

El escenario urbano: un espacio del desencanto. Fotografía y crítica a la modernidad venezolana (1963-2003)

Fabiola Velasco Garípoli*
[fabiola1967@hotmail.com]
Centre de Recherches Interdisciplinaires
sur les mondes Ibériques Contemporains, CRIMIC
Université Paris Sorbonne, UPS
París, Francia

Resumen

La modernidad ha sido uno de los debates fundamentales en Venezuela durante el siglo XX. Su codificación visual se hizo a través de marcadores concretos como la arquitectura modernista, la monumentalidad urbana y el lenguaje del arte cinético. En la trastienda de esta depurada fachada, se encontraban camufladas las contradicciones estructurales que implicaron tajantes cuestionamientos. Asimismo, las grietas en el proyecto modernizador motivaron la creación de imágenes críticas, contracara visual del triunfalismo abanderado por el discurso oficial. En las páginas que siguen indagaremos en esta crítica, partiendo de un corpus fotográfico que propuso una mirada oblicua de la ciudad, desdiciendo los mitos de bonanza ilimitada. El hilo cronológico arranca con la vanguardia de *El Techo de la Ballena*, recorre episodios de la fotografía documental y culmina con algunos hitos de la fotografía artística de finales del siglo XX y principios del XXI. El recorrido mostrará la diversidad de estrategias discursivas que convergen en la relectura de la modernidad y en la politización del acto fotográfico.

Palabras clave: modernidad, fotografía, ciudad, Caracas, modernismo.

Abstract

The urban scene: a space of disenchantment. Photography and Criticism of Venezuelan Modernity (1963-2003)

Modernity has been one of the fundamental debates in Venezuela during the 20th century. Its visual codification was done through concrete markers such as modernist architecture, urban monumentality, and the language of kinetic art. In the back of this refined façade, the structural contradictions were camouflaged, which implied sharp questioning in political, economic, and social terms. Likewise, the cracks in the modernising project led to the creation of critical images, the visual counterpart of the triumphalism that is the standard of the official discourse. In the pages that follow we will investigate this criticism, starting from a photographic corpus that proposed an oblique view of the city, rejecting the myths of unlimited prosperity. The chronological line starts with the avant-garde of *The Roof of the Whale*, goes through episodes of documentary photography and culminates with some milestones of artistic photography of the end of the 20th century and the beginning of the 21st. The tour will show the diversity of discursive strategies that converge in the re-reading of modernity and the politicization of the photographic act.

Keywords: modernity, photography, city, Caracas, modernism.

* Fabiola Velasco es Doctora en Études Romanes espagnoles, axe arts visuels, Miembro del CRIMIC y profesora asociada en el Instituto de Estudios Políticos (SciencesPo Aix-en-Provence y SciencesPo Poitiers).

*Ésta es la dimensión trágica de la modernidad:
se identifica con el movimiento y la mutación,
sabe que es la hija del tiempo y, al saberlo,
tiene conciencia de su mortalidad.*
Octavio Paz¹

Apunte Preliminar

La modernidad es uno de los grandes temas que marcó la segunda mitad del siglo XX venezolano. Su centralidad permeó proyectos políticos, tanto dictatoriales² como democráticos, impactando al mismo tiempo la arquitectura, las artes y la fotografía. Un ejemplo del anhelo de modernidad fue el éxito del cinetismo, movimiento artístico promovido, festejado y auspiciado por todos los gobiernos de la democracia petrolera. Tan aplastante protagonismo supuso, según el crítico Luis Enrique Pérez Oramas³, una configuración del panorama artístico nacional *alrededor* del eje cinético o *contra* él. En este sentido, la generación de los setenta y los artistas *no-objetuales*⁴ de los ochenta mostraron un claro distanciamiento del mandato abstracto-geométrico⁵ que, por extensión, implicaba también el cuestionamiento de los metarrelatos politizados de una pretendida nación moderna y próspera.

El quiebre con la entelequia moderna tuvo a su vez un marcador visual en la decadencia del modernismo arquitectónico caraqueño que mutó en una imagen decrepita de sí mismo, encarnándose en lo que Celeste Olalquiaga⁶ calificó como las “ruinas del futuro”. La capital venezolana, otrora modelo latinoamericano de la promesa de desarrollo y de industrialización, sucumbió ante el descalabro de los proyectos modernizadores vertiginosos. Recordemos que la modernización caraqueña trajo como resultado una de las modificaciones urbanas más violentas -y aceleradas- del continente y que, como apuntó Ángel Rama, “(...) parte en dos períodos a su historia, archiva su pasado y, sin

¹ Paz, Octavio. “Rupturas y restauraciones”, en *Vuelta*, México DF, N° 217, diciembre de 1994, p.7.

² Para profundizar *Vid* Olalquiaga, Celeste. “Venezuela y la modernidad que apenas fue”, en *Arquine*, México, 23/05/2019, s/p. Disponible en línea en: <https://www.arquine.com/venezuela-y-la-modernidad-que- apenas-fue/> [Última consulta: julio 2020].

