medioevo entraba en contacto a diario en las iglesias con las obras maestras del arte figurativo y con la mejor música de su tiempo. Hoy en día, se sabe que la cultura de masas es el indicativo de la estructura del arte contemporáneo, puesto que por primera vez en la historia el arte está al alcance de todos y en función ya no de una causa o actividad particular, sino de todas las alternativas que la vida cotidiana presenta. Por lo tanto, junto a las objetivaciones artísticas, también es importante para una sociedad, la medida en que éstas llegan a ser componentes de la vida cotidiana de cada hombre.

De esta manera, entonces, sobre la base de la obra de arte es posible reconstruir del modo más seguro la imagen del mundo de cualquier época, y se puede analizar en ellas con certeza el grado y la dirección en que se ha desarrollado la vida y la individualidad de un momento histórico; las obras de arte informan de modo verídico sobre el movimiento oscilatorio entre las formas de actividad cotidiana y su relación con la vida del hombre.

Como se ha dicho, no hay vida cotidiana sin arte. Esto no sólo significa que a lo largo de la historia el arte siempre ha estado presente, sino también que el goce artístico bajo cualquier forma está siempre y en todos, pues no existe ninguna formación social

conocida, no hay modo de vida en el que no sean conocidos el canto, la música, la danza y en el que los puntos nodales de la vida cotidiana no estén ligados, de algún modo, a manifestaciones artísticas.

Los hombres siempre han declarado su amor, expresado sus sentimientos mediante canciones y versos, a partir de los cuales se puede reconstruir cómo han amado y qué han sentido. También, han intentado siempre eternizar lo que a ellos les parecía bello o significativo; a partir de dibujos y pinturas se puede reconstruir qué era para ellos hermoso o, por cualquier razón, importante.

La presencia del arte, a lo largo de la historia de la humanidad, significa que la vida cotidiana nunca ha presentado vacíos en este aspecto, es decir, pueden transcurrir siglos sin que la ciencia alcance y consiga determinados logros y avances, pero ni siquiera un decenio sin arte, sin que el hombre, de alguna forma, no experimente o realice algún tipo de manifestación estética y artística. Por ello, cuando el arte alcanza el estado que posibilita el desarrollo de su tiempo, ofrece la posibilidad de generar un cambio en aquel periodo determinado.

El arte que se nutre de lo común y cuya temática es la cotidianidad, por consiguiente, no constituye una modalidad preestablecida, sino, por el contrario, se instituye como un arte cuyo sistema normativo y cuya jerarquía de valores expresa la generalidad de su propio

tiempo y que, como consecuencia, genera cambios y transformaciones en los lenguajes artísticos.

Para poder entender este hecho y al mismo tiempo poder justificarlo como fenómeno; resultaría, entonces, conveniente hablar de las vanguardias, pues son éstas los antecedentes inmediatos del arte que se nutre de lo nimio y, al mismo tiempo, son los lenguajes que el arte contemporáneo se encarga de transformar y dar matices.

Entonces, ¿qué significaron las vanguardias? Ante todo, una bofetada a la tradición artística y a la sociedad que la sostenía y, a su vez, una respuesta positiva a la crisis del arte, pues estos movimientos buscaban romper con todo y partir desde cero, sin embargo, las vanguardias se sucedieron unas a otras y como tendencias organizadas duraron muy poco, a pesar de haber marcado un ismo.

A partir de esto, se han venido desarrollando en el ámbito del arte interesantes fenómenos sólo ocupados en el experimentalismo, los mismos buscan salidas hacia el exterior, hacia el mundo real y vienen de la mano de los nuevos comportamientos artísticos. Así, con el pasar del tiempo, las vanguardias han iniciado una lenta agonía que hoy perdura y parece conducir las irremediablemente a su muerte, la cual viene dada por los cambios y transformaciones de los ideales que les dieron vida y de la sociedad que permitió su desarrollo.

Por ello, hoy en día, las vanguardias han abandonado ya, consecuentemente o no, el carácter de revolución social que habían mantenido en sus discursos y se han encerrado simplemente en el mercado artístico, a pesar de esto, el estudio de las mismas resulta necesario para la comprensión de lo que es el arte contemporáneo.

A continuación se hará referencia a algunas de las vanguardias, movimientos y tendencias artísticas que a lo largo de la historia del arte han retratado en sus diferentes facetas la cotidianidad y que de alguna manera dan una explicación de la misma, véase:

El Impresionismo fue el movimiento artístico más importante en el arte de Occidente durante el siglo XIX y el primero de las tendencias modernas. El Impresionismo demostró que los artistas podían legítimamente hacer de cosas y de gente común el tema de sus pinturas y que se podía abrir la mente a la libertad de pintar lo que verdaderamente se veía y no sólo lo que la convención artística dictaminaba. Los impresionistas reprodujeron con toda la realidad posible a la experiencia intensiva de la riqueza visual, se esforzaron para analizar el color y la luz, como también tomaron conciencia de que la forma y los colores de los objetos no son constantes, que varían según el grado de luminosidad y la hora del día, que la luz renueva sin cesar el espectáculo de las cosas, de este modo, resulta pertinente citar lo siguiente:

(...) El tiempo fue el descubrimiento capital del impresionismo, pues revoluciona la mirada, sobre todo la de los pintores y artistas. El impresionismo le establece cede al sitio y a lo inestable, a lo permanente y a lo efímero. Los impresionistas pintan lo que se mueve, huye, se extingue o devela: La nube, el reflejo, el humo, las bailarinas de la ópera, la gente de la calle, los caballos de carrera, la calle, el mundo, lo común, lo trivial, el instante, lo fugaz, en fin, lo cotidiano. ¿No es también eso lo que pretende hacer la fotografía? (Anderson, 1997:7).

El Impresionismo se trata, por tanto, de una concepción pictórica del mundo exterior totalmente nueva, en la que las figuras y los objetos pierden toda la consistencia y la materialidad proporcionada por la práctica pictórica renacentista, viéndose la naturaleza como una sucesión de apariencias, como una secuencia inestable, fluida y en movimiento, como un perpetuo devenir.

En 1888 la fotografía entra en la vida cotidiana y artistas como Degas y Toulouse se apasionan por el invento de George Eastman, ya que tanto el Impresionismo como la fotografía, gracias a la originalidad y novedad de sus encuadres, a su sentido del movimiento, al tiempo paralizado en un instante preciso, al uso de lo cotidiano en su temática y al carácter instantáneo de sus temas, anuncian una nueva visión de la realidad. El Impresionismo, al igual que la fotografía, pone al espectador en contacto directo con la realidad de la vida: ya no se está frente a la imagen, sino dentro y

junto a ella en un espacio y un tiempo reconocibles, es decir:

(...) En cuanto a la fotografía, es para los impresionistas un aprendizaje de la vista y un medio de conocimiento, una estupenda forma de síntesis que les ayuda en su análisis; la fotografía les sirve como un medio para ver mejor, poniendo la técnica al servicio del arte, de forma que este tenga, por primera vez, una autosuficiencia que le permita ser él mismo, sin la consiguiente necesidad de referencia a cualquier concepto de la realidad exterior (...) (Cabanne, 1983:19 -20).

Así, los pintores impresionistas adoptan los nuevos descubrimientos tecnológicos, como es el caso de la fotografía, interpretándolos a su manera, e incluso atreviéndose a nuevas investigaciones, utilizando sus ojos como cámaras fotográficas, pero poniendo este método experimental y racional al servicio de su deseo de expresar mediante ello su mundo subjetivo y emocional; estribando, por tanto, su originalidad, en esa fusión única de ciencia y libertad que caracteriza al movimiento y que le permite aproximarse más al mundo y, por ende, más a lo cotidiano del mismo.

Hasta aquí se ha visto lo que constituye el movimiento impresionista históricamente más estricto. Pero del Impresionismo se derivaron una serie de consecuencias que tuvieron también su trascendencia, de muy diversa forma, en la evolución de la pintura y el arte posterior. Algunas de estas derivaciones se desgajaron del propio movimiento o, al menos, del

entorno del mismo, incluso durante su período de plena actividad; otras fueron consecuencia del relevo generacional que, inevitablemente, el tiempo impone, por ello, a continuación, se hablará del Art Nouveau y el Cartel, como manifestaciones que en orden de importancia después del Impresionismo asumen la cotidianidad como temática central, véase:

A partir del último cuarto del siglo XIX, el grabado y el cartel experimentaron un desarrollo considerable. Gracias a uno y otro, el Art Nouveau trasciende al círculo de los *amateurs* ilustrados y llega al gran público. Conviene recordar, a este respecto, que la aparición del estilo moderno coincidió con el auge de dichas modalidades artísticas: El Grabado y el Cartel, la primera ligada a la ilustración de libros y a la publicación de diversas revistas de arte y, la segunda, pasa de simple vehículo publicitario a una manifestación artística poseedora de leyes y técnicas al igual que la fotografía; deja de ser mero anuncio publicitario para convertirse en obra decorativa, concebida para la calle y presidida por unos principios que simplemente son justificados por lo cotidiano y lo común del día a día del viandante y el espectador, es decir:

(...) Los cartelistas del Art - Nouveau, mostraron un vivo interés por lo cotidiano y lo común, temática que en la medida de lo posible integraron en la búsqueda de una imaginería callejera, libre de ambigüedades ideológicas y que a su vez aporta una clara visión, muy nítida, en ocasiones incluso humorística y con fuerte carga social del día a día y lo trivial de la

vida cotidiana, de la vida de la calle (Cabanne, 1983: 42 – 43).

El cartel en el Art Nouveau aparece, pues, como una de las manifestaciones más originales del arte de 1900 y, sin duda alguna, como la tendencia artística que responde de manera más directa a la cultura popular y a la cultura de masas que se encuentran, a su vez, integradas dentro de lo que sería la cultura de lo cotidiano.

El Art Nouveau combatió apasionadamente el historicismo y el eclecticismo de esos días y trató de dar un estilo unitario a todas las manifestaciones artísticas de la vida cotidiana; por ello, no obstante, inscrito en un momento clave de la historia y marcado por el paso de un siglo a otro, este arte constituye el primer intento del siglo XX de crear un arte acorde con la vida y su significativa trivialidad.

Ya entrado el siglo XX se destaca un nuevo movimiento, el Dadá, también conocido como Dadaísmo, aunque los dadaístas utilizaron técnicas revolucionarias, sus ideas contra las normas se basaban en una profunda creencia, derivada de la tradición moderna y la bondad intrínseca de lo cotidiano, de lo común, de lo trivial, como testimonio de la sociedad, véase:

El Dadaísmo fue un movimiento que abarcó todos los géneros artísticos y es la expresión de una protesta nihilista contra la totalidad de los aspectos de la

cultura occidental, en especial contra el militarismo existente durante la I Guerra Mundial, a principios del siglo XX. El movimiento se origina con el fin de expresar el rechazo de todos los valores sociales y estéticos del momento, y de todo tipo de codificación; los dadaístas recurrían con frecuencia a la utilización de métodos artísticos y literarios deliberadamente incomprensibles, que se apoyaban en lo absurdo e irracional. El Dadaísmo, también, lucha para que la fotografía sea considerada y reconocida como la pintura y la escultura.

Sus representaciones teatrales y sus manifiestos buscaban impactar o dejar perplejo al público con el objetivo de que éste reconsiderara los valores estéticos establecidos. Para ello utilizaban nuevos materiales, como los de desecho encontrados en la calle, y nuevos métodos, como la inclusión del azar para determinar los elementos de las obras y el uso de la cotidianidad como muestra de la realidad, resulta pertinente, entonces, citar:

(...) El pintor y escritor alemán Kurt Schwitters destacó por sus collages realizados con papel usado y otros materiales similares. El artista francés Marcel Duchamp expuso como obras de arte productos comerciales corrientes —un secador de botellas y un urinario— a los que denominó ready-mades. Si el pintor pinta con pinturas industriales, ¿por qué no tomar objetos cotidianos procedentes de la industria y manipularlos? (...) (Junquera, 2001: 926).

Los *ready made* serán el resultado de experiencias intelectuales, basadas en la cotidianidad y en los efectos de la misma en el ser humano y en su conciencia, se tratan de objetos cotidianos, pero escogidos sin intención estética alguna, que se convierten en objetos artísticos, por ser un artista quien realiza la elección y manipulación de los mismos. Al igual que la fotografía el movimiento Dadá realiza una resemantización de lo común, dejando como resultado una obra de arte que parte de un hecho o un objeto irrelevante.

Ahora bien, mucha gente se pregunta ¿qué valor artístico tiene el repetir de manera innumerable e idéntica, sólo con variaciones de color, una lata de sopa? Se podría aclarar esta interrogante diciendo que no es la imagen lo que realmente interesa; pues lo que verdaderamente importa y tiene un valor altamente artístico y estético es el concepto y la idea que el artista, Andy Warhol, en este caso específico, a través del Pop Art, quiere introducir con esas latas de sopa Campbell.

El Pop Art trata, entonces, de conceptos absolutamente revolucionarios y sorprendentes para la antigua cultura artística, se trata de dejar de ser el protagonista y salirse de lo institucional, para lograrlo, esta tendencia artística, hace uso de esos elementos aparentemente antiestéticos y degradados, de esos objetos fútiles, conocidos, triviales, pero de poca significación para el hombre. Lo interesante, lo importante, lo innovador es que esta manifestación acepta a dichos elementos

cotidianos simplemente por estar ahí en el mundo y por poseer una temática que los hace atractivos y que, a su vez, permiten retratar a la sociedad del momento, a la sociedad de consumo donde los niveles de banalidad han llegado a horizontes muy elevados, por ello, esta tendencia se moverá continuamente entre productos empaquetados, imágenes de marcas o de personajes mitificados, cuyas fisionomías adquieren caracteres de estereotipos.

El Pop Art considera al personaje común y reconocible al mismo nivel de los objetos cotidianos, sin distinción; para Warhol, por ejemplo, una lata de sopa Campbell, un dólar y Marilyn Monroe son lo mismo, objetos triviales, de amplio consumo para las masas que se constituyen como agradables e incitantes, también hace uso de todos los niveles de publicidad y de ilustración de revistas y periódicos, bromas callejeras, objetos corrientes y sin gusto, pues ya nada es sagrado y cuanto más común y despreciable, tanto mejor.

Está claro, entonces, por qué el objeto cotidiano constituye el campo de acción del arte contemporáneo, pero éste va más allá, pues ya no obliga a las instituciones museísticas a plantearse la cuestión de lo bello y de lo feo, de lo real o de lo irreal, de la trascendencia o de la inmanencia, simplemente y en gran medida un logro, ya que ahora sólo importa que el objeto sea parte de la cotidianidad del mundo, del común y del día a día de cualquiera, es decir, se opta por exponer todos los elementos cotidianos, aquellos

que hasta hace poco se consideraban indignos de atención y mucho menos nutrientes del arte. En relación con esto, resulta pertinente citar:

(...) El arte contemporáneo no respeta los medios tradicionales de creación, promueve una nueva manera de enfrentarse con la vida, pues se abre al mundo y hace uso de él, a través de una nueva percepción, en la cual se concibe al objeto y al mundo cotidiano, en general, desde otra perspectiva en la que todo vale (...) (Danto, 1999: 135).

El arte contemporáneo, por lo tanto, se caracteriza por su temática cotidiana, supuestamente banal, pero que resulta asombrosamente innovadora dentro del contexto tradicional, son obras de arte desacostumbradas que se cree no han sido vistas nunca, aunque todo el mundo podría reconocerlas, pues hacen uso de imágenes comunes, conocidas y anónimas, las cuales son extraídas de la basura, de la insignificancia y el aburrimiento, siendo convertidas en obras cargadas de consecuencias y significados.

Sin embargo, este fenómeno posee una clara explicación que hace referencia al hecho actual de que para el arte contemporáneo, un objeto sin aparente valor estético y de carácter cotidiano puede ser trasladado a un espacio museístico. Dicho objeto, en ningún caso pretende pasar por obra de arte con sus respectivos atributos formales, sino que el mismo se autoerige en propuesta conceptual. Lo importante es la idea del traslado de tal o cual ente

y los conceptos que compromete.

En suma, el arte contemporáneo se ha tornado analítico y autorreflexivo, vale decir que el discurso sobre la cotidianidad ha devenido en obra de arte en sí. Se está, entonces, frente a objetos cotidianos no – artísticos que pretenden ser artísticos como sus respectivas imágenes; podría desconcertar que un objeto carente de valor estético, incluso vulgar, se presente como arte.

Sin embargo, en relación con esto, cabría recordar que la vida es cotidianidad, por tanto, el arte como parte de la vida, también se nutre de lo cotidiano y lo transforma; de esta manera, no es desconcertante que en la obra de arte esté constantemente presente el mundo cotidiano, y, por ello, la misma constituya siempre una representación del mundo y de la cotidianidad.

II.III. La cotidianidad en la fotografía venezolana

II.III.I. ¿La cotidianidad para la fotografía? o ¿la fotografía para la cotidianidad?

El fenómeno fotográfico no sólo incluye la operación de producir la fotografía, sino también la intención del fotógrafo, los momentos y espacios captados, la temática que aborda y el uso que hace de ella, a su vez, abarca la significación que surge de la imagen fotográfica, como producto simbólico, trashumante,

comunicativo y estético.