³ Pérez Oramas, Luis E. “La invención de la continuidad”, en Jiménez, Ariel y Pérez Oramas, Luis E. *La invención de la continuidad: Galería de Arte Nacional, Caracas, mayo-agosto de 1997*, Caracas, Galería de Arte Nacional, 1997, p. 14. [Col. 30° Aniversario, vol. 178].

⁴ El arte *no-objetual* se refiere a una categoría estética utilizada por Juan Acha para describir nuevas formas de expresión en el arte latinoamericano de los años setenta y ochenta. La categoría de Acha desborda las tradicionales fronteras del performance y las acciones e incluye “(...) los conceptualismos, las acciones corporales, los videos, las proyecciones múltiples, las ambientaciones y *ready made* (...)”. El término designa todas aquellas manifestaciones que se oponen a la visión moderna y burguesa del arte y que, en el fondo, conllevan una crítica al arte culto, la obra única y la fetichización del objeto artístico. *Vid.* Acha, Juan. “Teoría y práctica de las artes no objetualistas en América Latina”, en Museo de Arte Moderno de Medellín/Museo de Antioquia, *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte no-objetual y arte urbano* (1981), Medellín, Autores, 2011, p. 81.

⁵ Sobre este tema, uno de los estudios faro es el realizado por la curadora venezolana y directora del MACBA (Buenos Aires). *Vid.* Rangel, Gabriela. “El arte de los rincones: notas sobre las experiencias no-objetuales en Venezuela”, en *E-misférica*, 8.1 Performance ≠ Life, New York, Hemispheric Institute, 2011, s/p. Disponible en línea en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-81/rangel> [Última consulta: septiembre 2019].

⁶ Olalquiaga, Celeste. “Las ruinas del futuro: arquitectura modernista y kitsch” in www.celesteolalquiaga.com, s/f. Disponible en línea en: <http://www.celesteolalquiaga.com/modernidad.htm> [Última consulta: septiembre 2016]. Este texto fue un ensayo escrito originalmente en 1999 y publicado en: Muñoz, Boris y Spitta, Silvia (ed.). *Más allá de la ciudad letrada: Crónicas y espacios urbanos*, Pittsburgh: Biblioteca de América, 2003, pp. 207-220.

suficientes bases educativas, se lanza a la conquista tumultuosa de la modernidad”⁷. Este ambicioso proyecto urbano estuvo horadado por su propio ritmo frenético. Víctima de la tesis desarrollista y del narcisismo grandilocuente de un gobierno totalitario (Marcos Pérez Jiménez), el modernismo incubó la semilla de su propia destrucción: el afán por lo nuevo o el complejo de la *tabula rasa*. La avidez por la novedad entiende el pasado histórico como un lastre que entorpece la concreción del sueño moderno y se deshace o ignora a su paso todo aquello que resulte inoperante. Y éste fue el caso de una arquitectura monumental que rápidamente dejó de ser funcional en las nuevas condiciones de presión demográfica.

La resignación pasiva, escribe Olalquiaga, frente al fracaso de la utopía moderna se transcribe en la *imagen dialéctica -à la Walter Benjamin-*, cuya expresión más transparente se da en la degradación del momento utópico, en el *ahora* de lo que *ha sido*. Olalquiaga sintetiza la reflexión benjaminiana y apunta que: “Es en las ruinas donde encontramos aquello que las utopías temen aceptar, su inscripción en el tiempo y el espacio, la experiencia y la historia”⁸. Pero la ruina del modernismo, para Olalquiaga, no es un objeto cultural arqueológico. Su parcial circulación y persistencia en la cultura material hace que subsista en un limbo agónico, mantenido gracias a una tradición que se regodea en la exaltación melancólica de un magno pasado. En este sentido, Olalquiaga asocia la arquitectura modernista con el kitsch porque “(...) al igual que éste, esta arquitectura no sólo es una memoria suspendida del pasado, sino sobre todo un fragmento decaído de esa existencia previa”⁹. No obstante, la ontología de la ruina no sólo se define por los estragos del tiempo y de la historia. Su cristalización supone la transformación de los significantes utópicos en lugares distópicos que generan espacios de rechazo.

La transvaloración de la utopía en distopía explica que, a lo largo de las últimas décadas del siglo XX, una parte de la producción artística venezolana se rebelará contra los estandartes de la racionalidad moderna, la osatura urbana modernista y la impecable geometría de la estética cinética. En el ámbito fotográfico, la vanguardia (El Techo de la Ballena), el documentalismo y la fotografía de calle (*street photography*) denunciaron la fachada de oropel del proyecto modernizador. La forma más habitual que tomó este discurso fue la exposición del tejido urbano en sus facetas menos halagüeñas. La fotografía artística también realizó notables contribuciones a la reflexión, proponiendo dinámicas intertextuales muy variadas. De esta manera, el corpus fotográfico cuestionador del ideologema politizado de la modernidad se configuró a la par de las transformaciones de la propia práctica fotográfica, en el desplazamiento del realismo mimético a formas fotográficas metafóricas y conceptuales.