La fotografía mira hacia el mundo y da la impresión de aceptar lo que le rodea, este hecho, en sí, no es ni bueno ni malo, sino distinto, simplemente es otro estado mental, donde se concibe al objeto artístico desde otra perspectiva, aquella que sólo se logra cuando el arte ha trascendido y se ha desplazado a otros formatos de representación, a través de la figura tendencial de la cotidianidad.

La fotografía convierte lo cotidiano en hecho trascendente y le otorga significación en tanto preserva fuentes y referencias del proceso cultural y del devenir de un pueblo, asimismo, la fotografía que se nutre de lo cotidiano, con sus imágenes, consciente o inconscientemente, participa en la historia y sus testimonios la comprometen en la elaboración del discurso social.

Por ello, la fotografía y la cotidianidad tienen por sentido la mutua designación, la recíproca y simultánea superación, pues la fotografía es capaz de dar a conocer el verdadero valor de lo fútil e insignificante y, al mismo tiempo, compensar las nimiedades de lo común, sustituyéndolo y dándole una nueva valoración y significado por medio de la imagen.

En lo que respecta, entonces, a la cotidianidad y a su relación con la fotografía, como proceso simbiótico, es saludado como una democratización de la imagen y

en vista de esto y como reacción a ello la fotografía tiende a primar lo que está fuera del canon, lo que se encuentra en la cotidianidad, lo anodino; así, a través de la fotografía se equipara la obra canónica con las imágenes cotidianas, lo fútil se erige en una nueva forma, pues se transfigura en obra de arte, mediante la acción fotográfica.

Está claro, por lo tanto, que la cotidianidad junto a la fotografía se instituyen en producto cultural, como un marco interpretativo mucho más cercano a la realidad contemporánea, pues todos aquellos productos de la vida cotidiana que a primera vista parecen insignificantes, para la fotografía, son la materia prima necesaria para su composición como medio visual.

La fotografía es una manifestación artística que saca del anonimato cada una de las facetas y actividades de lo cotidiano, en este sentido, en cuanto al hecho del desbordamiento estético en dirección a lo nimio, se desprende la urgencia de ampliar y dar mayor importancia a las manifestaciones comunes y diarias, superando, así, las fronteras establecidas por la pureza disciplinar del arte tradicional. Parafraseando a Simón Marchán (2005:185 – 187), se puede decir que: La fotografía en su relación con la cotidianidad, le importa como principio y prioridad aquellos objetos que se encuentran en el dominio de lo trivial y lo anodino, debido a que es sobre todo en estos objetos donde se forma la identidad de una sociedad. La fotografía anula la separación entre las enseñanzas

artísticas y el comportamiento en la praxis cotidiana, lo cual remite a la vieja propuesta de la fusión entre el arte y la vida.

De esta manera, la fotografía que se nutre de lo cotidiano se enfoca hacia la crítica social y parte de la realidad concreta, es decir, muestra la cotidianidad como una suerte de objeto encontrado, irrelevante, pero que mediante el tratamiento dado por los artistas - fotógrafos adquiere otro significado, considerándose, entonces, como una expresión más del arte contemporáneo. Así, la cotidianidad sometida a la manipulación adecuada por el artista se convierte en una pieza de arte, se transforma en un objeto estético fascinante e inédito sacado de las más cenagosas profundidades de lo fútil.

Se sabe que la fotografía, hoy en día, da prioridad a conceptos y acciones, así como a objetos heteróclitos, provenientes del ámbito cotidiano - aquellos elementos intrascendentes de la vida, indignos en otros tiempos, de ser presentados como obras de arte - y que hacen las veces de soporte para el arte fotográfico.

Así, la fotografía que retrata lo cotidiano hace alusión a lo impresentable, pero por medio de presentaciones visibles. Al respecto, se dice:

La fotografía alega por lo impresentable y en la presentación de ello (...) aquello que se indaga por presentaciones nuevas, no es para gozar de ellas, sino para hacer ver que hay algo que no

puede ser visto, así esté a simple vista, tal es el caso de la cotidianidad. (...) (Lyotard, 1986: 21).

Todo esto en un afán de aislar, por medio de la fotografía, lo excepcionalmente significativo, pero desapercibido e inadvertido del día a día. La fotografía de lo cotidiano resulta ser un caso muy específico, puesto que puede ser considerada como un elemento investigativo que exige búsqueda y hallazgo de algo significativo dentro de lo insignificante del instante imprevisto y fugaz de lo cotidiano, así, se establece como memoria gráfica, como evocación emocional del devenir y desde luego como testimonio estético de lo común.

Se habla, simplemente, de una manifestación artística, - la fotografía - que resulta idónea como medio de expresión visual de lo cotidiano, pues se dirige a rescatar, del olvido, a lo insignificante y al amplio espectro de nimiedades de diferente índole y procedencia, que al agruparlas y darles la importancia correspondiente, a través de una cámara fotográfica se constituye como un tesoro significativo, es decir, se instituyen como arte. Por otro lado, todas las imágenes fotográficas que hacen uso de lo cotidiano son un archivo visual y un producto que retrata el tiempo histórico en el que se vive.

En fin, la fotografía que se interesa y retrata la cotidianidad descubre el significado de las cosas

simples y sus implicaciones en el entorno, convierte lo cotidiano en hecho trascendente, es decir, en arte.

II.III.II. La fotografía venezolana en la cultura de lo cotidiano. Cuatro trabajos fotográficos venezolanos con una visión artística de la vida cotidiana

El arte venezolano ha planteado – entre otras muchas novedades – la necesidad de producir simultáneamente diferentes formas de expresión cultural, con la finalidad de encontrar una manera idónea de dar a conocer el sentir del hombre de esta tierra, dicho acontecimiento induce a prestar atención a lo inédito y polifacético que resulta el arte contemporáneo de Venezuela, pues éste se torna misceláneo, a pesar de desarrollarse en un mismo contexto histórico y social.

Podría decirse, entonces, que en Venezuela casi ninguna de las manifestaciones artísticas contemporáneas responden a una capacidad de anticipación y, por consiguiente, a una posibilidad de crítica radical, pues el objeto artístico prácticamente ha desaparecido; no de otro modo se pueden comprender las búsquedas no objetualistas, las participaciones directas, que dejan a un lado la mera contemplación; simplemente, ahora, el arte venezolano, en general, es transmitido entre una pluralidad de mensajes formulados en vocabularios artísticos diferentes.

Por otro lado, es el espacio museístico venezolano el que otorga hoy en día la identidad artística a los objetos que alberga, así, el objeto hace tomar conciencia de que la significación social de todo espacio confiere identidad a los entes que lo habitan; propiamente, las significaciones o ideologías del ámbito cultural llevan a conferir una identidad a todo lo que se ve en este espacio, dicho en otros términos, los efectos sacralizados y sacralizantes - en el caso del museo de arte en Venezuela - son determinantes y manipulables. Sin embargo, lo realmente decisivo es la desmaterialización del objeto artístico, la cual se nutre y se encuentra en lo conceptual que, a su vez, promueve como principio.

Por ello, la manera en que la fotografía venezolana ha, por así decirlo, desacralizado a la obra de arte, a través de la aplastante idea – presente de forma general en el arte contemporáneo del país – del desplazamiento del objeto artístico, es y será la resulta de un profundo y concienzudo proceso del pensamiento posmoderno en Venezuela y se ha logrado en la medida en que se hace alusión a lo cotidiano en su carácter impresentable e insignificante por medio de representaciones visibles, tal es el caso de la imagen fotográfica.

Esta característica de la fotografía venezolana se encuentra, entonces, en lo concretamente verificable y en el enfoque más libre para representar lo vivido diariamente y que, por ende, forma parte de la

cotidianidad, es decir, suele ser entendida como fotografía documental y/o social, pues se nutre de lo cotidiano y, en consecuencia, de la realidad. Así, la veracidad fotográfica de la realidad cotidiana existe en la interpretación subjetiva y simbólica de las experiencias diarias.

La cotidianidad como temática ha sido muy recurrente dentro de la fotografía en Venezuela, este medio de expresión visual se ha ocupado de rescatar lo común de la trivialidad que le otorga la sociedad, en general, lo cotidiano en la fotografía se instituye como un valioso texto para la lectura, como un documento histórico y como un archivo visual.

El estudio de la fotografía venezolana desde la perspectiva de la cotidianidad amerita un análisis teórico, crítico y reflexivo de lo usual y del contexto socio – cultural del país, también resulta necesario desentrañar e interpretar el camino de las expresiones anodinas, como instrumento y materia prima de la fotografía.

La actitud investigativa y crítica sobre la fotografía en Venezuela no sólo es asumida por los críticos del arte del país, sino también es reiterada por los artistas, por aquellos fotógrafos venezolanos que residen o han residido en el país y que decidieron dedicar sus mejores esfuerzos, proclive a la creación y al estudio de las obras relacionadas con la cotidianidad.

Por eso no tiene nada de extraño que buena parte de la producción estética contemporánea de Venezuela suponga un interés por la vida cotidiana; existen artistas que se han sentido motivados a tematizar sobre la cotidianidad, con el fin de salvar la peculiaridad estética de la vida diaria o para dar respuesta a una de las paradojas más exigentes del arte contemporáneo, la misma consiste en ser dos y a la vez una: La desconocida cotidianidad. La primera nunca vista, la segunda demasiado conocida, pero ambas, a su vez, se instituyen como un parangón que promueve invenciones para la memoria y, a la vez, sirve de alimento e instrumento para el arte.

A continuación, se exhibe una pequeña sinopsis de la obra de cuatro fotógrafos venezolanos, los cuales presentan en sus trabajos una visión artística de la vida cotidiana, véase:

Sara Maneiro se ha dedicado a analizar conceptualmente la cultura venezolana, a través del estudio de temas cotidianos, su modelo analítico es el resultado de la constante investigación sobre el contexto histórico, pero sobre todo social del país; Luís Brito promueve un enaltecimiento de lo inédito a partir de lo reconocido; Ricardo Ferreira busca mostrar la visión de las cosas cotidianas, pero enfocado en la nostalgia y el recuerdo que cada día, el tiempo y el olvido dejan en el pasado; y, por último, Ramón Lepage reconstruye para sí mismo una cotidianidad ya pasada, lo común, lo reconocido, pero dejado atrás, en otros tiempos.

Sobre estos fotógrafos, parafraseamos a Guédez (1997: 25 - 40), quien dice:

Sara Maneiro (Caracas - 1964) ha desarrollado y comunicado sus ideas y preocupaciones, en torno a temas como: la violencia, el desorden, el caos, la destrucción y la pobreza dentro de la sociedad venezolana. Entre sus trabajos más importantes destaca la serie "Souvenirs", conjunto de fotografías urbanas realizadas durante los años 2002 y 2003, las fotografías se presentan apareadas para crear un diálogo, cada una de las imágenes contiene cierta información que sumadas al conjunto intentan crear un retrato de la condición urbana - social del país, lo que evidencia claramente el desequilibrio político, económico y cultural que aqueja a Venezuela.

Luís Brito (Río Caribe - 1940), en su obra fotográfica, capta un detalle dicente del ser humano que no deja de ser un acontecimiento anodino, pero que debido a su maestría como fotógrafo termina por romper cualquier límite intrascendente de dicho suceso común; por lo que la cotidianidad para él constituye la materia prima con la cual desarrolla su trabajo; por ello, Luis Brito promueve la valoración de lo que comúnmente existe como hecho insignificante ante los ojos del observador corriente. Brito logra romper con los moldes de lo superfluo puesto que, en su trabajo, el dato nimio es revivido estéticamente y dignificado éticamente como tema fotográfico. Entre sus series y obras destacan "Los Desterrados" (1976),

"Los Crímenes de la paz" (1977), "A ras de la tierra o a los pies", "Manos y rostros" (1982), "Ciudad" y "Los Locos", entre otros.

Por otro lado, parafraseando la información encontrada en la publicación "Series y Ensayos", del Museo de Bellas Artes (1994: 11 - 18), se tiene:

Ricardo Ferreira (Caracas - 1949) trabaja la poética del detalle, selecciona un pequeño ángulo que podría pasar desapercibido para cualquiera, pero que se constituye en un fragmento que logra resumir todo un discurso sobre lo cotidiano, sobre la muerte como elemento infaltable en la cotidianidad del mundo. Entre sus trabajos más destacados se encuentran: "He vuelto a ir" (1992), en el cual logra una perspectiva muy original sobre la muerte y el tiempo, que modifican y alteran lo reconocible y cotidiano, transformándolo en una desconocida cotidianidad que se erige como vehículo de sensaciones y emociones, trasluciendo una clara melancolía ante la ignorancia y la pérdida del día a día.

Ramón Lepage (Mérida - 1965) realiza una retrospectiva de lo común en el día a día de su infancia. Desde este punto surge lo que se presenta como más relevante de la serie "Trasandina" (1989 - 1991), la cual deja por sentado que, en cuanto a recuerdos se refiere, éstos no dejan de formar parte de la cotidianidad del hombre. Lepage retrata a los Andes venezolanos en un propósito de reencuentro, de

viaje a la pasada cotidianidad, pero siempre guardada en la memoria y basada en los recuerdos. Las imágenes presentadas en la serie "Trasandina" están relacionadas con el vivir diario de las zonas andinas, plasma lo tradicional, lo intrascendente de estas regiones, el trabajo del campo, el descanso del día y los juegos infantiles; sencillamente una exaltación en imágenes de la vida cotidiana de un pueblo.

Para finalizar, podría decirse que esa búsqueda de la innovación paradójica, a partir de la común, pero desconocida cotidianidad, es precisamente lo que ha condicionado el desenvolvimiento fotográfico de cada uno de los artistas venezolanos anteriormente mencionados.

Capítulo III

La mirada desnuda. Estudio de la obra fotográfica de los artistas Vasco Szinetar y Ricardo Ruíz, en una visión estética de la vida cotidiana

Con el fin de alcanzar un óptimo desarrollo teórico para la investigación se debe abordar, ahora, el punto de vista de la Historia del Arte, específicamente en lo que respecta al arte contemporáneo y sobre todo a la relación inminente que existe entre la fotografía, como manifestación artística, y la cotidianidad como temática de dicha manifestación.

Para poder entender este hecho y al mismo tiempo justificarlo como fenómeno; se hace necesario el análisis de objetos artísticos que sean muestras que ahonden en el asunto de la cotidianidad en el arte, es por ello que, en este capítulo, se ofrece al lector el estudio de dos artistas visuales contemporáneos: Vasco Szinetar y Ricardo Ruíz, figuras claves para dotar de sentido la investigación.

Así, el capítulo que se despliega a continuación girará en torno a la fotografía y su relación con la cotidianidad; particularmente se hará referencia por un lado, a ciertas obras fotográficas de la serie "Los Retratos", "Los Espejos" y "Los Contactos autorretráticos", realizadas por Vasco Szinetar; y, por otro lado, también se estudiará "Vista Cenital de un Instante sin Televisión", "Mérida desde Temprano", "Casitas del Páramo", "Árbol de la Vida Psicológica" y la trilogía del "Libro Cuarto del Génesis", todas fotografías de Ricardo Ruíz.

Las obras de dichos artistas forman parte de un archivo visual que acumula imágenes y que son el retrato y

el producto de las andanzas diarias de una persona común, pero con sensibilidad estética, alrededor de la ciudad. Así, Vasco Szinetar proyecta la simulación de una sorpresa, finge un momento cotidiano, a través de la figuración del asombro con su propia aparición y la de personajes y figuras reconocibles socialmente. A su vez, Ricardo Ruíz atiende a las insignificancias de la vida y las retrata en su espontaneidad, es decir, su obra se nutre de lo común y corriente que se puede encontrar en los ambientes rurales y urbanos de un lugar.

Las fotografías escogidas son muestras y unidades claves que se presentan para el estudio y explicación de la investigación, en pertinencia con la naturaleza de la misma, ya que no sólo se acercan a la relación que existe entre el ciudadano y los aspectos de la cotidianidad, sino también a la relación de los mismos con el espacio social, urbano y rural. La finalidad es representar, a través de las obras de Vasco Szinetar y Ricardo Ruíz, de manera justa, la visión que se tiene sobre el arte actual en Venezuela, ese arte que no responde a recetas canónicas, ni se desarrolla linealmente.

Si se parte de esta visión y se atiende a los matices de las muy variadas características del arte contemporáneo venezolano, el presente capítulo busca dar cabida al importante y necesario testimonio de los dos artistas ya mencionados, quienes con su ingenio y trabajo han asumido la tarea de configurar el ámbito de

la creación artística coetánea del país, a través del esclarecimiento y la comprensión de la fotografía y sus implicaciones en el entorno.

Hay que hacer la precisión de que el artista como ser que vive y piensa, también tiene vida cotidiana: Los problemas a los que responde con sus objetivaciones y sus obras le son planteados, entre otros, por el día a día. El artista tiene sus particularidades en cuanto a hombre de la vida diaria, esas particularidades pueden quedar en suspenso durante la producción artística, sin embargo, toda obra de arte vuelve a la cotidianidad, puesto que su efecto pervive en otros. De esta manera, el artista como hombre forma parte del devenir, por tanto, todas sus creaciones son parte del mundo. El artista, entonces, es un ser de la cotidianidad y el arte un instrumento de la misma.

Hecha esta salvedad y a modo de aclaratoria, se decidió realizar una entrevista personal a Vasco Szinetar y a Ricardo Ruíz, con la finalidad de conocer la opinión particular que ellos como artistas y sobre todo como hombres de la cotidianidad tienen sobre los lazos existentes entre la temática de lo común, la fotografía y el arte contemporáneo de Venezuela – en una relación de coexistencia necesaria, determinada por una continúa interdependencia de estos fenómenos entre sí – de tal manera, ambos artistas analizan en el presente capítulo y desde un punto de vista muy íntimo dicha simbiosis.

Por otro lado - de acuerdo con las metodologías estudiadas y sobre la base de las entrevistas, y fundamentándose, entonces, en el interés sociológico pertinente a la investigación - se busca el más acertado análisis de cierto tipo de obras que poseen una clara carga social y que, por ende, ameritan un tratamiento más sociológico que formalista, como es el caso de los objetos de estudio.

En fin, durante los últimos años fotógrafos como: Vasco Szinetar y Ricardo Ruíz se han encargado de resemantizar y dar un nuevo significado a la cotidianidad, esta tendencia del arte contemporáneo de Venezuela consiste en ver desde la óptica del artista cualquier acontecimiento de la vida diaria, como un objeto al que se puede tomar y transformar mediante una valoración estética.

El fotógrafo, en esta visión, se coloca en la posición de relator y testigo, y, queriendo hacer las veces de revelador de la sociedad, logra que su mirada crítica pueda activar la conciencia social. Se vive, así, la primera década del siglo XXI, cuando la imagen, el afiche, el *graffitti*, hasta el mismo signo marginal que se torna símbolo, hacen su aparición para participar e irrumpir en el discurso socio - cultural del momento. Surge, entonces, el ejercicio de la observación dirigido a descubrir lo real, pero que, al mismo tiempo, atenta contra el aspecto emotivo y los mecanismos internos de la subjetividad del arte, en ese intervalo discordante, que podría llamarse *de transición*, se hace presente,

como unión de dos puntos divergentes, el fotógrafo.

III. I. Un instante para el deleite estético: Efectos de la fotografía cotidiana en la psiquis del venezolano

¿Cuántos venezolanos no han querido dar a lo cotidiano la espléndida vida que alberga en su insignificancia? Pero para lograrlo es necesaria la sensibilidad del artista que sepa construir, contrastar y componer, a través de cualquier medio y técnica, los valores esenciales para poder captar y hacer, de lo que tiene siglos aguardando en el día a día, una imagen de arte. Lo común, lo nimio y lo desapercibido siempre han estado allí, pero nadie lo había mirado como lo hizo el artista - fotógrafo. Su cámara fotográfica fue el instrumento para expresar lo que veía y que muy pocos creyeron ver. El artista pone al alcance del mundo las maravillas de lo cotidiano transformado en arte, pero es el espectador, a través de su mirada desprevenida - por decirlo de algún modo - quien le otorga a estas manifestaciones, el valor y la trascendencia que necesitan para constituirse en arte.

Lo que difiere en los hombres es la manera de expresar las cosas o la manera de no saberlas expresar. En la fotografía existe el fotógrafo y existe el espectador, pero el hombre que mira, a través de la cámara fotográfica no es un hombre igual a todos los otros, es el creador de imágenes, es el artífice. No es igual al hombre que observa las imágenes; no es

igual al hombre que va por la vida pasando en alto las pequeñeces de lo cotidiano, pero esas mismas diferencias hacen que tanto uno como otro sean importantes e imprescindibles para el arte fotográfico, es decir, si bien el artista – fotógrafo es un creador de imágenes, un ser dotado que es capaz de dar al mundo belleza. También, e igual al artista, son los espectadores, el hombre común, el que le da razón de ser a toda manifestación artística, se trata de personas que al igual que los fotógrafos son buscadores de belleza, pero que no logran atraparla en un momento creativo; sin embargo, son los que disfrutan de la misma en un instante de contemplación, deleite y participación.

Por lo tanto – y como se había acotado al principio de este apartado - el disfrute del arte radica en el hombre, no en el medio que se utilice para expresar la sensibilidad, es decir, si un artista es un ser dotado de una carga sensible lo suficientemente elevada como para permitirse hacer arte; el espectador, a su vez, es un ser con la capacidad de percibir, a través de su apreciación, la sensibilidad expresada por otros. Aquí se hace valer, entonces, la verdadera calidad de la condición humana y es en ésta y simple posición donde se deben hallar los diversos matices de la percepción y sensibilidad.

En la psiquis del hombre venezolano, la ausencia, el vacío y el recuerdo son tanto o más atractivos que la contundencia material y la presencia física; la fotografía

venezolana ha buscado mostrar al espectador los horizontes y los reflejos etéreos, como objeto de sublimidad plástica. Los escenarios – usados por la fotografía venezolana - amplios, abiertos y lejanos como los de la cotidianidad, el realismo, la suerte de objetos encontrados y las temáticas indefinidas, pueden también producir una sensación de infinita complacencia y de inquietante placer en el espectador venezolano.

Actualmente, es de suponer - y de acuerdo con las obras de artistas como Vasco Szinetar y Ricardo Ruíz – que la idea de la fotografía en Venezuela es presentar un registro artístico más libre, más personal y radicalmente pionero de lo mental, es decir, trabajar y afectar la mente del espectador, como lugar común, pero sublime, por su amplitud inabarcable, buscando hacer referencia a lo común y a la representación de lo cotidiano y trivial, así como al desbordado movimiento vertiginoso y amenazador del día a día, que se representa en los torbellinos de la memoria del hombre y que afecta la sensibilidad del observador.

La fotografía en Venezuela ha conseguido, según la utopía estética de los tiempos contemporáneos, trascenderse como forma ideal de vida; antes de las vanguardias el arte no tenía por qué superarse hacia una totalidad, pues ésta ya existía, y era religiosa. Sin embargo, la fotografía no se ha abolido en una idealidad trascendente, sino en una estetización general de la vida cotidiana, ha desaparecido a favor

de una circulación pura de las imágenes, en una transestética de lo común. Al respecto y parafraseando a María Teresa Boulton (2006: 186 – 189), se dice que:

La fotografía, pocas veces, ha logrado reseñar tan emocionadamente la vida humana como lo han hecho, en este último medio siglo, las imágenes que a diario se ven en revistas y periódicos. Ninguna otra expresión gráfica ha rendido en forma tan brutalmente estética los aspectos históricos que se han dado y que han marcado el acontecer en el país. Tanta fuerza y tanto poder expresivo no pueden ser elementos perdidos que floten en el espacio sin encontrar su puesto exacto, la fotografía con tanta cruda realidad y tanta pura fantasía tiene su sitio ya firme en el mundo del arte.

Es decir, a través de la fotografía, la sociedad venezolana ha producido una estetización general, una promoción de todas las formas de cultura. De igual manera, a través no sólo de la fotografía, sino también de la informática, el video y el cine, todo el mundo se ha vuelto potencialmente creativo y toda la insignificancia del mundo se ha visto transfigurada por la estética; hasta lo más marginal, lo más banal, incluso lo más nimio, se estetiza, se culturiza y se museífica.

Así, el interés de esta investigación, consiste en subrayar el pensamiento de que no hay una línea

especial de separación entre lo bello en el arte y en la vida en general. Esto conduce por un camino gastado, allanado por aquellos que tomaron como una verdad profunda e inapelable la disyunción entre arte y vida, desde el punto de vista de lo estético, por ello, resulta pertinente citar:

(...) Lo estético es una teoría que causa conflicto en su aplicación, es ella misma una teoría conflictiva, es inconsciente y transmite una contradicción entre el arte y la vida, sin embargo, lo estético no puede ser apelado por el llamado "arte después del arte", precisamente porque esta teoría consideró desde una nueva perspectiva a la estética, en una función dentro de la vida y el arte (...) (Danto, 1999: 101).

Es evidente, entonces, que una vez establecido el estatus de estas obras pertenecientes al mencionado "arte después del arte", fue cabalmente claro que la estética como teoría necesitaba seriamente ser reparada para, así, poder ser útil en el trato con la vida. Todo esto, lleva a examinar la distinción errónea que se ha formulado entre el arte y la vida, puesto que ambas podrían presentarse al unísono, el arte forma parte de la vida, el arte se nutre de lo cotidiano, la vida usa como instrumento al arte y, por ende, podría considerarse a ambos como partes inseparables de un todo.

Para finalizar, se debe decir que determinar las cualidades de la psiquis del venezolano es fundamental para la fotografía del país, sin duda, la reacción del espectador ante la fotografía es lo que la define, es decir: La atracción que muestra el observador venezolano ante las imágenes fotográficas, que determinan la ausencia y la presencia, el olvido y el recuerdo de una cultura y el vacío en la memoria del hombre, es lo que permite que la fotografía se instituya como manifestación artística trashumante en la sociedad venezolana.

Esto se produce cuando el espectador toma clara conciencia de que la fotografía, como manifestación artística, ha encontrado una moderna redefinición plástica, abriéndose a nuevos panoramas de lo sublime y a nuevas representaciones de la realidad.

El espectador venezolano, a través de la fotografía, debe encontrar las cualidades del arte en una elaboración cromática mental de la memoria, traducida a efectos plásticos que puedan dar fe de las propias emociones visuales y a sus cualidades de inmediatez y casualidad, pues la imagen surge de la impresión visual y es después reconstruida por la memoria. Proceso de la mente, mediante el cual los cimientos del recuerdo se mezclan en nuevas formas, por medio de una evocación involuntaria, en un momento adecuado de algo que se ha visto, pero que siempre es condicionado por el día a día, el olvido, la ausencia y lo que se cree insignificante en la vida.

III. II. La fotografía: Más allá de una mirada casual a la realidad

La fotografía plantea los elementos de un problema, fija un acontecimiento o unas impresiones. Un acontecimiento fotográfico es siempre tan rico que mientras se desarrolla, se ha de buscar la manera ideal de transformarlo en imagen. A veces, la imagen idónea se encuentra en pocos segundos y otras exige horas y días; no hay imagen estándar, no hay recetas, los elementos del tema que hacen saltar la chispa creadora, frecuentemente están separados; y el fotógrafo tiene el derecho de unirlos; fabricar una puesta en escena - cuando la fotografía retrata lo cotidiano - es una opción válida.

La cotidianidad ofrece tal abundancia que contar, pero es necesario que el fotógrafo llegue, trabajando, a conseguir una disciplina, a tener conciencia de lo que hace. A veces, un artista fotógrafo tiene la idea de haber tomado la mejor foto posible y, sin embargo, sigue fotografiando porque no puede prever con certeza de qué manera el acontecimiento se desarrollará. Es necesario, por el contrario, evitar gatillar inútilmente, evitar fotografiar rápido y maquinalmente, cargándose así de croquis inútiles que recargan la memoria y perturban la nitidez del conjunto.

El fotógrafo no puede ser un espectador pasivo, pues no será realmente lúcido si no está implicado en el acontecimiento. La memoria es muy importante, la

memoria de cada foto tomada al galope, a la misma velocidad que el acontecimiento; durante el trabajo fotográfico el artista debe estar seguro de no haber dejado agujeros, de haber expresado todo, porque después será demasiado tarde; no se podrá hacer desandar el tiempo.

En este sentido, podría resultar útil parafrasear al fotógrafo francés Henri Cartier Bresson (2006: 100 – 115), quien dice:

En el trabajo fotográfico hay dos momentos en los que se produce una selección, en consecuencia, hay dos lamentos posibles. El primero, cuando el visor se está confrontando con la realidad; el segundo, una vez que las imágenes han sido reveladas y fijadas, cuando se está obligado a separarse de las fotos; cuando es demasiado tarde, entonces, se sabe por qué no se ha hecho lo suficiente. A menudo, durante el trabajo de fotografía, una duda, una ruptura física con el acontecimiento da la impresión de que no se ha tenido en cuenta cierto detalle del conjunto; y, sobre todo, lo que es frecuente, que el ojo se descuidó, la mirada se volvió vaga, y eso es suficiente para que el trabajo no sea excelente.

Para el fotógrafo, el espacio va ampliándose desde la realidad hacia el infinito, espacio presente que atrae con mayor o menor intensidad y que va a encerrarse inmediatamente en el recuerdo, modificándose una vez allí.

De esta manera, resulta acertado decir que, de todos los medios artísticos, la expresión fotografía es uno de los mejores a la hora de fijar un instante preciso, pues juega con cosas que desaparecen, y cuando han desaparecido es imposible hacerlas revivir. El fotógrafo no puede cambiar definitivamente la imagen; cuanto más puede elegir entre las imágenes recogidas para presentar la obra. El escritor, por el contrario, tiene el tiempo para reflexionar antes que la palabra se forme, antes de ponerla en el papel; puede relacionar varios elementos, los unos con los otros. Para el fotógrafo lo que desaparece, desaparece para siempre; de ahí la angustia y la originalidad esencial del oficio. Este oficio enfocado desde el punto de vista de la cotidianidad, depende hasta tal grado de las relaciones que se establecen con la gente que una palabra puede estropearlo todo y, entonces, los alvéolos de la percepción se cierran y todo se echa a perder; no hay aquí sistema, salvo el hacerse olvidar y hacer olvidar la cámara, que es siempre demasiado llamativa.

La tarea del fotógrafo consiste en observar la realidad con la ayuda de ese cuaderno de apuntes que es la cámara, fijándola, pero sin manipularla, porque eso es visto por quien sabe ver. En la obra fotográfica el crítico de arte es como el árbitro, debe acercarse a la imagen con pie de plomo, incluso si se trata de una naturaleza muerta. Debe andar con guantes, pero teniendo el ojo alerta, sin precipitaciones, porque no se golpea el agua antes de pescar y lo que se busca

desesperadamente es la foto única, que se baste a ella misma por su rigor, por su intensidad, y cuyo tema exceda la simple anécdota.

En lo que respecta a la cotidianidad como temática, la misma no consiste en coleccionar hechos, porque los hechos en sí mismos no ofrecen interés. Lo importante es elegir entre esos hechos y tomar el acontecimiento verdadero en relación con la realidad profunda, situarse, en suma, en relación con lo que se percibe.

En fotografía la cosa más pequeña puede ser un gran tema, el detalle humano más pequeño puede convertirse en un motivo. Se ve y se hace ver, mediante una especie de testimonio, el mundo circundante, y es el acontecimiento por su función propia lo que provoca el ritmo orgánico de las formas. En este sentido, Henri Cartier Bresson afirma:

(...) Para que un tema se manifieste en toda su intensidad, las relaciones formales deben ser rigurosamente establecidas. Uno debe situar la cámara en el espacio, con relación al objeto, y ahí comienza el gran dominio de la composición. La fotografía es para mí el reconocimiento en la realidad de un ritmo de superficie, líneas y valores; el ojo recorta al sujeto y lo único que tiene que hacer la cámara es imprimir en la película la decisión del ojo. (Bresson, 2006: 110).

Así, una foto se ve en su totalidad, de una sola vez como un cuadro; su composición es una coalición simultánea, la coordinación orgánica de elementos visuales. No se compone gratuitamente, hace falta una necesidad y no se puede separar el fondo de la forma. En la fotografía hay una plástica nueva, función de líneas instantáneas; se trabaja el movimiento, en una representación de la vida cotidiana, y la fotografía debe tomar en la imagen ese equilibrio expresivo.

La composición debe ser una de las preocupaciones constantes, para el fotógrafo, pero en el momento de la toma fotográfica no puede ser sino instintiva, porque se está frente a instantes fugitivos durante los cuales las relaciones con el entorno son inestables y decisivas para el carácter de la obra.

Viviendo la cotidianidad, al mismo tiempo, se descubre el mundo, desde un punto de vista interior y exterior, por ello, debe establecerse un equilibrio entre ambos universos, pues forman uno solo al mantenerse en diálogo constante, a través de la fotografía, es decir, para un fotógrafo el contenido de la imagen no puede separarse de la forma; por forma se entiende una organización plástica rigurosa mediante la cual las concepciones y emociones son concretas y transmisibles. De esta manera, en la fotografía, la organización visual es el resultado de un sentimiento espontáneo de los ritos plásticos, donde intervienen factores internos y externos que conforman una totalidad, una integridad durante la toma; es decir,

constituir la acción situándose en el espacio y en el tiempo.

Por tal razón, la fotografía debe ser creada y adaptada para concretar una visión; es importante en la medida en que se debe dominarla para restituir lo que se ve; de otra manera se estaría hablando todo el tiempo de fotos que existen únicamente en la cabeza del fotógrafo.

También, la fotografía permite mantener una especie de crónica visual; los fotógrafos son personas que proporcionan información a un mundo apurado, abrumado por las preocupaciones, inclinado a la pérdida de la conciencia y a la desvalorización de las cosas simples, lleno de seres que tienen la necesidad de estar en compañía de las imágenes. El lenguaje fotográfico tiene un gran poder, pues emite juicios sobre lo que se ve, lo que implica una gran responsabilidad.

Resulta bastante lógico, por ello, que en el seno de las herramientas expresivas existan individuos que por su mayor habilidad, percepción, dedicación y vocación, producen obras significativas y reconocibles dentro de la gran multitud de creaciones, estas obras que figuran hacen uso de las imágenes cotidianas, recurrentes, conocidas, pero no tomadas en consideración por el común de la gente; por lo tanto, la habilidad del fotógrafo le permite la resemantización de una realidad trivial que se transforma en arte.