Es precisamente esta hiperpresencia de la modernidad y su ambivalente valoración la que nos instó a preguntarnos por la pertinencia de incluir en los debates teóricos sobre el tema las imágenes críticas que su propia matriz genera. Como propuesta faro, nos planteamos el análisis de algunos hitos en la historia de la fotografía venezolana que se centraron en el cuestionamiento a la modernidad, a partir de una mirada oblicua de la ciudad que desdecaía la utopía de bonanza y progreso. A lo largo de estas líneas, el lector podrá identificar una clara continuidad temática que, desde lo fotográfico y del hecho urbano, se pregunta por las promesas de la modernidad y la prefiguración de naufragio. El aporte de esta revisión radica en ofrecer una perspectiva unificadora y en mostrar la

⁷ Rama, Ángel. *Antología 'El Techo de la Ballena'*, Caracas, Fundarte, 1987, p. 21.

⁸ Olalquiaga, Celeste. “Las ruinas del futuro: arquitectura modernista y kitsch”, *art. cit.*, s/p.

⁹ *Ibíd.*

heterogeneidad de las estrategias discursivas que utilizaron estos fotógrafos en las cuatro últimas décadas del siglo XX.

I. La ciudad como tema

En la fotografía latinoamericana y venezolana, la ciudad ha gozado de un sitio estelar. En el último decenio se han dedicado notables esfuerzos en coleccionar, analizar, estudiar y exhibir imágenes fotográficas vinculadas a este tópico. La ciudad ha sido presentada desde múltiples perspectivas: los personajes célebres de la política, el arte y el entretenimiento, los colectivos al margen de la sociedad, los conflictos armados, las revueltas populares, las desigualdades sociales y la pobreza y la vida cotidiana en los centros urbanos. Al respecto, podemos citar tres grandes exposiciones que ilustran estas tendencias. A escala continental, una de las referencias expositivas es *Urbes Mutantes: Fotografía latinoamericana 1941-2012*¹⁰, curada por Alexis Fabry y María Wills, presentada en el *International Center of Photography* de Nueva York y en Museo de Arte del Banco de la República (Bogotá). La segunda es la muestra de fotografía latinoamericana organizada por la Fundación Cartier (París) y el Museo Amparo de Puebla. Aquí la cuestión urbana y sus declinaciones convulsas recorre todos los ejes de la exposición¹¹. La tercera muestra, especialmente relevante para el caso venezolano, es la iniciativa editorial de la Fundación para la Cultura Urbana (Caracas)¹², titulada *Fotografía urbana venezolana 1850-2009*. El extenso volumen reunió una amplia colección de fotografías y varios textos curatoriales que proponen una visión gran-angular del escenario urbano en la fotografía nacional.

De todo ese amplísimo acervo nos interesa detenernos en un conjunto de imágenes que, con claro tenor cuestionador e irónico, propusieron una crítica al proyecto de “La Gran Venezuela”¹³. En este contexto, el fenómeno urbano se convirtió en un espacio de resignificaciones de orden político, puesto que la idea de la nación moderna procuraba retratarse en grandes obras arquitectónicas, insertas en un proceso de urbanización vertiginoso, subsidiado por la renta petrolera. Y es que, como dijera el dramaturgo José Ignacio Cabrujas, el petróleo creó una cosmogonía en la que “El Estado adquirió rápidamente un matiz 'providencial'. Pasó de un desarrollo lento, tan lento como todo lo que tiene que ver con la agricultura, a un desarrollo 'milagroso' y espectacular”¹⁴. En consecuencia, el petro-*Estado mágico* (Fernando Coronil¹⁵) proporcionó un escenario de

¹⁰ Fabry, Alexis (dir.). *Urbes Mutantes 1941 - 2012: Latin American Photography*. Colección Leticia y Stanislas Poniatowski, Barcelona/México, RM/Toluca éditions, 2013.

¹¹ Camnitzer, Luis et al. *América Latina, 1960-2013. Fotos+Textos*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain/Museo Amparo de Puebla, 2013.

¹² Muñoz, Boris et al. *Fotografía urbana venezolana 1850-2009*, Caracas, Editorial Arte, 2009. (Col. Fundación para la cultura urbana).

¹³ Esta expresión fue utilizada en el primer gobierno de Carlos Andrés Pérez (1974-1979) para referirse a las nuevas condiciones económicas de abundancia. “La Gran Venezuela” era la frase que sintetizaba un proyecto de nación fundado en una política de grandes inversiones, modernización de las infraestructuras y puesta en marcha de programas de desarrollo social.

¹⁴ José Ignacio Cabrujas en Silva Ferrer, Manuel. *Modernidad, Estado, cultura y medios de comunicación en la Venezuela de Hugo Chávez (1999-2009)*, Berlín, Institut der Freien Universität Berlin, tesis para optar al grado de Doctor en Historia, 2013, p. 81. En el 2014 esta tesis fue publicada bajo el título *El cuerpo dócil de la cultura: poder, cultura y comunicación en la Venezuela de Chávez*.