De esta manera, el artista – fotógrafo que se interesa y retrata lo cotidiano, debe descubrir el significado de las cosas simples, enalteciendo la cotidianidad, pues es un hecho que a la misma no se le otorga el tiempo, ni la capacidad de exaltar limpiamente su importancia; mucho menos, entonces, la apreciación de la belleza de un mundo común que se zarandea sin misericordia, enceguecido, apresurado e indiferente.

Para finalizar, el fenómeno fotográfico no sólo incluye la operación para producir la fotografía, sino también la intención del fotógrafo, los momentos, los espacios captados y la significación que de ella surge, siempre y cuando se tome en consideración como algo más que una mirada casual a la realidad.

III. III. Los artistas y sus obras: Objetos de estudio en el arte

Muchas veces un espectador, entre los muchos espectadores del mundo, exige a la empresa del arte una imagen “jamás vista”...

Una fotografía es una historia, es decir, el relato de un acontecimiento. Si la fotografía está constituida de manera que pueda confundirse con un testimonio o está montada de uno a otro extremo sobre las bases de la cotidianidad; cuando los elementos de la fotografía son tomados de la realidad externa o, por el contrario, la materia utilizada para crear la fotografía es el desarrollo de la imaginación del fotógrafo,

cumpléndose en el mundo del razonamiento, de las ideas, de la pasión conceptual, igual - en cualquiera de los casos - puede servir a la empresa del arte fotográfico.

Sea cual fuere la calidad del hilo con el cual se hiló la fotografía, ésta ha de ser interesante. Se entiende, por ello, la fotografía en el arte, será en sí misma la demostración de un enigma, la portentosa realización de un milagro, así se trate de un milagro cotidiano, de todos los días, la asombrosa afirmación del misterio que une los dos polos de una verdad venerable, así sea una verdad habitualmente aceptada y conocida.

Para aclarar la calidad de "jamás vista", se dirá que la fotografía pide originalidad, presencia del artista en la narración de la imagen, pues nadie más que él logra realizar el milagro, afirmar el misterio y demostrar la verdad como él lo hace.

Se insiste en que, para el auténtico cumplimiento de la obra de arte llamada fotografía, ésta debe ser, al mismo tiempo, imagen interesante y jamás vista. No se puede negar que las actividades que manejan materias tan sutiles como el arte, exigen cierta habilidad, ciertas fórmulas, técnicas, cierta prestidigitación, por parte del artista, que confunden a veces el sentido crítico del espectador.

Llevada a cabo, por parte del fotógrafo, la demostración fotográfica, es decir, realizado el milagro, puesto en

claro el misterio que une los dos aspectos de una verdad, la imagen se cierra, exacta y completa como una ecuación, como un teorema desarrollado en su totalidad. El fotógrafo finaliza su trabajo en el preciso momento en el que tenga derecho a decir, como los matemáticos, LQQD, lo que queda demostrado...

Explicada la fotografía de esta manera, se deja en claro el criterio de selección de esta investigación, para el momento de escoger como objetos de estudio las obras de los artistas Vasco Szinetar y Ricardo Ruíz, se ha acogido el hecho de que las obras de estos artistas presentan cercanía a la concepción de la cotidianidad, en una imagen interesante.

En la realización de la presente investigación, se pretendió, cuando se inició la tarea de aclarar ideas sobre la fotografía, imitar la forma de los artistas contemporáneos de Venezuela, repetir el truco que hace aparecer una fotografía como la imagen de imágenes, relatar las peripecias e incidencias que la fotografía cotidiana ha vivido a través de la historia del arte, en el país.

Esa primera decisión suponía que este trabajo habría de comenzar por la indagación de lo que se podría llamar "Historia de la fotografía en Venezuela", es decir, por el descubrimiento de los primeros atisbos e intentos de fotografía; también, pretendía llegar a observar la lenta elaboración de la materia fotográfica entre las connotaciones de la cotidianidad como

temática, la cual ha sido usada por los artistas objetos de estudio de la investigación.

En fin, los artistas seleccionados han demostrado continuada insistencia en trabajar la especialidad fotográfica, desde el punto de vista de la cotidianidad.

Se sabe que al haber realizado una selección se ha descartado la obra de otros artistas poseedores de un gran talento e indiscutible vocación; al seguir el criterio determinado por la temática de lo común, han quedado fuera de este trabajo de investigación fotógrafos destacados.

Sin embargo, es posible decir que una investigación no tiene por qué parecerse a una guía profesional, como es posible, también, acusar de injusticia evidente.

En toda obra – y esto no pretende ser una justificación – donde se implica un juicio personal existe un fondo humano que da derecho a la acusación de mezquindad.

III. IV. Vasco Szinetar

III. IV. I. A propósito del arte de Vasco Szinetar: Percepción cotidiana y/o visión antropológica de la sociedad

Todas las fotografías de Vasco Szinetar tienen una evidente intención documental, determinada

obviamente por los rasgos socio – culturales que caracterizan a Latinoamérica. Estas imágenes son muestra de una visión antropológica fijada por un acercamiento a la cotidianidad. Vasco Szinetar se coloca en posición de relator y testigo. El discurso fotográfico de este artista se ha definido, a través del retrato, sin embargo, es un abordaje que se abre hacia el redescubrimiento de las múltiples posibilidades de un momento común fingido, pero que se sumerge en el lenguaje de lo cotidiano, lo que le permite exponer al ser humano como objeto e instrumento de la cotidianidad, exaltando su vulnerabilidad y transitoriedad, por medio de la proyección y la simulación de una sorpresa (ver Anexo nro. 1: Biografía).

Vasco Szinetar finge un momento cotidiano, mediante la figuración del asombro con su propia aparición y la de personajes y personalidades reconocibles. El mundo de la objetividad y el mundo de este fotógrafo conviven, a través de esas imágenes y espejos que permiten mirar – mirándose, pues en el espejo la imagen y el *voyeur* se reúnen, es un intento de atrapar la realidad en toda su diversidad y complejidad y, a la vez, intentar la comprensión de sí mismo y del destino humano.

Este contenido recurrente ha sido desplegado por el artista en tres series fundamentales: “Los retratos”, “Los espejos” y “Los contactos autorretráticos”; más allá de los significados técnicos y estéticos de la temática empleada por Szinetar, se impone ante todo

destacar la intención de ampliar el rasgo anodino y desmitificado de unos personajes que, al aceptar el juego, crean y simulan un momento común en su día a día.

Simplemente, Vasco Szinetar desea enfatizar que en la vida todos pueden ser sujetos y objetos de su propia cotidianidad, lo que inspira, en primera instancia, a dar una explicación del ser humano y de su situación dentro del mundo que lo rodea, explotando esa posibilidad real y tangible de la fotografía, para fijar materialmente una idea, un estado de ánimo, una emoción, a través de la imagen que, en este caso, no es más que una metáfora, una transposición tangible del mundo, de la realidad y de los pensamientos (ver Anexo nro. 2: Entrevista).

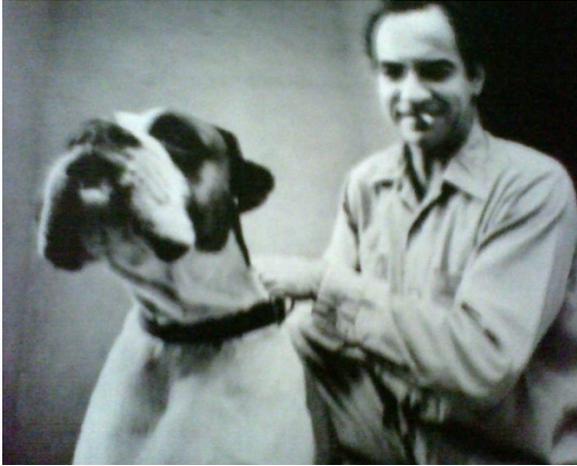
Al intentar explicar la serie "Los retratos", se hace imperativo señalar que aquí no procede asumir este término de manera escueta, pues en el caso de Vasco Szinetar, en efecto, más que retratos son retratos de personalidades; más que personalidades son particularmente escritores, artistas y creadores; más que imágenes de escritores, artistas y creadores se atrapan intimidades expresivas, lo importante, en este caso, es la persona dentro de la imagen y no la imagen cultural que se congela al margen de la esencia de cada personaje. Por eso, la obra de Szinetar podría considerarse como una muestra antropológica de la sociedad donde los sujetos retratados, a pesar de sus significaciones, no se colocan ni se muestran

en una escala superior o distinta a la del común de la gente, las personalidades desnudan sus expresiones y se liberan del peso mismo de sus trayectorias, para mostrar su mirada más espontánea, por lo tanto, también, Szinetar en su trabajo, expresa sutilmente un acercamiento a la cotidianidad.

En este sentido, podría resultar útil interpretar al periodista Nelson Rivera (2008: 6 – 7), quien dice:

Como retratista, Szinetar ha arribado a la creación de gran cantidad de obras: Un retrato de Guillermo Sucre, donde se encuentra al poeta en el instante en que lidia con un enorme perro, sin dejar caer el cigarrillo encendido que mantiene atrapado en la comisura de sus labios. Otro de Tadeus Kantor de perfil, sentado en la habitación de un hotel, como si el polaco esperara el anuncio de una nueva esperanza. Y, por último, el de Miyó Vestrini, con su aire de serena reina dispuesta a cualquier desafío, esa mujer que parece negarse a ser afrontada, y que con todo su cuerpo y su espíritu reclama salir del encuadre, alejarse de la intención del fotógrafo, dejar atrás ese momento, y huir de una vez por todas de la cámara fotográfica.

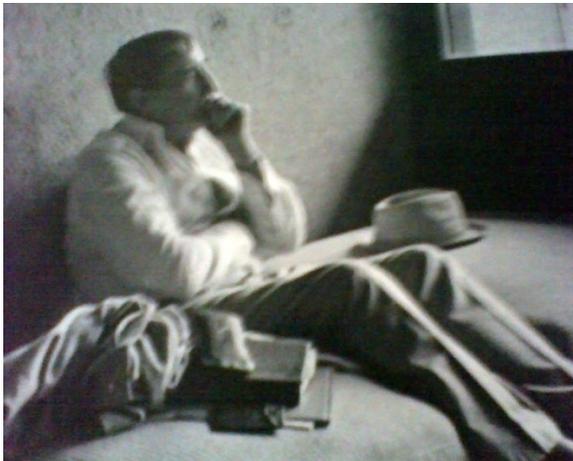
De este modo, entonces, cada uno de ellos es único e insustituible, excepcional, cada quien capturado en su indecible y rotunda cotidianidad, es decir, lo contrario a la idea del busto conmemorativo. Todos, sin excepción, muestran un instante de su naturaleza.



"Guillermo Sucre". Fotografía Digital en Blanco y Negro. 40 x 50 cm. Formato de Exposición. 1979. Colección Privada. Propiedad del Autor. Publicada en libro – álbum "Sesenta retratos de Vasco Szinetar". Caracas – Venezuela. (Imagen I).



"Miyó Vestrini". Fotografía Digital en Blanco y Negro. 40 x 50 cm. Formato de Exposición. 1987. Colección Privada. Propiedad del Autor. Publicada en libro – álbum "Sesenta retratos de Vasco Szinetar". Caracas – Venezuela. (Imagen III).



"Tadeus Kantor". Fotografía Digital en Blanco y Negro. 40 x 50 cm. Formato de Exposición. 1981. Colección Privada. Propiedad del Autor. Premio CONAC de Fotografía. Caracas. Venezuela. (Imagen II).

La fotografía de Vasco Szinetar, además de expresar en el mundo a la persona que se retrata, también da muestras de su cotidianidad, pues da a conocer las costumbres y la forma como la gente se expresa, por medio de la ropa, el peinado, los gestos, los modos; en otras palabras, estas fotografías son un registro cultural de lo cotidiano, ya que cuando se retrata a una persona, no sólo se retrata el rostro, sino, a su vez, un momento histórico y una época determinada y enmarcada en el devenir. En relación con esto el artista Vasco Szinetar expresa:

(...) Yo soy un foto – periodista, pues mi trabajo fundamental es dar cuenta de los rostros de la cultura venezolana y latinoamericana, busco dar a conocer nuestra cultura, a través de rostros

reconocibles de poetas, políticos y demás (...), a su vez, intento construir un discurso en el tiempo, un registro documental de la cultura en el entorno, la reconstrucción de la memoria del país, a través de los hombres y mujeres que han elaborado parte de esta cultura (...) (Szinetar, 2008).

Por lo tanto, las fotografías de la serie "Los Retratos", se envuelven en la intimidad de una atmósfera bastante espontánea y alejada de las simulaciones prefabricadas. Las tomas y personajes, así como los espacios y ambientaciones se fundamentan más en una expectativa de reflexión y en un testimonio que en cualquier aspecto académico.



"Juan Liscano". Fotografía Digital en Blanco y Negro. 40 x 50 cm. Formato de Exposición. 1980. Colección Privada. Propiedad del Autor. Publicada en libro – álbum "Sesenta retratos de Vasco Szinetar". Caracas – Venezuela. (Imagen IV).

Llegado a este punto, se tendría que subrayar otro aspecto de la obra de Szinetar, se trata de la desacralización de seres sacralizados, es decir, se deja a un lado la genialidad de seres reconocidos, únicamente con el fin de retratar a la persona y no al personaje. Con la finalidad de entender, un poco mejor, esta idea es pertinente citar las palabras de Vasco Szinetar, quien dice:

(...) Como fotógrafo me interesa fundamentalmente el ser humano y específicamente los grandes personajes, junto a su cotidianidad, pues busco captar de una manera profunda, de una manera significativa, un momento en la vida de un personaje, un momento común, cotidiano y sin importancia para la figura que retrato (...) Mi obra es testigo y deja ver a los seres humanos, a las personalidades, escritores, artistas, que forman parte de la sociedad (...) Pero más que dejar ver, mi obra es demiurga, puesto que deja al descubierto el alma de los personajes, a través de la fotografía atrapo un poco el espíritu de los que se ven como genios, por su importancia y popularidad en la sociedad, pero que al final, también, son simplemente personas (...) (Szinetar, 2008).

Vasco Szinetar, al igual que la gran mayoría de los artistas contemporáneos, pretende hacer un arte más verdadero; un arte que sea capaz de transmitir en imágenes la realidad dinámica y en constante transformación que le ha tocado vivir. Frente a una Venezuela llena de conflictos, hay que buscar un arte que sirva para representar un mundo desconcertante

y en continuo cambio.

Los asuntos del arte ya no pueden ser temas heroicos, históricos o morales, sino que tienen que centrarse en la vida, en aquello que está ocurriendo en el momento, en la cotidianidad. Cuando se ven las obras de Szinetar, asombra esa cercanía con la realidad pero, sobre todo, lo que sorprende es adonde lleva al espectador la mirada del artista, mirada de *voyeur*, de contemplador de personas que habitualmente son reconocidas socialmente y a las que parece retratar de manera neutral, sin pronunciarse, sin establecer jerarquías de ninguna índole.

Vasco Szinetar, por lo tanto, es un *voyeur* de lo cotidiano, pues al retratar a una persona de algún modo hace uso del día a día de ésta, ya que se queda con un instante de la vida del otro, no se registra al personaje, simplemente se inventa un momento aparentemente común, en el cual se finge una cotidianidad que, a su vez, forma parte de la cotidianidad del mundo. Al respecto, Vasco Szinetar acota:

(...) La vida cotidiana es la costumbre, es lo que la gente hace repetitivamente, la gente se baña, va para el trabajo, anda por la calle y la fotografía da testimonio de ello, como parte de la cotidianidad (...) Yo trabajo a los seres humanos, en la cotidianidad, pero sacándolos de la misma, pues elaboro un momento especial para el personaje, sustrayendo, mediante una composición, una parte de su realidad (...) (Szinetar, 2008).

Así, todos los seres humanos tienen y viven la cotidianidad, Vasco Szinetar como fotógrafo extrae a las personalidades de la cotidianidad al retratarlas. Sin embargo, el momento del retrato se convierte en un instante privilegiado, en una circunstancia importante en la vida de esa persona, pues se sustrae al personaje de su vida diaria y se coloca en un escenario particular, se trata, entonces, de una especie de cotidianidad fingida y, más que eso, de un juego irónico. La realidad que el fotógrafo sustrae del mundo, se convierte en una realidad redefinida, rearmada, resemantizada, encuadrada en todo un proceso, el cual, en sí mismo, es estético.

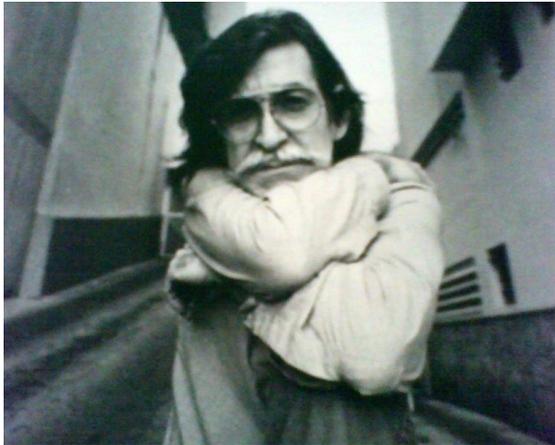
Sería ideal, en este caso, dedicar párrafos y párrafos enumerando aquellas fotografías de Szinetar que son interesantes, pero resulta imposible hacerlo. No obstante, es justo conocer otros retratos del artista, para ello, se hace necesario, entonces, seguir con la línea discursiva del periodista Nelson Rivera, quien al respecto menciona:

(...) Entre los muchos retratos de Szinetar, que resultan estimulantes, se encuentra ese donde Victoria de Stefano, elegantísima, con su hermoso rostro en tensión, aparece reclinada sobre una cerca sin entregarse del todo; ese otro donde Darío Lancini abraza su propia delgadez, en medio de un restringido paisaje urbano que no lo escolta ni lo coteja, sino que parece adaptarse a su postura; o el de Aníbal Naoza, que sin dejar el cigarro, mira hacia el fotógrafo como diciendo: Todavía no has vencido mi desconfianza (...) (Rivera, 2008: 7 – 8).