¹⁵El “Estado Mágico” es la categoría de análisis que construyó el antropólogo venezolano Fernando Coronil (1944-2011) para explicar el comportamiento todopoderoso del estado venezolano. La articulación del Estado petrolero implicó, señala el investigador, la excesiva personalización estatal y su entronización como “agente trascendente y unificador de

movimientos centrífugos que se tradujeron en un éxodo rural importante, en el nacimiento de la megalópolis y su apéndice del subdesarrollo: el barrio, favela o chabola. Salvo por la emergencia de los ranchos y barrios, todo lo dicho anteriormente es, en resumidas cuentas, parte esencial del proyecto cultural del modernismo latinoamericano, enraizado en la expansión urbana, el crecimiento económico y el nacimiento y desarrollo de las Industrias culturales¹⁶. Más allá del sempiterno debate entre modernidad y tradición, modernismo sin modernidad¹⁷, o posmodernidad latinoamericana *avant la lettre*¹⁸, lo que pareció captar el discurso visual de una parte del documentalismo de los sesenta y setenta fue la heterogeneidad y las contradicciones fraguadas en el seno de la modernidad venezolana. Todas estas preocupaciones inherentes al destino del proyecto de la nación moderna fueron heredadas por la fotografía artística de los años 80 y 90. En los fotógrafos de los ochenta el interés por la ciudad y el paisaje se mantuvo, sin embargo, lo que cambió radicalmente fue la forma de narrar y fotografiar este fenómeno. Para ilustrar las transformaciones que se dieron en el tratamiento de la ciudad como eje de reflexión y espacio para repensar las promesas de la utopía rentista, es necesario volver la mirada a *El Techo de la Ballena* y a la década del setenta. Esto nos permitirá resituar la persistencia del tópico urbano, así como el origen del impulso de obscenidad -mostrando lo que el discurso oficial esconde- presente en la fotografía artística de finales del siglo XX. Por último, veremos que la ciudad entendida como laboratorio sociológico contradice la

la nación”. En esta construcción discursiva, el Estado se auto-atribuyó la potestad del prestidigitador que, gracias al maná del subsuelo, podía prometer y ofrecer la redención contenida en el mito de la modernidad y del progreso. La repentina riqueza nacional también sirvió para que se diera una progresiva identificación entre el Estado y el Gobierno. Ergo, el Gobierno y el Estado se convirtieron de facto en la fuente por excelencia de creación y repartición de la riqueza de Venezuela. Esta categoría es relevante para nuestro estudio porque el arte *no-objetual* de los ochenta fue uno de esos espacios que opuso resistencia a la mitología del Estado petrolero benefactor e hipertrofiado. Vid. Coronil, Fernando. *El Estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*, Caracas, Nueva Sociedad, 2002.

¹⁶ Martín-Barbero, Jesús. “Modernidad, postmodernidad, modernidades -discurso sobre la crisis y la diferencia”, en *Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, vol. XVIII, N° 2, julio-diciembre, 1995, pp. 12-33.

¹⁷ Este es un debate que se intensificó en los últimos veinte años del siglo XX tanto en Europa y Estados Unidos, como en América Latina. Para ahondar en el tema recomendamos la lectura de: De Mojica, Sarah (comp.). *Mapas culturales para la América latina: culturas híbridas, no simultaneidad, modernidad periférica*, Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 2 ed., 2001. [Primera edición: Wissenschaftlicher Verlag, 2000]. Herlinghaus, Hermann y Walter, Monika (eds.), *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlín, Langer Verlag, 1994.

¹⁸ El teórico Carlos Rincón recoge una cita de Brunner en la que se habla de América Latina como espacio heterogéneo y de manifestación temprana, *avant la lettre*, del posmodernismo: “La noción de heterogeneidad cultural (...) nos refiere más directamente a una suerte de posmodernismo regional *avant la lettre*. (...) Heterogeneidad cultural significa, en fin, algo bien distinto que culturas diversas (...) etnias, clases, grupos o regiones o que mera superposición de culturas, hayan éstas encontrado o no una forma de sintetizarse. Significa, directamente, participación segmentada y diferencial en un mercado internacional de mensajes que ‘penetra’ por todos lados y de maneras inesperadas el entramado local de la cultura, llevando a una verdadera implosión de sentidos consumidos/producidos/reproducidos y a la consiguiente desestructuración de representaciones colectivas, fallas de identidad, anhelos de identificación, confusión de horizontes temporales, parálisis de la imaginación creadora, pérdida de utopías, atomización de la memoria local, obsolescencia de tradiciones”. José Joaquín Brunner en Rincón, Carlos. “Metáforas y estudios culturales”, en De Mojica, Sarah (comp.). *Mapas culturales para la América latina...*, *op. cit.*, p. 170. Nelly Richard, por su parte, ve en esa lectura de un *posmodernismo avant la lettre* la prefiguración de autorretrato latinoamericano que pugna por salir de su relación epigonal y subordinada y que, desde esta perspectiva, “(...) pasaría a ser hoy precursora de lo que la cultura posmoderna consagra como novedad: por amalgamamiento de signos, por injertos y trasplantes histórico-culturales de códigos disjuntos, el mosaico latinoamericano habría prefigurado el collage posmodernista”. Richard, Nelly. “Latinoamérica y la Posmodernidad”, en *Escritos. Revista de ciencias del lenguaje*, Universidad Autónoma de Puebla, N° 13-14, enero-diciembre 1996, p. 276.

idea de la frivolidad apolítica¹⁹, sobre todo endilgada a artistas y fotógrafos de la generación de los años ochenta.

II. Los 60 y los 70: vanguardia y documentalismo. *Asfalto-Infierno: contra-ejemplo de la ciudad modernista*

La crítica a la modernidad arquitectónica, al modernismo cultural, a la petro-democracia y a la liturgia nacionalista de la historia patria formaron parte de una de las vías arteriales de la fotografía venezolana desde los años sesenta. En esta bitácora hay una parada iniciática obligatoria: el libro *Asfalto-Infierno* (1963) de Adriano González León y Daniel González, miembros activos del grupo de vanguardia *El Techo de la Ballena*. El primero estuvo a cargo de los textos y el segundo de las fotografías. La obra se compone de imágenes de una Caracas destartada, andrajosa parienta lejana de la capital reluciente y ultra-moderna de la propaganda de la dictadura perezjimenista. En su disertación sobre el tema, Lisa Blackmore²⁰ subraya la crítica mordaz de Daniel González al contrastar su Caracas de hojalata con la capital caribeña de monumentalidad opulenta que la dictadura instrumentalizaba para crear una “marca registrada” de progreso y apertura empresarial, *made in Venezuela*. Daniel González visibiliza una faceta citadina, reprimida por el discurso oficial desarrollista, que ofrece una imagen-maqueta de la ciudad irreal en la que no se muestran sus feroces contradicciones. De esta manera, el fotógrafo ballenero critica la falacia de una modernidad sin fisuras y una historia patria edulcorada por un pasado épico trillado (Simón Bolívar y la Independencia) en los manuales escolares y en los discursos gubernamentales. En el prólogo firmado por Francisco Pérez Perdomo ya se anuncia lo que *no es Asfalto-Infierno*:

(...) uno de los libros usuales, semejante a las recopilaciones fotográficas elaboradas por traficantes e ilustradas con discursos patrióticos, o artículos por encargo de los grandes valores nacionales, para halago de turistas y otros desorientados²¹

El libro de González León y de Daniel González es justamente un disruptor de las letanías oficiales. La obra comienza con dos imágenes apocalípticas de la modernidad: un terreno inundado en escombros, con un barrio de fondo y la imagen de un ojo omnisciente. La disposición de las fotografías en la página nos sugiere que el ojo (en la parte inferior de la hoja) es una mirada freática, que subyace debajo de estos escombros que dejó la modernidad y sus promesas desarrollistas. El texto inaugural completa la coherencia sintáctica reforzando la idea apocalíptica enunciada desde el título que arrastra resonancias neotestamentarias: *Bestia afilada*. La ciudad, tanto en la imagen como en el

¹⁹ Una de las voces que denuncia la pretendida superficialidad de la generación de los 80 fue la crítica Mariana Figarella. Su cercanía con el modernismo fotográfico latinoamericano y con la vertiente documental comprometida, probablemente influyeron en su juicio lapidario. La valoración historiográfica posterior demuestra, por el contrario, que en Venezuela proliferaron movimientos artísticos con una dimensión política contundente como es el caso del arte conceptual venezolano, el arte no-objetual y una parte importante de la fotografía artística. Cf. Figarella, Mariana. “Los años ochenta. Panorama de una década”, en *Los 80. Panorama de las artes visuales en Venezuela*, Caracas, Galería de Arte Nacional/Fundación Mercantil, 1990, p. 91 y 99.

²⁰ Blackmore, Lisa. *El Techo de la Ballena and Asfalto-Infierno: the Logic of Inversion in an Attack on Venezuela's Cultural Establishment*, M.A dissertation, University of London/Birbeck, 2005.

²¹ Pérez Perdomo, Francisco. “Prólogo a la edición original”, en González León, Adriano. *Asfalto-Infierno y otros relatos demoníacos*, Caracas, El Diario de Caracas, 1979, p. 7.

texto, es un espacio de asfixia de concreto, de asfixia ruinosa, es esa bestia afilada que engulle al ciudadano de a pie.

En *Asfalto-infierno* las tomas urbanas de Daniel González son la materia prima para la reflexión de González León. Texto y fotografía recurren a una retórica violenta y al campo léxico del caos, del desamparo y del descalabro. Como era habitual en las creaciones de *El Techo de la Ballena*, el tono de la obra es sarcástico y humorístico. En la sección titulada *Telón*, la combinatoria texto/imagen nos lleva a pensar la democracia en términos de mini-teatro de actores sociales y políticos. Para la opereta nacional, González León escribe tantos finales como *actores*. Sin embargo, el espectro de posibilidades se detiene frente a un escollo infranqueable: la muerte. La Parca sombrea en el texto con la sección titulada *Final final* y con la imagen del graffiti que reza “chao” firmado por el “suicida”, o la foto de una ventana luctuosa que ofrece vestidos para difuntas. El texto que cierra la publicación es una secuencia paroxística de frases separadas por comas y con la aparición esporádica de unos pocos puntos y seguido. De la materia textual se desprende una risueña ironía en la que los balleneros reivindican su *absoluto derecho a la intemperie*²², a vivir una ciudad real que se opone a una ciudad en cierto modo imaginaria, superficial y super-producida por la mirada grandilocuente del Nuevo Ideal Nacional heredada del perezjimenismo.



Fig. 1 Daniel González, *Asfalto-Infierno*, 1963. Fotografía blanco y negro.