A continuación, se presentan las imágenes fotográficas de los retratos de Szinetar a los que Rivera hace alusión, véase:



"Victoria de Stefano". Fotografía Digital en Blanco y Negro. 40 x 50 cm. Formato de exposición. 1985. Colección Privada. Propiedad del Autor. Publicada en libro – álbum "Sesenta retratos de Vasco Szinetar". Caracas – Venezuela. (Imagen V).



"Darío Lancini". Fotografía Digital en Blanco y Negro. 40 x 50 cm. Formato de Exposición. 1987. Colección Privada. Propiedad del Autor. Publicada en libro – álbum "Sesenta retratos de Vasco Szinetar". Caracas – Venezuela. (Imagen VI).



"Aníbal Nazoa". Fotografía Digital en Blanco y Negro. 40 x 50 cm. Formato de Exposición. 1980. Colección Privada. Propiedad del Autor. Publicada en libro – álbum "Sesenta retratos de Vasco Szinetar". Caracas – Venezuela. (Imagen VII).

En fin, a partir del retrato la identidad individual se entiende también por la relación con una imagen que pertenece a una persona concreta. Posar delante de la cámara es un acto simbólico, por medio del cual se presenta al individuo frente a la sociedad para conseguir la apreciación de los demás. El esfuerzo del hombre por afirmarse y adquirir conciencia de sí mismo encuentra su manifestación más patente en el retrato. La teatralización de actitudes llegó a invadir la vida cotidiana; la técnica del retrato se convierte, así, en un imperativo ligado a la captación de las poses. La complejidad del retrato deriva de las implicaciones de este acto fotográfico comprometido con el lenguaje de las miradas. Durante los preparativos del retrato se

crea un ambiente de cierta tensión, que Vasco Szinetar logra cambiar por la espontaneidad. El retratado, también, se enfrenta a un espectador: De cara a un retrato, no se trata sólo de lo que quiso detectar el fotógrafo y lo que detectó sin saber; de lo que quiso mostrar el modelo y lo que mostró sin saber, sino también de lo que ve el sujeto que lo contempla.

Así, la profundización del espíritu desmitificador de "Los retratos", en la obra de Vasco Szinetar, se concreta en su serie "Los espejos"...

En la serie "Los espejos", el posante se disloca en las anodinas ambientaciones que se reflejan en los espejos de los baños. A esta desacralización espacial se le añade otro ingrediente de ruptura: La incorporación del fotógrafo en la propia captura del recuadro, de esta manera, la imagen de Vasco Szinetar aparece con intención de sorpresa.

Los personajes retratados en los baños poseen una posición importante en la sociedad, son imponentes, jerárquicamente superiores al común de la gente, por ser reconocidos y mitificados; sin embargo, Szinetar es capaz de colocar a estas personalidades en una situación cotidiana, precaria y vulnerable.

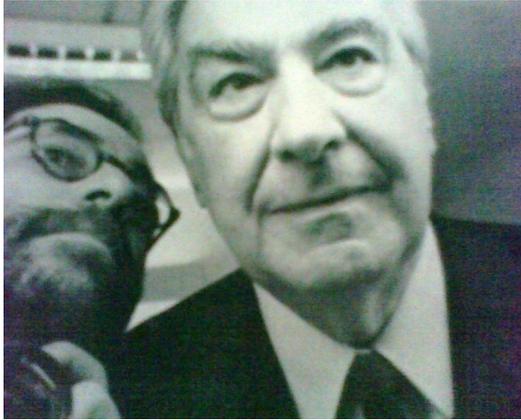
En cierto sentido, Vasco lanza a sus personajes a espacios cotidianos que son el espejo y el baño, donde la gente, sin importar su raza, su condición social o su estatus, va a hacer aquello que todo el mundo hace. Incluso el mismo Szinetar lo reconoce que:

(...) Hago uso de un escenario cotidiano y lo redefino, es decir, utilizo el baño, el espejo, pero les doy otro carácter. Ese espacio del baño al que el hombre va comúnmente a mirarse al espejo, a acicalarse, a prepararse para salir, yo lo redefino y, a su vez, colocó a los personajes frente al espejo, frente a sí mismos, en un día que, por lo general, es común y corriente para ellos, en un día cotidiano (...) (Szinetar, 2008).

Por otro lado, en esta serie, las fotografías de Vasco Szinetar, también se nutren de lo cotidiano, no como temática central, pues su obra gira en torno al ser humano; sin embargo, el artista hace uso de un escenario cotidiano y de la vida cotidiana de los personajes. "Los espejos" se trata de una obra más conceptual y, a su vez, más personal, ya que es un trabajo en el que se intenta enfocar el tiempo, el poder, la vanidad y, en fin, la ironía de todo ello.



"Umberto Eco". Fotografía Digital en Blanco y Negro. 40 x 50 cm. Formato de Exposición. 1994. Colección Privada. Propiedad del Autor. Publicada en libro – álbum "Sesenta retratos de Vasco Szinetar". Caracas – Venezuela. (Imagen VIII).



"Álvaro Mutis". Fotografía Digital en Blanco y Negro. 40 x 50 cm. Formato de Exposición. 1994. Colección Privada. Propiedad del Autor. Publicada en libro - álbum de Maqroll "El Gaviero". Editorial. Alfragüaras. Biarritz - Francia. (Imagen IX).

Estas fotografías tienen que ver - como ya se dijo - con la ironía concebida, a través del poder y del tiempo, pues en treinta años que el artista lleva realizando su trabajo, existe en las fotografías un personaje que se repite constantemente y este es el mismo artista: Vasco Szinetar, quien con el transcurrir de los años ha cambiado físicamente, su imagen se ha transformado, ha envejecido, por lo que esta serie podría tomarse como una investigación sobre el tiempo y ¿por qué no?, también sobre la vanidad de los personajes que acceden a ir a un baño y retratarse frente al espejo.



"Emil Cioran". Fotografía Digital en Blanco y Negro. 40 x 50 cm. Formato de Exposición. 1981. Colección Privada. Propiedad del Autor. Publicada en libro - álbum "Sesenta retratos de Vasco Szinetar". Paris - Francia. (Imagen X).

Los personajes retratados - se sabe - son personajes que dentro del mundo cultural tienen un valor destacado, pues son reconocidos y reconocibles, pero posiblemente su vanidad los lleva a participar de un acto que en el lenguaje de las artes pudiera ser considerado como un *performance*, ya que el individuo es colocado, por el artista, en un momento, en unas circunstancias distintas, pero que siguen insertas en la cotidianidad del mundo. Esta característica de la serie y de sus manifestaciones en las fotografías que la conforman, puede ser expresada en términos de las palabras del propio artista, Vasco Szinetar:

(...) Si yo le digo a un personaje: ponte aquí,

en este lugar que te voy a hacer un retrato, entonces, lo estoy sustrayendo de la cotidianidad, aunque ambos sigamos formando parte de ella, pero estoy elaborando un momento único, un momento diferente, que es el momento en el que se acude para ser retratado, porque todos los días no nos hacemos retratos y cuando lo hacemos salimos y somos extraídos de lo cotidiano, aunque, a su vez, curiosamente sigamos insertos en ello, pues entramos a un momento común inventado (...) (Szinetar, 2008).

Un análisis profundo sobre el arte de Vasco Szinetar requeriría una extensión muchas veces mayor, no sólo de esta sección, sino de la investigación entera. Por otra parte, ya Nelson Rivera (2008: 7 – 8) ha realizado un análisis de este tipo. Sin embargo, a fin de ilustrar algunas de las ideas básicas sobre esta serie fotográfica en sí, resulta oportuno, entonces, presentar algunos comentarios del periodista ya mencionado, quien dice:

Entre las varias líneas de investigación en las que Vasco Szinetar se ha internado, el conjunto titulado “Los espejos” constituye una especie de género propio, y no, como es obvio, porque la idea de hacerse un autorretrato en compañía de alguien, accionando el disparador frente a un espejo sea idea suya, sino porque una revisión de su portafolio, aunque sea parcial, basta para revelar la cuantiosa potencia estética y conceptual que ha alcanzado. Szinetar se ha apropiado del dispositivo fotográfico, lo ha explorado con disciplina y versatilidad, siendo producto de

sucesivas e irrepetibles ocupaciones de un mismo espacio, lo que ha metabolizado la experiencia, sin que ella pierda su condición primera y temblorosa de experimento, de ensayo, de capítulo que no abandona su naturaleza falible. No se hace uso únicamente del espacio cerrado de un baño, sino también de otros lugares donde se pueda acceder al imprescindible artilugio, habitaciones de hotel, pasillos, salas de espera y otros, cuyo único denominador común es la presencia retadora de un espejo.

Una consideración cabe sugerir al lector: no se trata sólo del raptó que la propia escena supone, un fotógrafo que arranca a escritores y artistas de la experiencia común del retrato, y los desplaza a una confrontación con un espejo, sino el hecho de que cada autorretrato debe ser resuelto allí mismo, mientras suceden las cosas. No existe tiempo para diseñar la escena, ni condiciones para ubicar a los dos actores - el fotógrafo y su acompañante - . No es posible elegir un espacio, ni reglar la cantidad de luz de la que se dispondrá, así como tampoco modificar el lugar para incluir o eliminar alguno de sus elementos. El procedimiento es la improvisación, pero nunca de modo pasivo: no se trata de aceptar el espacio tal como él se ofrece, y en esto consiste el genio de Szinetar, sino de apropiarse de cada lugar, utilizarlo para sus fines, para convertirlo en un principio activo de su composición.

En conclusión, podría decirse que la inmediatez, la espontaneidad y la improvisación, junto al espejo y el baño, son elementos que condicionan la aparición

de Szinetar y los personajes que retrata en sus fotografías, todos, en un movimiento dinámico y en una constante asociación que al final determina la naturaleza y particularidad de la serie en la obra de dicho artista.

Dentro del mismo concepto de "Los espejos", donde la presencia de Szinetar se encuentra casi soslayada, aunque con una resolución formal diferente, pues en este caso la aparición del fotógrafo en la imagen es total y sin rodeos, se encuentra el conjunto de fotografías que se denomina "Contactos autorretráticos..."

En este caso desaparece el espejo y se descarta el baño, ambos elementos se sustituyen por la presencia frontal del fotógrafo que asume la intención de un contacto con el personaje. Vasco Szinetar transgrede aquí muchas convenciones del medio, pues él también se coloca delante de la cámara. El punto supremo de esta secuencia podría resumirse así: el fotógrafo va más allá de la convencionalidad, a través del propio uso de la convencionalidad fotográfica.

Se trata de un instante cotidiano, intenso y aleatorio, donde dos personas comparten un mismo tiempo y un mismo espacio. Surge, entonces, la idea autobiográfica en toda su carga de afirmación y asertividad, también, se siente la intención de destacar a los sujetos fotografiados.



"Alberto Fujimori". Fotografía Digital en Blanco y Negro. 40 x 50 cm. Formato de Exposición. 1993. Colección Privada. Propiedad del Autor. Publicada en libro – álbum "Sesenta retratos de Vasco Szinetar". Lima – Perú. (Imagen XI).

La autofotografía, más que una técnica mecánica o estética, es un recurso psicológico de dimensión filosófica. Realmente, el artista desea enfatizar que en la vida y en la cotidianidad no sólo se puede estar frente a algún fotógrafo, sino que se puede ser individualmente sujeto y objeto de una fotografía.

Sucede que, en la acción autoconsciente, en el mismo momento en que el artista actúa y forma parte de la fotografía activamente, no sólo en su creación, sino en la imagen, a través de su aparición, la conciencia del espectador toma como objeto el ente que percibe como agente, estableciendo un vínculo entre el artista y el personaje, ambos objetos en cuestión. Esto hace que el sujeto se convierta momentáneamente en objeto.

En fin, la autointerferencia del artista en su obra será mayor en la medida en la que se lo considere como parte de la acción, magnificada por la exposición a la mirada objetivante del otro personaje y del espectador, quienes inducen al artista a hacerse ser para otros.

La rápida lectura que se ha hecho de las series fotográficas de Vasco Szinetar revela una constante reflexión sobre la transitoriedad y el deterioro del ser humano, todo ello, en una visión antropológica de la sociedad. En este orden, sus obras promueven lo nimio, lo momentáneo de un instante común, que luego se convierte en la referencia del indetenible devenir de la cotidianidad.

III. V Ricardo Ruíz

III.V.I Ideas sobre el arte de Ricardo Ruíz: Un contacto creativo con la cotidianidad y un acercamiento sociológico a su obra

Dado que prácticamente toda actividad humana – como es el caso del arte - implica una relación social, una de las subáreas importantes de especialización de la crítica del arte, es el método de investigación sociológico, por ello, a continuación, se presenta un análisis que intenta definir lo más claramente posible la pertinencia de dicho método, pero aplicado para el análisis de la obra de Ricardo Ruíz (ver Anexo nro. 3: Biografía).

Estudiar el arte únicamente como un fenómeno social

resulta bastante unilateral, puesto que la explicación histórica de los sucesos artísticos habría que buscarla solamente en las características de la estructura económica y política, en el gusto de la sociedad y en la extracción social de los artistas. Si el arte es una expresión de la sociedad, los estilos llevan siempre el sello del gusto de las clases sociales, especialmente de la clase dominante.

Sin embargo, se dirá, entonces, que la obra de Ricardo Ruíz es el resultado de una acción y de un hecho social, puesto que dicha obra es consciente, dirigida a otros, en espera de respuestas y hecha en forma subjetiva, a su vez, constituye una manera de hacer o pensar, reconocible por la singularidad de ser susceptible a ejercer una influencia colectiva sobre las conciencias particulares; por otro lado, es al mismo tiempo producto y factor social; es decir, influye en la vida social toda y es resultante de ella.

Aún cuando Ricardo Ruíz pueda ser un hombre único movido por unas energías creativas propias, también es en gran parte un producto de la sociedad en la que vive, pues la misma - en los mejores de los casos - le ha permitido al público y a las instituciones participar activamente junto a él en su creación, dicha participación será la que establezca los lazos culturales de una sociedad como la venezolana.

Incluso, la decisión de ser artista - por parte de Ruíz - pudo haberse fomentado culturalmente,

los recursos físicos de la sociedad en que vive este artista condicionan el medio con el que trabaja.

En Latinoamérica, por ejemplo, el desarrollo del arte y de sus creadores ha estado sujeto a diversos factores que han determinado y definido su maduración, tal es el caso de los azarosos vaivenes políticos y económicos, agentes infaltables dentro del día a día y situación común para todos los países latinos y en vías de desarrollo; no obstante, a partir de los últimos años se ha producido un cambio en el arte latinoamericano, lo que ha permitido a un país como Venezuela y a un artista como Ricardo Ruíz la realización de obras de carácter y temática cotidiana capaces de despertar la crítica y el interés. Son obras de naturaleza histórica y política donde se refleja la sociedad del momento y los acontecimientos que en ella se desarrollan.

La obra de Ricardo Ruíz se aproxima ante todo a la cotidianidad y a lo que suponemos es trivial en la vida; obedece a su capacidad e invención creadora estimulada por experiencias, hallazgos y por el común. Lo no visible nace, crece, vive, muere dentro de un espacio de tiempo, el cual, el artista, a través de su cámara fotográfica, alcanza a registrar, expresar y exponer como realidad.

Ruíz al trabajar lo cotidiano trata de caracterizar a la sociedad en la que vive, trata de definirla, de precisar sus cambios, sus perspectivas, conservando los hechos

aparentemente insignificantes, su obra se sumerge en un discurso inagotable, en un fluir espeso y largo, cuya finalidad primordial es poner al espectador de frente a la realidad. Artistas como éste se encargan de resemantizar lo diario, dando un nuevo significado a la existencia, la cual, podría ser considerada como un objeto encontrado, es decir, ese algo irrelevante que ha sido hallado, seleccionado y transformado en arte, mediante una valoración estética (ver Anexo nro. 4: Entrevista).

Entre las obras fotográficas más importantes, representativas y destacadas de Ruíz, se encuentran:

Vista cenital de un instante sin televisión proporciona la oportunidad poco habitual de contemplar una de las características más importantes de la obra de Ricardo Ruíz, puesto que aborda aquellos aspectos de la cultura que son más subterráneos, inconscientes, marginados y a menudo vistos sin importancia o ignorados por completo en la sociedad. Se trata de una mirada detenida en el tiempo que se nutre de lo insignificante, cuenta la historia de los pequeños detalles, de las pequeñas cosas de la vida, de lo cotidiano, pero llevado a lo subjetivo de la contemplación. En este sentido, Ricardo Ruíz afirma:

(...) Mi trabajo ha sido buscar en la fotografía el encuadre que no está planificado, ni posado; pues prefiero y me inclino a lo espontáneo. (...) Intento dar cabida a lo excepcional en todo lo

común y cotidiano. (...) Lo cotidiano, para mí, resulta, en resumen, poder atender, si se quiere, lo que sería un paréntesis y tomar ese fragmento de lo común y poder descontextualizarlo. (Ruíz, 2008).