Asfalto-infierno también fue el semillero para varios brotes artístico-literarios. El primero fue el tercer número de la revista editada por *El Techo de la Ballena*, *Rayado sobre el techo 3*. Aquí la noción de ruina y de la corrupción subterránea de la muerte se expresa con violencia. Las fotografías de Daniel González insisten sobre la ciudad derruida, las obras de Contramaestre sobre descomposición y un poema de Efraín Hurtado nombra la imagen-escombro que las fotografías de publicación presentan. Otro brote importante, ahijado de *Asfalto-infierno*, fue la publicación en 1968 de la novela corta *País portátil*, de Adriano González León. La prosa atropellada con la que experimentó en

²² *Ibíd.*, p. 34.

el 1963 se despliega para describir uno de los espacios narrativos de la novela. En su reseña sobre la novela, Juan Liscano explica que en ella cohabitan:

(...) imágenes de una Venezuela bárbara y rural y de la Caracas actual, trepidante, cogestionada de vehículos y malos olores [...] desquiciada por un crecimiento urbano sin planificación [...] alienada por la publicidad radial y televisada, por las vallas, por los afiches (...) ²³.

Para este grupo de vanguardia era indispensable pensarse en el torbellino de la profunda metamorfosis que estaba sufriendo Venezuela. No olvidemos que la década del sesenta fue la de consolidación de la democracia, el aumento del PIB gracias a la renta petrolera, la atomización política con la exclusión del Partido Comunista del Pacto de Punto Fijo, la movilización de las guerrillas urbanas, el nacimiento de los barrios, la modernización de las ciudades y la pauperización del campo. En los setenta, las inquietudes y preguntas serían las mismas. Había todavía una necesidad imperiosa de evidenciar el contraste entre la opulencia de unos y la pobreza de otros, contraste que, dicho sea de paso, se hacía más evidente conforme las arcas del Estado se enriquecían.

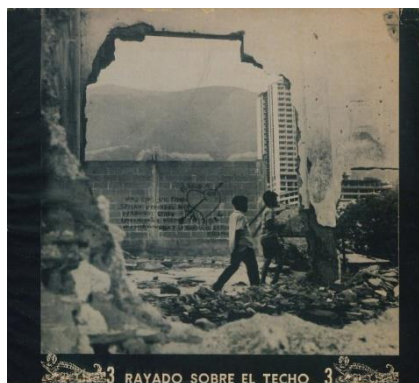


Fig. 2 Daniel González, *Portada de Rayado sobre el techo 3*, 1964.

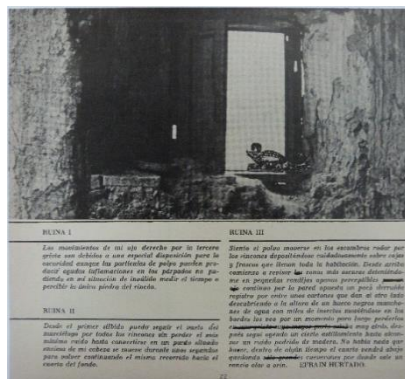


Fig. 3 Página 22 de *Rayado sobre el techo 3*, 1964. Texto de Efraín Hurtado y fotografía de Daniel González intervenida con el emblema del grupo: la ballena.

A gozar la realidad o la otra Venezuela

En los años setenta, El Grupo, colectivo de fotógrafos integrado por Luis Brito (1945-2015), Vladimir Sersa (1946), Jorge Vall (1949), Ricardo Armas (1952), Fermín Valladares (?) y Alexis Pérez Luna (1949), continuó las reflexiones sobre las disonancias de la modernidad iniciadas en los sesenta por Daniel González en *Asfalto-Infierno*. Cuenta Vladimir Sersa ²⁴ que la agrupación surgió de manera espontánea. Vladimir Sersa y Luis

²³ Liscano, Juan. *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas, Alfadil, 1984, pp. 129-130.

²⁴ Rodríguez Soto, Tomás (editor). *Vladimir Sersa*, Caracas, Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela/Editorial El Perro y la Rana, 2009, p. 14. (Col. Biblioteca de fotografía venezolana, N° 3).

Brito comenzaron a compartir el trabajo que estaban haciendo y a la tertulia se sumaron Alexis Pérez Luna, Jorge Vall y Ricardo Armas. En aquel momento se dieron cuenta de que tenían miradas similares. De ahí nació una gran exposición itinerante llamada *A gozar la realidad* (1977). Para esta ocasión, cada uno de los fotógrafos presentó sus propios acercamientos al paisaje y el montaje de las exposiciones se hizo por autogestión, sin ayudas ni subsidios gubernamentales, lo cual era casi inédito en un país en el que el arte dependía completamente del mecenazgo estatal.



Fig. 4 Alexis Pérez Luna, *A gozar la realidad*, 1975.



Fig. 5 Alexis Pérez-Luna, *Sin título*, Caracas, 1974.
Fotografía blanco y negro.



Fig. 6 Vladimir Sersa, *Sin Título*, Distrito Capital, 1972. Fotografía blanco y negro.

A gozar la realidad anuncia la ironía desde el título. Al respecto, Douglas Monrroy señala que Alexis Pérez-Luna captó un letrero publicitario en el cual se leía una frase

incompleta que decía “A gozar la realidad con”, “(...) frase que luce paradójica frente a las perplejas carencias económicas y la cruda situación social y política que vive el país hacia mediados de los años setenta”²⁵. Las instantáneas reunidas en esta muestra subrayan el desfase entre la idea del gozo y una realidad que despierta todo menos satisfacción. Una realidad en la que “(...) lo que encontramos es un pueblo abandonado, una sociedad en decadencia y sobre todo un hombre desamparado, solo”²⁶. En la presentación escrita de esta exposición colectiva se pone el acento en el rictus dramático de las tomas seleccionadas. Caminos polvorientos, vestigios arquitectónicos, rostros alargados y espacios domésticos decadentes constelan ese rompecabezas de un país que vive al margen de su propia modernidad, al margen de la renta petrolera exuberante, de la quimera de la Venezuela Saudita.



Fig. 7 Vladimir Sersa, serie *Letreros que se ven*, 1979. Gelatina de plata, 25,5 x 17 cm. Copia de época. Col. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris.



Fig. 8 Vladimir Sersa, serie *Letreros que se ven*, 1979. Gelatina de plata, 25,5 x 17 cm. Copia de época. Col. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris.

En la figura 6 de Sersa se nos presenta un espacio urbano que no sabemos si está en construcción o son los escombros de algo que fue. Se trata de una calle de un barrio popular en el que se amontonan detritus de todo tipo. La imagen casi apocalíptica encuentra un resquicio de salvación en la figura de una niña vestida de blanco subiendo las escaleras. En medio del caos, siempre hay espacio para la vida. En el contexto de enunciación de estas fotografías -la Venezuela de los años setenta- el mensaje excede la denuncia testimonial. *A gozar la realidad* ofrece una mirada sobre un proceso

²⁵ Monrroy, Douglas. “Alexis Pérez-Luna, crónicas sobre muros”. Disponible en línea en: <https://www.alexisperezluna.com/cont/179/alexis-prez-luna-crnicas-sobre-muros.html> [Última consulta: mayo 2019].

²⁶ Fundación Rómulo Gallegos y Taller de Trabajadores del Arte y la Cultura, *A gozar la realidad*, Caracas, Autor, 1977, s/p. [Tríptico de la muestra en la Sala de Exposición Casa de la Cultura de San Fernando de Apure, del 19 de febrero al 3 de marzo de 1977].

sociohistórico que estaba en curso. Nos referimos al abandono de los espacios rurales y a la ocupación anárquica al margen de los grandes centros urbanos. La fotografía de Sersa habla pues de la progresiva construcción de los barrios o cordones de miseria y de los cambios societales que tales ocupaciones urbanas implicaron. Esta metamorfosis también condujo a una transformación de ese ente metahistórico del populismo: el pueblo. Dice el comunicólogo Marcelino Bisbal²⁷ que el pueblo dejó de ser campesino y se convirtió en barrial, generando como consecuencia una cultura del *rebusque* que intentaba poner en práctica estrategias para sobrevivir en un ámbito de penurias sociales y económicas. Al igual que en los sesenta, los fotógrafos de El Grupo trataban de interpelar la narrativa visual televisiva o de la demagogia, mostrando la contrapartida de la fachada de una Venezuela que se jactaba de rica y ejemplar en América Latina. *A gozar la realidad* es otra vía de reflexión sobre la modernidad venezolana que, al igual que sus países vecinos, estuvo – y está– llena de ambigüedades y atravesada por lo que Néstor García Canclini llamó *heterogeneidad multitemporal*²⁸ o espacios en el que se dan cita lo arcaico y lo contemporáneo, lo moderno y lo tradicional.

En 1979, El Grupo realiza por primera vez un trabajo verdaderamente colectivo, concentrado en la cultura textual inscrita en la geografía urbana. Esta iniciativa se tituló *Letreros que se ven* que se compiló en una publicación con el mismo nombre²⁹. El libro comprende un hito importante en la fotografía contemporánea venezolana. Aquí se reunieron los mismos fotógrafos que participaron en *A gozar la realidad* y se les unió Fermín Valladares. Además del texto de Roberto Hernández Montoya, el libro posee algunas de las fotografías que recogieron sobre los graffiti, vitrinas, vallas y letreros a lo largo de Venezuela. Los textos están hechos con cierto toque vanguardista, a manera de prosa desenfadada. El autor se toma el tiempo de describir una estética, un gusto o mal gusto en las observaciones que se ven a diario en la calle: la decoración kitsch de los autobuses, la mala práctica ciudadana de estacionarse de cualquier manera, etc. Aunque los de El Grupo explican que conocieron *Asfalto-Infierno* cuando *Letreros que se ven* estaba en imprenta, lo cierto es que ambos trabajos forman parte de una misma reflexión ideológica y visual puesto que los dos giran en torno a la noción de contradicción.



Fig. 9 Jorge Vall, *Sin título*, serie *Letreros que se ven*, 1977.