Sin duda, una fotografía que retrata un momento determinado dentro del devenir, es un vehículo para la toma de conciencia, que invita no sólo a recapacitar sobre la situación social y política del país, sino también a prestar importancia a las personas anónimas y a las circunstancias comunes que rodean al ser humano diariamente. La pertinencia de una aproximación sociológica lleva a definir la obra como un ente fuera del tiempo que en el contexto del arte y la cultura, puede desestabilizar los sistemas de creencias y narrativas establecidas, dominantes y convencionales dentro de la sociedad venezolana.

La intención de esta obra es registrar un evento aparentemente habitual en todos los seres humanos, como es el caso de la celebración de un cumpleaños, pero descontextualizado, pues la imagen vista por el espectador no permite conocer el escenario y las circunstancias reales a las que pertenece y donde está ocurriendo. Al respecto, resulta pertinente citar:

(...) Vista cenital de un instante sin televisión es un escenario de un cumpleaños familiar, es algo totalmente íntimo que se extrae como un pequeño fragmento del día a día y donde se juega con el anonimato de los rostros, pues nadie reconoce a nadie (...) De esta manera, todo lo encontrado en el mundo y en lo cotidiano puede ser transformado en arte (...) (Ruíz, 2008).

Ricardo Ruíz, a través de esta fotografía, intenta destacar lo excepcional en todo lo cotidiano, así, lo común visto como hábito y costumbre, al descontextualizarse, se percibe con ciertas rupturas que buscan fragmentar la cotidianidad y poder extraer uno de los tantos relatos que allí ocurren, se trata, entonces, de un juego en el que intervienen lo conceptual y el anonimato.



"Vista cenital de un instante sin televisión". Fotografía digital. 36 x 26 cm. Colección ULA. Premiada en la VII Bienal de Artes Plásticas de la Universidad de Los Andes. Vicerrectorado Académico de la Universidad de Los Andes. 27 de noviembre de 2007. Mérida (Venezuela). (Imagen XII)

En fin, *Vista cenital de un instante sin televisión* lleva a un extrañamiento frente a la realidad, es decir, a un no reconocimiento de lo reconocible, puesto que

despierta un asombro genuino, anunciando ese algo misterioso y admirable que escapa de los sistemas elaborados, pero que, a su vez, forma parte de ellos. Sin duda, una fotografía que retrata un momento específico de la vida, pero visto, desde el enfoque del fotógrafo, como un paréntesis en la misma.

Por otro lado, *Árbol de la vida psicológica* establece una relación de semejanza entre cosas distintas y comunes, es un razonamiento basado en la existencia de seres o cosas diferentes y antagónicas, pero que tienen entre sí alguna coincidencia significativa. Plasma e ironiza el amor, a través de un juego de elementos lingüísticos contrarios, retrata al hombre común que partiendo de su propia insuficiencia necesita y busca el encuentro y unión con otro. Podría considerarse como una burla fina y disimulada a la sociedad, llevada a cabo mediante una figuración retórica. En relación con esto Ricardo Ruíz dice:

(...) En mi trabajo existe la intención de enfrentar unos objetos que pueden ser tildados en sombras, buscando expresar en la obra intenciones, si se quieren, incorrectas, para ello, introduzco el uso de símbolos y signos, en relación con lo cotidiano, pero más allá, intentando llevar lo convencional a lo irónico, a través de la denuncia y el humor, pero todo con un carácter poético y por medio de juegos semánticos; digamos que como un guiño que se lanza a la inteligencia del espectador (Ruíz, 2008).

En esta obra, llama la atención el aspecto netamente semántico que se utiliza para el análisis de lo cotidiano. Ricardo Ruíz lo que intenta reflejar en la fotografía pretende ser unívoco, pues manifiesta una sola voz, por eso la presencia del texto escrito, dicha característica según se vea podría restar posibilidades visionarias, sin embargo, en esta obra el texto es bastante significativo, pues demuestra un universo personal e ideológico sobre el artista.



"Árbol de la vida psicológica". Fotografía Digital Intervenida. 36 x 26 cm. Colección Propia. Expuesta en la VII Bienal de Artes Plásticas de la Universidad de Los Andes. Vicerrectorado Académico de la Universidad de Los Andes. 27 de noviembre de 2007. Mérida (Venezuela). (Imagen XIII).

Por lo tanto, Ricardo Ruíz al pensar en esta fotografía, piensa en un texto escrito, ya que su intención es incorporar la palabra escrita dentro de la imagen, y en este caso, en forma de una oración que se presenta en modo de paradigma, por ello, coloca un corazón que, fuera del contexto de la fotografía, se sabe cuál es su significación y su referencia inmediata, en su interior una oración que concibe dos elementos que aparentemente por su carácter y valor semántico y semiótico conciben y forman parte de un círculo vicioso. Retrata el momento en el que una persona pudiera considerarse víctima de alguien o victimario de otro. El autor, en este trabajo, juega un poco con lo que serían las relaciones, no solamente en lo que se refiere a las relaciones de pareja, sino en correspondencia con todas las relaciones humanas, en general.

Vista cenital de un instante sin televisión y *Árbol de la vida psicológica* representan al arte flexible y vanguardista que disfraza una crítica de trasfondo social, a través de la fotografía como género, capturando y dando a conocer al mundo una realidad cultural, pero evocada en el modo de la nostalgia y de la burla, pues actualmente se vive en una sociedad donde la realidad está tan desestabilizada que no brinda materia para la experiencia, sino para el sondeo y la experimentación. En relación con esto, se hace necesario retomar ciertos aspectos teóricos de la cotidianidad, expuestos en capítulos anteriores, es oportuno, entonces, parafrasear al investigador Juan

Acha (1979: 138 – 140), quien dice:

Los no objetualismos responden al imperativo de transformar el arte o lo que es lo mismo, de cuestionar, subvertir y reemplazar las ideas fundamentales sobre la producción artística que Occidente ha difundido por el mundo. Las cuestionan y subvierten sin importarles que su renunciamiento tajante al objeto, que exige la materialidad tangible de éste, cambie radicalmente los sistemas artísticos de la academia. Lo cierto es que entran en juego las ideas fundamentales sobre el arte y, por ello, éste ha desembocado en la no materialidad, después de haber agotado todos los cambios formales de las vanguardias.

En fin, Ruiz hace lo que quizás mejor sabe: poner a personas y a circunstancias comunes como actores y protagonistas de sus trabajos, recreando, así, momentos fútiles de la vida que se transforman en planos fotográficos.

También, en un caso muy semejante a éste, en otra fotografía del artista, se concibe carga semántica, se trata de la trilogía denominada *Libro IV del Génesis*, obra de Ricardo Ruíz que hace alusión inmediata a referentes, es decir, la imagen lleva al espectador a un hecho histórico reconocible.

La obra es un juego en el que intervienen múltiples referentes, pero que sugieren un hecho, sobre el cual gira todo el discurso y desarrollo teórico de la fotografía, es decir, se despliega toda una narración

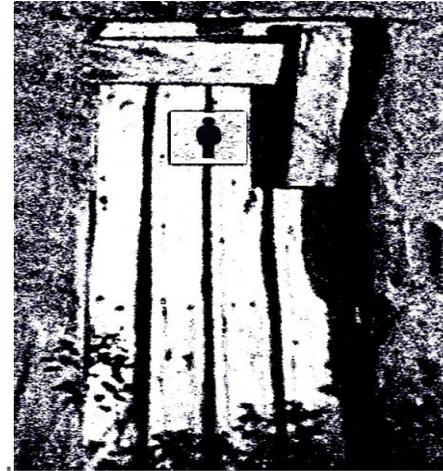
semántica que va a la par con el uso de la imagen, para explicar un acontecimiento histórico que se encuentra citado en la Biblia, véase:

(...) Formó pues el Señor Dios al hombre del lodo de la tierra, e inspiróle en el rostro un soplo o espíritu de vida, y quedó hecho el hombre viviente con alma racional (...) Dijo asimismo el Señor Dios: No es bueno que el hombre esté solo; hagámosle ayuda y compañía semejante a él (...) Por tanto, el Señor Dios hizo caer sobre Adam un profundo sueño y mientras estaba dormido, le quitó una de las costillas, y llenó de carne aquel vacío y formó el Señor Dios una mujer a la que se llamó Eva (...). (Biblia, 1974: 4 - 5).

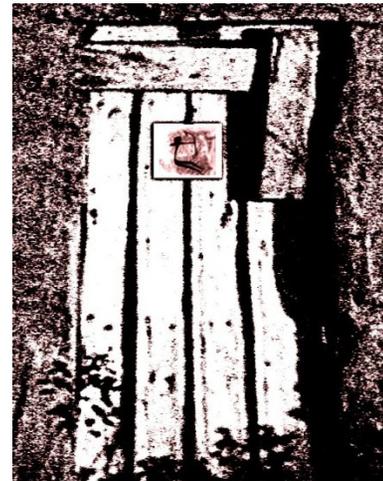


Libro IV del Génesis I (Imagen XIV)

En esta obra, la intención consiste en remitir al espectador a la Biblia, específicamente al libro del *Génesis*, donde se describe la creación del mundo, del hombre y de la mujer.



Libro IV del Génesis II (Imagen XV).



Libro IV del Génesis III (Imagen XVI).

“Libro IV del Génesis I, II y III”. Fotografía Digital Intervenida. Tríptico. 52, 9 x 42, 3 cm c/u. Perdida. Expuesta en el Certamen de las Artes y las Letras, Capítulo Artes Visuales en Casa Bosset. Mérida y Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (Venezuela). 02 al 23 de octubre de 2005 y 23 de octubre de 2005 a enero de 2006.

De igual forma, en el discurso fotográfico de la obra se mezcla, no sólo el *Génesis*, sino también la guerra, como otro referente inmediato, se retrata al paleolítico, como posible momento histórico donde cronológicamente pudo darse el génesis bíblico y el cual, a su vez, estuvo enmarcado y determinado por guerras y enfrentamientos entre pueblos, de allí la presencia en la fotografía de la figura del cazador – guerrero paleolítico. En referencia a lo dicho anteriormente, Ricardo Ruíz aclara:

(...) Considero que el arte contemporáneo tiene dos maneras de verse: La primera, que ha de ser cosmogónica, para tratar de interpretar el universo simbólico del arte, y la segunda, social incluyendo lo personal. Estas dos visiones tienen como aparente directriz crear dos modalidades de arte, una que intente reflexionar sobre lo que está alrededor del artista y la otra que reflexiona a partir de su visión (...) (Ruíz, 2008).

En resumen, la figura del hombre, la mujer y el cazador, llevan al espectador al manejo discursivo que se pretende y que el artista realiza y despliega con base en el *Génesis*, los géneros y la guerra.

El medio que utiliza un artista condiciona el estilo de su trabajo. De este modo, Ricardo Ruíz ha de tratar lo común de un modo diferente al resto de la gente; en una zona como Mérida, ciudad universitaria, Ricardo habrá de construir con el día a día aquello que supone ser un arte de derivación postmodernista, dedicándose a analizar conceptualmente a la cultura venezolana, mediante un modelo analítico que bien podría ser el resultado del contexto histórico y sobre todo social del país.

Pero siempre como testimonio fundamental de la realidad, es decir, cuando se habla de un país como Venezuela donde la violencia, el crimen, la corrupción y el caos pasan a ser la paz, el orden, la normalidad y ¿por qué no? Incluso la felicidad, se habla de una sociedad conflictiva donde todo lo anterior son características usuales y el vivirlas diariamente las convierte en una realidad que se cree única y como tal se transfigura en cotidianidad.

Como ejemplo de lo dicho en líneas anteriores se encuentra la obra de Ruíz, titulada: *Mérida desde temprano*, retrato de un hombre que ve una panorámica de la ciudad, al amanecer, sobre un camión.

La fotografía establece un diálogo donde intervienen el fotógrafo, el espectador y el hombre común reflejado en su quehacer diario, en su día a día, es decir, en su cotidianidad pretérita.

Ricardo Ruíz, a través de este tipo de imágenes, atrapa un poco el alma de aquellos tildados como gente simple, común y anónima, pero que poseen una gran importancia, pues son el reflejo de la sociedad.



"Mérida desde temprano". Fotografía Digital. 40 x 30 cm. Colección privada. Expuesta en el Primer Concurso Nacional de Fotografía "Contrastes Venezuela", auspiciado por la Alianza Francesa de Venezuela. Mayo a junio de 2007 en la sede de la Alianza Francesa La Tahona. Caracas (Venezuela). (Imagen XVII).

Mérida desde temprano busca acercarse al paisaje urbano, dicha obra, se ha nutrido en la calle, se ha alimentado de lo mundano y de lo simple, es el resultado visual de las andanzas del artista por la ciudad, por ello, se podría definir y ubicar su trabajo entre el de un investigador social, un arqueólogo

urbano y un creador estético, quien con el uso de la cámara fotográfica logra efectos distintos a los de otros fotógrafos cuyos intereses no son el día a día. Siguiendo la línea discursiva del artista, se tiene:

(...) Podría enmarcar mi trabajo, sobre todo, en un retrato épico, pues soy el relator de lo que estoy observando, sin embargo, no puedo despojarme de algún grado de subjetividad o intención poética en el momento de tomar la fotografía (...) Mi manera de retratar la cotidianidad es analizando y documentando la vida, a través de la observación y la reflexión, pero desde un punto de vista estético, artístico, incluso discursivo (...) La fotografía brinda la posibilidad de convertir, cualquier enfoque, cualquier encuadre, en un objeto artístico (Ruíz, 2008).

Por otro lado, se encuentra la obra *Casita del Páramo*, en la cual a simple vista, se ve como la tradición local merideña afecta el estilo artístico de Ruíz, además, el tema de esta obra está claramente dictado por la sociedad que simplemente lo circunda y envuelve.

Pero, detrás operan las causas sociológicas que son exteriorizadas y que han obligado a las artes visuales tradicionales a cambiar de rumbo y que obedecen, en última instancia, a factores económicos que actúan también, a través de las razones analíticas e internas del arte.



"Casita del Páramo". Fotografía Digital. 56 x 42 cm. Colección Viajando por Venezuela C.A. Premiada en el I Concurso de Fotografía "Venezuela en Postales", auspiciado por Viajando por Venezuela, Diario El Nacional y Apuros.com. Febrero de 2008. (Imagen XVIII).

Casita del Páramo es un retrato de los campos de la ciudad de Mérida, donde el paisajismo juega un papel preponderante, resulta una obra intimista que juega con la nostalgia, el deseo y el recuerdo de un pueblo.

Ricardo Ruíz establece una relación de semejanza entre cosas comunes, su obra es un razonamiento basado en la existencia de seres anónimos, pero significativos. Retrata al hombre corriente que busca compañía, a través del encuentro con las cosas simples.

A su vez, es interesante como este artista en su obra trabaja dos elementos de la realidad merideña: por

un lado, lo urbano y ciudadano, por el otro, lo rural y campesino, estableciendo, de este modo, un parangón entre las dos caras del estado, pues no es un secreto que esta dualidad hace de Mérida un lugar atractivo y particular, lleno de mágicas discordancias que la hacen única y especial.

Así, *Mérida desde temprano* ejemplifica lo urbano de la ciudad y *Casita del Páramo* lo rural de la misma, se trata, entonces, de dos puntos de vista, de una visión ambivalente por parte del artista, es decir, una condición que se presta a interpretaciones opuestas.

Dicho al margen y en conclusión, lo anteriormente descrito evidencia que no todo cambio artístico posee únicamente una causa política y económica, pues la sucesión de transformaciones estéticas puede tomar como principio la naturaleza social, por lo tanto, las imágenes artísticas de Ricardo serán la combinación de la conciencia que una sociedad tiene de sí misma junto con su visión del mundo; así, el arte, en fin, es igualmente el producto intelectual de un hombre que producto de una sociedad. Por ello, el desarrollo de la obra de Ruíz, podría considerarse como una crítica - disimulada, con carácter estético y humorístico - de la sociedad venezolana.

En fin, la interpretación que se acaba de dar acerca de la obra de Ricardo Ruíz, es válida en cuanto a su contenido, pero el lector reconocerá que sigue siendo estrechamente sociologizante e historizante, es decir, prácticamente, unilateral.



Conclusión

CONCLUSIÓN

Bastará decir que ordenar información para la elaboración de una investigación cuyo discurso sea coherente resulta bastante complicado, pues si bien el mismo se basa en la realidad y el acontecer, también es cierto que muchas veces la realidad es manipulable, ya sea porque se exagere o se simplifique. La presente investigación ha constituido un agregado de lecturas estimulantes, puesto que resulta un tipo nuevo y fresco de teoría cultural, ya no impuesta al arte desde fuera, sino hecha desde dentro y con otra visión de la práctica artística.

A continuación, se aplicará una mirada retrospectiva a la investigación, dicho ejercicio pretende constituir una guía para que el lector ponga a prueba su capacidad de asimilación de los contenidos que sucesivamente se han ido desarrollando en el texto. Su ordenamiento obedece al mismo concepto con que se han concretado los capítulos, y su índole varía de acuerdo con las características de los puntos expuestos, véase:

En primer lugar, la fotografía, desde sus inicios hasta la actualidad, tanto en Venezuela como en el resto del mundo, se ha sentido particularmente apropiada para reconocer gráficamente los avatares históricos, las conquistas humanas, los reportajes de guerra, los retratos de personajes, las revueltas populares, las manifestaciones artísticas y en general cualquier hecho del mundo que, a través de una cámara fotográfica

podiera ser transformado en testimonio histórico.

La fotografía, de igual forma, se ha ocupado, en su espacio privado, de las historias no contadas, captando bautizos, matrimonios, grados, viajes y retratos en general que son rituales familiares y personales, presentes en el día a día del hombre, los cuales satisfacen la íntima voluntad de trascender el transcurrir de la vida con la presencia personal y desarrollando de este modo una conciencia individual que a la larga favorece un reconocimiento social mayor, a través de una memoria colectiva.

Así, lo esencial en la fotografía venezolana, en tanto contenido de los acontecimientos, podría considerarse historia; lo esencial, en tanto contenido de imagen fotográfica, es arte; y en general, todo ello, es cultura. Entendida de esta forma, la fotografía en Venezuela permite construir un tejido en el tiempo, por un lado, define un pasado histórico y, por otro, construye el futuro a partir de la imagen, es decir, la fotografía se extiende en el devenir.

Como se decía, la fotografía en su desarrollo de medio artístico, simbólico, trashumante, comunicativo y social trasciende lo inmediato, continuando, a pesar del instante congelado, el tiempo de vida no sólo en el espacio del arte, sino también en las distintas facetas de la cotidianidad de las que puede formar parte como imagen. Por ello - en segundo lugar - la cotidianidad es un instrumento del arte y la fotografía como manifestación artística y visual constituye el

medio idóneo para hacer uso de lo cotidiano.

La vida es cotidianidad en todos sus aspectos, así, el arte - en este caso la fotografía - como parte de la vida se nutre de lo cotidiano y, a su vez, forma parte de la cotidianidad del mundo, pues el arte resemantiza lo trivial y transforma lo nimio, es decir, hace uso de lo común, convirtiéndolo en hecho significativo.

La fotografía se ha convertido en testigo del mundo, en juez, consciente o no, y para Venezuela constituye un retrato de la sociedad, la cual se debate entre sus evidentes y trágicas contradicciones. La fotografía en Venezuela y su amplio repertorio icónico proliferan dentro de la cultura de lo cotidiano, pues ésta es aceptada como un hecho y consumida con entusiasmo.

Se ha hecho, hasta aquí, un desarrollo breve y sistemático de los principales aspectos tratados en los primeros dos capítulos del texto, ahora, es pertinente mencionar que en el tercer y último apartado de este trabajo se mostró al lector cómo la fotografía venezolana ha venido expresando en los últimos tiempos grandes cambios, que implican interés por la situación actual del país y por el día a día del venezolano.

A partir de la lucha contra los convencionalismos imperantes en las artes del país y unido a la frecuencia con que los artistas contemporáneos de Venezuela han llevado a cabo sus experiencias con la cotidianidad,

se ha producido un movimiento en el cual se inventa, reinventa, descubre y se renueva un lenguaje artístico donde es posible atreverse a casi todo. Vasco Szinetar y Ricardo Ruíz permitieron demostrar este fenómeno:

La obra fotográfica de Vasco Szinetar se basa en el retrato de figuras, personajes y personalidades famosas, reconocidas e importantes que juegan un papel fundamental en la sociedad; dichos personajes son sustraídos de lo común y llevados a un momento que, aunque siga formando parte de la cotidianidad del mundo, se convierte en único.

Szinetar reelabora y resemantiza lo habitual, ya que plasma una cotidianidad fingida, por medio de un juego irónico que produce la desmitificación del personaje retratado en un espacio común; se trata, entonces, de una visión antropológica de la sociedad, pues el resultado final de su obra es el registro y estudio de la cultura, a través de los rostros.

Por otro lado, la obra de Ricardo Ruíz se basa en el enfoque que no está posado, es decir, en la visión espontánea y significativa del día a día. El artista busca lo excepcional en todo lo insignificante, de esta manera, la cotidianidad en su obra se presenta como un paréntesis. Lo cotidiano es tratado desde un punto de vista ideológico, en el que un evento habitual es descontextualizado y resemantizado.

Ruíz manipula el símbolo y el signo, para jugar un poco con la ironía, el humor y la crítica social, su

obra busca intenciones políticamente incorrectas, pues lo políticamente incorrecto, para este artista, es un elemento seductor, porque le permite establecer una posición y tratar de reflejarla en sus fotografías; por tal razón, la crítica social es un factor discursivo que el espectador encuentra de manera abrupta, no se trata de rebeldía en su trabajo, sino de ironía y cinismo, de un guiño intelectual al espectador.

A su vez, Ricardo Ruíz relata, por medio de la fotografía, lo que observa; y reflexiona a partir de ello, a través de escenas íntimas y de juegos de palabras, incorporando el texto escrito a la imagen y haciendo uso, también, de la semántica.

En la obra de dicho artista son congruentes tres visiones fundamentales: la primera, una visión antropológica de la cotidianidad, pues el hombre se presenta en las fotografías de Ruíz como un ser anónimo, pero lleno de significados. La segunda, una visión dual donde se concibe lo rural y urbano de un mismo lugar, es decir, Mérida y, la tercera, una visión general, en la que se aborda lo cosmogónico.

En fin, la fotografía en Venezuela es un medio de expresión relativamente nuevo - si se compara con la pintura, la escultura, la arquitectura, las artes gráficas y las artes tradicionales en general - que pertenece al espacio del lenguaje visual y que como producto acabado ha creado costumbres, rituales, modos de ser y de sentir, por tal motivo, la imagen fotográfica es parte infaltable de la cultura venezolana y del día a

día de la misma, es decir, de la cotidianidad.

Para finalizar - y de acuerdo con todo lo dicho y estudiado en la investigación- es posible afirmar que el uso que los artistas hacen de la cotidianidad, a través del empleo de la fotografía creadora, es capaz de transformar al objeto irrelevante y común en una obra de arte.

Lo fundamental de esta investigación es la posibilidad de romper con antiguos mitos, con conocimientos falaces productos de intereses basados desde fuera del arte. Se intentó poner a prueba afirmaciones que hoy en día se tienen del arte contemporáneo, mistificaciones que cubren la vida cotidiana, prejuicios y dogmas adquiridos que sólo cumplen la función de mantener un velo tendido sobre la verdadera realidad de lo que se hace actualmente en el mundo y en el arte.

La crítica rotunda y el cuestionamiento de todos estos conocimientos que se han presentado en la investigación debe hacerse, entonces, si la información dada no fue completamente eficiente; siendo así, se pide disculpas al lector y se espera que al menos sea una ayuda valiosa, no descartada, para futuras investigaciones que ahonden sobre el tema y la teoría aquí elaborada, pues la misma todavía no ha alcanzado a mostrar los límites de sus posibilidades.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, J. (1981). *Los no – objetualismos o derivados posmodernistas. Arte y sociedad Latinoamericana: El producto artístico y su estructura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Albarrán, J. (2004). *La imagen visual: La imagen fotográfica y de video en relación con la imagen de cine*. Memoria de grado. Mérida (Venezuela): Facultad de Humanidades y Educación. Universidad de Los Andes.
- Anderson, J. (1997). *El arte de los impresionistas*. Italia: Alexa Stace.
- Biblia. (1974). *Libro IV del Génesis*. Madrid: Ediciones Paulina.
- Boulton, M. (2006). *Pensar con la fotografía*. Caracas: El Perro y la Rana.
- Bresson, H. (2006). *El Momento Decisivo*, Barcelona: Cladema.
- Cabanne, P. (1983). *El arte del siglo XX*. Barcelona: Polígrafa.
- Crow, T. (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- Díaz, E. (2008). *Posmodernidad*. Caracas: Alfa.
- García, V. (1985). *Diccionario etimológico español e hispánico*. Madrid: Espasa Calpe.
- Guédez, V. (1997). *La poética de lo humano en 5 fotógrafos venezolanos*. Venezuela: CONAC.
- Hauser, A. (1969). *La sociología del arte*. Barcelona: Electa.
- Heller, A. (1984). *Sociología de la vida cotidiana*. México: Península.
- Heller, A. (1985). *Historia y vida cotidiana*. México: Grijalbo.
- Junquera, J. (2001). *Historia universal de la pintura*. España: Espasa-Calpe.
- Lefebvre, H. (1984). *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza.
- Lyotard, J. (1986). *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Cladema.
- Marchán, S. (2005). *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización – Notas para una genealogía en la penumbra*. Madrid: Akal.
- Márquez, Y. (2001). *Destierro y retorno: Discurso visual de Luis Brito*. Informe de pasantías y monografía. Mérida (Venezuela): Facultad de Humanidades y Educación. Universidad de Los Andes.
- MBA. (1994). *Series y ensayos*. Venezuela: CONAC.

MBA. (1999). *Álbum de ensayos: Antología de Josune Dorronsoro*. Caracas: CONAC.

Mirzoeff, N. (2003). *Arte y cultura*. Barcelona: Electa.

Navarrete, J. (1995). *Ensayos desleales sobre fotografía*. Venezuela: CONAC.

Noriega, S. (1978). *Algunos aspectos de la historiografía del arte en Venezuela*. Mérida: Universidad de Los Andes.

Ochoa, M. (2001). *Esos objetos, esas cosas*. Memoria de grado. Mérida (Venezuela): Facultad de Humanidades. Universidad de Los Andes.

Prins, G. (1992). *Formas de Hacer Historia*. Madrid: Alianza.

Rivera, N. (2008): "La confrontación frente al espejo", en: *El Nacional: Papel Literario*, Caracas, p. 6 – 9.

Ruíz, R. (2008). Entrevista realizada al fotógrafo. Facultad de Humanidades de la Universidad de Los Andes. 27 de noviembre. 3: 00 pm. Mérida – Venezuela.

Szinetar, V. (2008). Entrevista realizada al fotógrafo. Librería La Ballena Blanca. 11 de diciembre. 6: 30 pm. Mérida – Venezuela.

Valecillos, C. (2001). *Ni tan Santos, Ni tan Castos: Cuerpo y espacio en la fotografía de Nelson Garrido*. Memoria de grado. Mérida (Venezuela): Facultad de Humanidades. Universidad de Los Andes.

Anexo: I Biografía de Vasco Szinetar

Nació en Caracas en 1948. Realizó estudios superiores en la Escuela de Cine "León Schiller" en Lodz, Polonia, entre 1970 y 1972, así como también en la International Film School de Londres, entre 1973 y 1976, en donde obtuvo el diploma de Art Technique of Film Making.

Desde 1985 hasta 1988 funda y coordina la Galería de Fotografía "El Daguerrotipo", en Caracas. Fue director de la Sala de Exposiciones "Rómulo Gallegos" de la Fundación del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Celarg), entre 1991 y 1993. En 1994 fue director ejecutivo del Museo de Artes Visuales Alejandro Otero.

Ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas en Venezuela y el exterior. Igualmente ha colaborado como fotógrafo en diferentes libros y publicaciones periódicas nacionales e internacionales.

Ha sido autor de varios libros de fotografía y poesía. Su trabajo artístico ha sido reconocido con diversos premios, entre los cuales se destacan: El Segundo Premio de Fotografía CONAC (1982); Mención Premio de Fotografía CONAC (1984); el premio Eladio Alemás Sucre, Mención Artes Gráficas, Salón Michelena (1984); y Mención de Honor en la III Bial de Artes Visuales Christian Dior (1993).

Por otro lado, también, ha sido responsable de la dirección y montaje de numerosos cortos cinematográficos de 16 mm, así como del montaje de la película "Relatos de tierra seca". No obstante, el trabajo cumplido en el cine, su principal labor hasta hoy, se ha manifestado en los campos de la fotografía y la creación poética. Como fotógrafo ha publicado numerosos trabajos en el diario "El Nacional" y en muchas otras publicaciones del país y del extranjero, especialmente de Colombia, México y Francia. Parte de su obra fotográfica se ha reproducido además en libros, tales como: "Así es Caracas", de Soledad Mendoza; "Cuarenta Años Después", del Grupo Credival y "Jacobó Borges", de Dore Ashton.

Asimismo, se le cuenta entre los participantes de exposiciones fotográficas en Venezuela, Cuba y Hungría. Como poeta es autor de "Incestuando Floraciones Tardías" (1975), "Esto que Gira" (1978) y "El Libro del Mal Amado".

Actualmente, reside en la ciudad de Mérida e imparte seminarios, como profesor invitado, en la Universidad de Los Andes.

Anexo: II Entrevista a Vasco Szinetar

Los temas de esta breve entrevista hecha al fotógrafo venezolano Vasco Szinetar, no hace mucho tiempo, ponen en relieve el ejercicio incesante de una de las sensibilidades más lucidas de la actual fotografía venezolana. Szinetar habla aquí sobre su obra y la influencia de la cotidianidad en la misma, sus fotografías, sus intentos de hacer una fotografía coloquial que sea una síntesis entre lo cotidiano, lo visual y el arte contemporáneo del país. Vasco Szinetar analiza aquí dicha simbiosis:

- ✕ AQ. Usted, como muchos de los artistas contemporáneos de Venezuela, se ha interesado en analizar conceptualmente la cultura del país, a través de la fotografía y del uso y estudio de temas sociales y cotidianos. ¿Por qué? ¿A qué se debe su interés por lo cotidiano?
- ✕ VS. Yo soy fotógrafo. Hago fotografía desde hace muchos años, trabajando retratos de personalidades reconocibles, escritores, artistas, entre otros, aparte de eso he venido trabajando otros temas como el de la cotidianidad, porque soy un foto – periodista y como tal he tenido que abordar temas muy diversos para los medios de comunicación para los que he trabajado. Sin embargo, mi trabajo fundamental es dar cuenta de los rostros de la cultura venezolana y latinoamericana,

busco dar a conocer nuestra cultura, a través de rostros reconocibles de poetas, políticos y demás. Mi trabajo tiene mucho de racional, intento construir un discurso en el tiempo. Yo comencé haciendo retratos como una pasión, como una forma de conocer a la gente famosa y luego, progresivamente, mi trabajo se convirtió en una obra, en un discurso, de esta manera, uno se va acercando a los temas, como el de la cotidianidad, de un modo muy particular, ya sea por la intuición, la razón o la pasión.

- ✕ AQ. Entonces, gracias a esa manera de asumir la fotografía, ¿es que usted se interesa en lo cotidiano?
- ✕ VS. Fíjate una cosa, a mí lo que me interesa fundamentalmente es el ser humano, y me interesan en este caso los grandes personajes, junto a su cotidianidad. Sin embargo, para mí el tema de lo cotidiano es accesorio, no es lo fundamental, para mí, lo verdaderamente importante es captar de una manera profunda, de una manera significativa, un momento en la vida de un personaje, un instante que, a través de la cámara, se haga trascendental, aunque en su origen haya sido un momento común, cotidiano y sin importancia para el personaje.
- ✕ AQ. Lo cotidiano en la fotografía venezolana, en tanto contenido de los acontecimientos, podría considerarse historia; lo cotidiano, en tanto contenido de imagen fotográfica, puede ser

estético; y en general, todo ello, es cultura. Así entendido, entonces, ¿considera que el uso que usted como artista hace de la cotidianidad, a través del empleo de la fotografía creadora transforma al objeto irrelevante y común en una obra de arte?

- ✘ VS. Lo cotidiano es historia de las costumbres, es historia de la vida diaria, lo cotidiano, se da, también, a través del registro de la fotografía familiar, social y política; cuando una gente retrata un mercado, una manifestación, una calle, está retratando la vida cotidiana, pues ¿qué tiene la vida cotidiana? La vida cotidiana es la costumbre, es lo que la gente hace repetitivamente, la gente se baña, va para el trabajo, a la escuela, anda por la calle y la fotografía da testimonio de ello, como parte de la cotidianidad. Lo cotidiano, en tanto contenido de imagen fotográfica, también es estético, pues todo, todo, puede ser estético y cotidiano; depende de cómo esas imágenes puedan ser transmutadas por el creador, por el fotógrafo, porque ya el acto de tomar una fotografía es un acto estético. ¿Por qué? Porque se está sustrayendo, mediante una composición, una parte de la realidad. Como decía, anteriormente, yo trabajo a los seres humanos, en la cotidianidad, pero sacándolos de la misma, pues elaboro un momento especial para el personaje. Y, por supuesto, es posible que, a través de la fotografía, se transforme al objeto común e irrelevante en una obra de arte, pues fíjate, todo, todo, todo, es vulnerable, es factible de transformarse en una obra de arte, cuando el artista lo reelabora, lo resemantiza. Un artista viene acá, por ejemplo, donde estamos, siendo esto una librería, y podría transformarlo en arte, en un cuadro, en una instalación, dándole otra significación.
- ✘ AQ. Si en su obra se presenta la cotidianidad, pero de manera accesoria, podría decirse, sin embargo, que usted hace uso de la cotidianidad en el momento de la creación artística, ¿cierto?
- ✘ VS. Por supuesto, hago uso de un escenario cotidiano y lo redefino, es decir, utilizo el baño, el espejo, pero les doy otro carácter. Ese espacio del baño al que el hombre va comúnmente a mirarse al espejo, a acicalarse, a prepararse para salir, yo lo redefino y colocó a los personajes frente al espejo, frente a sí mismos, en un día que por lo general es común y corriente para ellos, en un día cotidiano.
- ✘ AQ. Por otro lado, ¿existe en su obra algún tipo de denuncia social; o las implicaciones en el entorno por parte de su trabajo fotográfico no son más que una manera de rescatar de la trivialidad del mundo a la cotidianidad?
- ✘ VS. No, no existe en mi obra ningún tipo de denuncia social. No creo en la denuncia social, pues no pretendo denunciar a nadie. Mi trabajo,

todo lo que hago, es un registro documental de la cultura en el entorno, yo busco construir la memoria del país y de los hombres y mujeres que han elaborado parte de esta cultura. Entonces, simplemente, es un registro documental del entorno, por una parte, y es una experiencia estética, por otra.

- ✘ AQ. ¿Usted, no cree que lo que sería documentar el tiempo y registrar el día a día de alguien, en un momento específico, es simplemente trabajar con y en la cotidianidad?
- ✘ VS. En sí, es cotidiano, todo es cotidiano, ¿qué será lo que no es cotidiano?, la gente se casa y es cotidiano, la gente se muere y es cotidiano, entonces, la vida simplemente es cotidianidad y el arte evidentemente se nutre, también, de lo cotidiano y lo transforma estéticamente. Lo que quiero significar es que yo al tomar una foto de gente conversando, estoy haciendo una foto de un hecho cotidiano; ahora bien, si yo te digo a ti, ponte aquí en este lugar, que te voy a hacer un retrato, entonces, te estoy sustrayendo de la cotidianidad, aunque sigamos formando parte de ella, pues estoy elaborando un momento único, un momento trascendente, que es el momento en el que se acude para ser retratado, momento diferente a nuestra cotidianidad, porque todos los días no nos hacemos retratos y cuando lo hacemos, salimos y somos extraídos de la cotidianidad, aunque, a

su vez, sigamos insertos en ella o entremos a un momento cotidiano inventado.

- ✘ AQ. Se dice que el espectador es un "voyeur", para quien una fotografía es una ventana abierta a la realidad concreta, a la intimidad de otros y a la vida misma, basado en esto, ¿podría afirmar que su obra fotográfica al nutrirse de lo cotidiano se convierte en testigo del mundo, en juez, consciente o no, pero que retrata y deja ver, a su través, a la sociedad venezolana?
- ✘ VS. El lector y el espectador siempre son un voyeur, porque ven a través de otro, o sea, se asoma a ver lo que el otro, en este caso el fotógrafo, ha visto. Así, el espectador de fotografía es un voyeur, pues está entrando en la vida de otros, sin involucrarse. Mi obra es testigo y deja ver a los seres humanos, a las personalidades, escritores, artistas, que forman parte de la sociedad. Pero más que dejar ver, mi obra es demiurga, deja al descubierto el alma de los personajes, a través de la fotografía atrapo un poco el alma de los que se ven como genios, por su importancia y popularidad en la sociedad, pero que, a la final, también, son simplemente personas, como tú y como yo, como todos.
- ✘ AQ. Sea como sea, el hecho es que se vive la contemporaneidad y actualmente el arte se presenta como un dios bicéfalo, - arte y cotidianidad - en armonía para muchos o en

perfecto divorcio para otros, pero espoleado por las continuas crisis que lo han acosado, de esta manera, ¿cree, usted, que lo cotidiano como temática en las artes se presenta cual novedosa solución para estos tiempos?

- ✕ VS. Yo creo que el arte en estos momentos hace uso y toma todo de lo cotidiano, la muerte, la vida, todo, todo, es objeto de transformación para el arte, no existe un tema único, todos los temas son válidos, el escenario de éste es inmenso, infinito, simplemente depende de lo que el artista decida, pues no hay espacios específicos para la manifestación artística. Sin embargo, lo cotidiano hoy en día se hace recurrente, debido a los cambios y vicisitudes a los que nos enfrentamos, lo cual hace que el artista se sienta en la necesidad de registrar la acción cotidiana de su entorno, trabajando y haciendo de su alrededor una obra de arte. El arte contemporáneo agarra todo lo que encuentra a su paso, sin importar lo que sea, actualmente el arte se mueve en lo conceptual y la temática más que quedar a un lado, es desplazada por el concepto y el contenido. La cotidianidad es una temática que ofrece muchísimas alternativas al artista.

Anexo: III Biografía de Ricardo Ruíz

Nacido en Mérida, estado Mérida (Venezuela), el 25 de enero de 1975. Es Licenciado en Letras, mención Historia del Arte de la Universidad de Los Andes; Magíster y especialista en Historia, Teoría y Crítica de la Arquitectura, de la misma universidad.

Ha sido profesor de la Universidad de Los Andes y de la Universidad Católica "Cecilio Acosta" (Unica), en asignaturas de las carreras de Historia del Arte y Comunicación Social, respectivamente.

Se inicia en las artes aproximadamente a los doce años, con una gran pasión hacia la pintura y el dibujo, cuando cumple dieciocho años se interesa por el comics y el diseño gráfico, pero no será hasta los veinte años que se introduce en el mundo de la fotografía, sin embargo, abandona el oficio, el cual retomará hasta hace aproximadamente siete años.

Su trabajo artístico incluye participaciones en la II Mega Exposición Homenaje a Jesús Soto, en abril 2005, Caracas (Venezuela). En el I Certamen de las Artes y las Letras, Capítulo Artes Visuales, en Mérida y Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (Venezuela), en octubre de 2005 y enero de 2006. En el I Concurso Nacional de Fotografía "Contrastes Venezuela", auspiciado por la Alianza Francesa de Venezuela, de mayo a junio de 2007, Caracas (Venezuela) y en la VII Bienal de las Artes Plásticas de la Universidad de

Los Andes, auspiciada por la misma Universidad, del 15 de octubre al 14 de diciembre de 2007. Mérida (Venezuela).

Como investigador, fue Mención Especial en el I Certamen Nacional de Crítica de Arte en Venezuela 2006; convocado por el Instituto de las Artes, de la Imagen y el Espacio (IAIME). Como artista, recibió mención especial en la Bienal de Artes Plásticas de la Universidad de Los Andes 2007, y el Segundo Lugar en el I Concurso de Fotografía "Venezuela en Postales", Viajandoporvenezuela.com C. A. y Diario "El Nacional" (Venezuela) 2008.

Anexo: IV Entrevista a Ricardo Ruíz

Ricardo Ruíz, fotógrafo venezolano, que después de varios años de trabajo, se ha destacado por la fotografía cotidiana, actualmente puede ser considerado como innovador en un movimiento que se podría llamar intimista, pero siempre nutriéndose de la realidad, utiliza el flash y la cámara como vehículo expresivo. A partir de sus experiencias y de su diálogo, en relación con lo que se llama fotografía cotidiana, se pueden descubrir algunas verdades, que ayudarán a seguir reflexionando sobre el devenir de la fotografía en el arte de Venezuela:

- ✘ AQ. Ricardo, usted, como muchos de los artistas contemporáneos de Venezuela, se ha interesado en analizar conceptualmente la cultura del país, a través de la fotografía y del uso y estudio de temas sociales y cotidianos. ¿Por qué? ¿A qué se debe su interés por lo cotidiano?
- ✘ RR. Bueno... hay varios enfoques, en cierto modo mi trabajo ha sido buscar en la fotografía el encuadre que no está planificado, ni posado; sin embargo, no descarto la ficción, ni la escenografía para trabajar, aunque prefiero y me inclino a lo espontáneo. Lo cotidiano, como tal, tiene para mí atención, en cierto modo, desde un punto de vista ideológico, esto quiere decir, desde un proceso de reflexión, sobre el

cual intento dar cabida a lo excepcional en todo lo común y cotidiano. Lo cotidiano, para mí, resulta, en resumen, poder atender, si se quiere, lo que sería un paréntesis y tomar ese fragmento de lo común y poder descontextualizarlo. Por ello, la visión que tengo de la cotidianidad es bastante íntima y por tal muy lírica.

- ✘ AQ. Lo cotidiano en la fotografía venezolana, en tanto contenido de los acontecimientos, podría considerarse historia; lo cotidiano, en tanto contenido de imagen fotográfica, puede ser estético; y en general, todo ello, es cultura. Así entendido, entonces, ¿considera que el uso que usted como artista hace de la cotidianidad, a través del empleo de la fotografía creadora transforma al objeto irrelevante y común en una obra de arte?
- ✘ RR. Más allá de encontrar un hecho estético, más allá de considerar que lo que estoy fotografiando va a ser bonito o feo, aceptado o rechazado, la intención, además de ello, está también en lo artístico. Lo estético y lo artístico son visiones que pueden dialogar y ser independientes, incluso lo estético encierra lo artístico y en el tipo de trabajo que yo realizo, cuando tomo un encuadre la valoración que puedo tener sobre la belleza y la fealdad de lo que estoy tomando, procede más de un enfoque, es decir, puedo hacer que una fotografía eminentemente horrorosa pueda tornarse bella. En el momento que tienes la cámara y te encuentras frente a una escena, por más simple que sea, decides si la fotografía será en blanco y negro o a color, con alto contraste o no, y todo ese tipo de juicios y técnicas hacen que la obra sea agradable y estética, sin considerar, por ello, que la misma pudiera llegar a ser una obra de arte, sólo buscando agradar o desagradar, todo dependiendo de la intención.
- ✘ AQ. Entonces, ¿sí sería posible transformar lo común y cotidiano en
- ✘ Arte, independientemente de la intención que tenga el artista?
- ✘ RR. Bueno, actualmente existe una terminología bastante simple sobre lo que pudiera o no ser arte, pues recuerda la complejidad de su concepto, sin embargo, el diseño industrial, el diseño gráfico y absolutamente todo lo que tenemos alrededor intenta regirse por un parámetro estético y, por ello, sin duda alguna, todo lo encontrado en el mundo y en lo cotidiano puede ser transformado en arte. Así, existe, también, la posibilidad, en la fotografía, de convertir, cualquier enfoque, cualquier encuadre en un objeto artístico, todo es una intención estética.
- ✘ AQ. Por lo tanto, si su obra fotográfica se nutre de la cotidianidad, del día a día y de lo común, puede explicar ¿qué significado tiene

esta tendencia fotográfica, qué importancia ha tenido en el arte contemporáneo del país, en el lenguaje fotográfico, y en la forma de analizar y documentar la vida?

- ✘ RR. Debo verlo desde el punto de vista de lo que hago y de lo que estudio, pues también soy historiador del arte. De esta manera, considero que el arte contemporáneo tiene dos maneras de verse: La primera, que ha de ser cosmogónica, para tratar de interpretar el universo simbólico del arte y, la segunda, social incluyendo lo personal. Estas dos visiones tienen como aparente directriz crear dos modalidades de arte, una que intente reflexionar sobre lo que está alrededor del artista y la otra que reflexiona a partir de su visión. En el arte contemporáneo y en lo que respecta a la fotografía, imperan dos tendencias, una lírica y la otra épica, ambas intentando, en mi caso, retratar la cotidianidad. Incluso, podría enmarcar mi trabajo, sobre todo, en un retrato épico, pues soy el relator de lo que estoy observando, sin embargo, no puedo despojarme de algún grado de subjetividad o intención poética en el momento de elaborar mi obra. Mi manera de analizar y documentar la vida, a través de mi obra es observando y reflexionando, pero desde un punto de vista estético, artístico, incluso discursivo.
- ✘ AQ. Por otro lado, ¿existe en su obra algún tipo de denuncia social; o las implicaciones en el

entorno, por parte de su trabajo fotográfico, no son más que una manera de rescatar de la trivialidad del mundo a la cotidianidad?

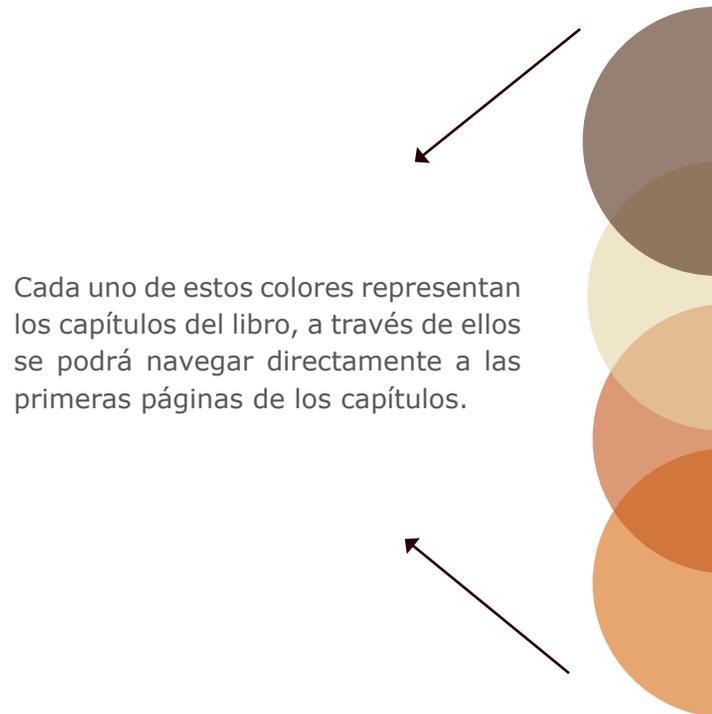
- ✘ RR. Sí... bueno, hablar de denuncia social puede ser delicado al definirlo, pero digamos que sí hay una intención de enfrentar unos objetos que parecen ser tildados en sombras, buscando expresar en la obra intenciones, si se quieren, políticamente incorrectas, rescatar cualquier objeto de la cotidianidad significa, para mí, ser políticamente incorrecto; por ello, en mi trabajo, introduzco el uso de símbolos y signos, en relación con lo cotidiano, pero más allá, intentando llegar a lo convencional y en ese convencionalismo llegar hasta lo irónico, uno de los conceptos que manejo, dentro de lo que sería mi arte, tiene que ver con la denuncia y el humor, pero todo con un carácter poético, digamos que como un guiño que se lanza a la inteligencia del espectador.
- ✘ AQ. Se dice que el espectador es un "voyeur" para quien una fotografía es una ventana abierta a la realidad concreta, a la intimidad de otros y a la vida misma, basado en esto ¿podría afirmar que su obra fotográfica al nutrirse de lo cotidiano se convierte en testigo del mundo, en juez, consciente o no, pero que retrata y deja ver, a su través, a la sociedad venezolana?
- ✘ RR. Evidentemente, por ejemplo, Vista cenital a un instante sin televisión es un escenario de un

cumpleaños familiar, es algo totalmente íntimo que se extrae como un pequeño fragmento del día a día, de esta manera, es, sin duda alguna, una forma de exponer lo que es la intimidad de una familia, por supuesto, juego un poco con el anonimato de los rostros, nadie reconoce a nadie, pero es sencillamente una intromisión a la intimidad de un núcleo familiar, así, nos convertimos en voyeur.

- ✕ AQ. Sea como sea, el hecho es que se vive la contemporaneidad y actualmente el arte se presenta como un dios bicéfalo, - arte y cotidianidad - en armonía para muchos o en perfecto divorcio para otros, pero espoleado por las continuas crisis que lo han acosado, de esta manera, ¿cree, usted, que lo cotidiano como temática en las artes se presenta cual novedosa solución para estos tiempos?
- ✕ RR. Tanto como una solución es difícil, yo considero que el arte, como tal, no soluciona, pero sí brinda una posibilidad. Cuando quieras ver un arte que solucione te encontrarás con un graffitti, pues el mismo es un discurso amplio que se vuelve difuso y tiende a confundir. Más que solución yo creo que el arte tiene la condición de ser - volviendo a Aristóteles - catártico, ya que el mismo puede crear un efecto sobre el espectador y el creador. Podría decir que lo más conceptual que existe hoy en día en el arte, trata lo cotidiano, pues lo actual

es el arte digital, el boom del arte ambientalista, el cual se preocupa por el medio ambiente y eso es nuestro día a día, es cotidianidad, que no soluciona, pero que sí brinda una posibilidad.

Instrucciones de uso del libro electrónico



Cada uno de estos colores representan los capítulos del libro, a través de ellos se podrá navegar directamente a las primeras páginas de los capítulos.

A través del índice también es posible acceder directamente a las páginas correspondientes al contenido escogido



Dependiendo del capítulo en el que esté ubicado, el color identificador se mantendrá más oscuro.

Aproveche los url indicados en los pies de página y la bibliografía para consultar directamente a través del libro, sólo con un clic.

Grupo de Investigación Historia de las Ideas de América Latina
Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de Los Andes

COLECCIÓN MEMORIAS DE GRADO

- **Semiosis institucional:**
Videocarteras como tratasmisoras de identidad y constructoras de imagen, caso PDVSA, La Campiña.
- **Fotografía venezolana:**
más allá de una mirada casual a la realidad
- **Capillitas a la orilla del camino**
Expresión estética y cultural de la muerte en la ciudad de Mérida
- **Repertorio Léxico:**
En testamentos merideños del siglo XVII.
- **Mirando el volar del tiempo...
y abriendo los ojos del silencio...**
La mujer en la provincia de Mérida: 1785-1810.
Maltrato conyugal. Procedimiento jurídico
- **Contrabando y comiso de urao**
en la provincia de Mérida, durante la vigencia del estanco del tabaco (1781 - 1833).
- **Aproximación al estudio de la imagen de la mujer venezolana**
a través de la publicidad impresa en periódicos y revistas (1945-1948)