²⁷ Bisbal, Marcelino. “De las mediaciones massmediáticas a la cultura popular: acotaciones de la discrepancia”, en Alemán, Carmen Elena y Suárez María Matilde (coord.). *Venezuela: Tradición en la modernidad. Primer Simposio sobre cultura popular*, Caracas, Fundación Bigott/Equinoccio Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1998, pp. 477-478.

²⁸ Para García Canclini (1939) la *heterogeneidad multitemporal* es la interacción de temporalidades históricas distintas, definidas por configuraciones socioeconómicas diferentes y que coexisten en una misma ciudad, región y/o país. Su presencia es uno de los síntomas de la disolución de las dicotomías entre tradición y modernidad propia de las sociedades latinoamericanas de finales del siglo XX. Vid. García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 36. [Primera edición: Grijalbo, 1990].

²⁹ Hernández Montoya, Roberto. *Letreros que se ven*, Caracas, Editorial Ateneo de Caracas, 1979.

Letreros que se ven emerge en el contexto de derrumbe de la época de oro de la economía rentista venezolana. Hasta 1977, las arcas del Estado venezolano se llenaron gracias a la subida de los precios del petróleo por la guerra del Yom Kipur (1973). La súbita riqueza motivó la creación de un ambicioso plan quinquenal de desarrollo, bajo el modelo de sustitución de importaciones, pero con una tendencia negligente hacia el despilfarro. A finales de esa década, hubo un importante desajuste económico debido al desequilibrio en las balanzas de pago: el Estado benefactor y rentista, acostumbrado a gastar a manos llenas, comenzó a verse asediado por un importante déficit. A esto se sumó el desplome de los precios del petróleo en el mercado internacional y con ello, la imperiosa necesidad de hacer recortes presupuestarios. Esta momentánea recesión se vio eclipsada por la providencial subida de los precios del crudo, gracias a la guerra entre Irak e Irán³⁰. La *borrachera consumista* (rentista) se prolongó hasta el famoso *viernes negro* (1983).

El conjunto de letreros que recoge El Grupo indaga justamente en esa dualidad venezolana de los setenta. Por una parte, las fotografías que integran la serie muestran la expansión económica que requiere de mano de obra, que populariza el uso de las tarjetas de crédito, que multiplica sus tiendas y vitrinas. Por la otra, las vallas publicitarias inmensas y sintomáticas del auge, cohabitan con cartelitos hechos a mano, a veces salpicados de errores ortográficos. La mirada colectiva en esta serie se sumergió en la idiosincrasia venezolana a través de la observación de letreros, graffitis, vitrinas y anuncios. La palabra escrita y la fisonomía citadina se dan cita en estas imágenes de una Venezuela en plena metamorfosis económica y social. Sin embargo, al igual que los balleneros Adriano González León y Daniel González, estos fotógrafos ya estaban impregnados por un profundo desencanto con una democracia que no termina de cumplir sus promesas y que, a pesar de su presupuesto faraónico, no logra hacer una repartición equitativa de la riqueza. Una fotografía de Jorge Vall (1949) tradujo este sentimiento: un carro que tiene una placa hecha a mano y en la que se leen las palabras “Venezuela” y “Perdida”. Vall³¹ sugiere aquí que esa Venezuela de anuncios, de “coroticos” importados, de sofisticados aparatos, perdió su rumbo e identidad (la matrícula) en la embriaguez de la riqueza repentina.

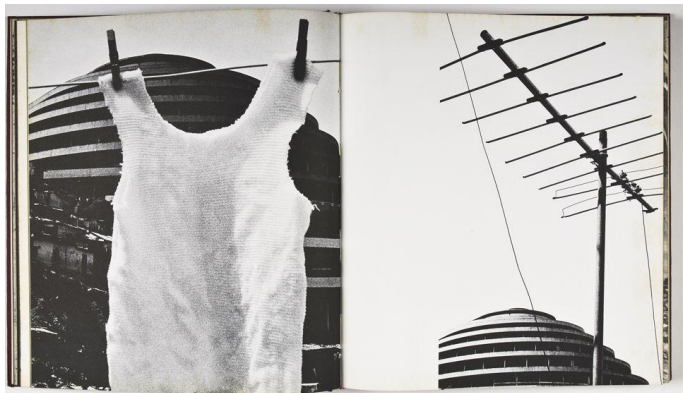


Fig. 10 Bárbara Brändli, doble página del libro *Sistema nervioso*, 1975.

³⁰ Caballero, Manuel. *Historia de los venezolanos en el siglo XX*, Caracas, Editorial Alfa, 2011, pp. 238-248.

³¹ Ariza, Carolina. “Jorge Vall”, en *América Latina, 1960-2013. Fotos+Textos, op.cit.*, p. 275.

En la misma línea de reflexión se sitúa *Sistema nervioso* (1975), trabajo que antecede a *Letreros que se ven*, y que fue hecho por la fotógrafa Bárbara Brändli con textos de Román Chalbaud y edición y diseño de John Lange, referencia obligada en el ámbito de la edición de libros de arte y publicidad en Venezuela. Esta obra se concentra en leer las contradicciones ciudadanas en la capital venezolana. Y ¿qué mejor emblema de estas contradicciones que El Helicoide de Roca Tarpeya en Caracas? Brändli propone una imagen que contrasta la ovalada fachada del gran edificio con una prenda secándose al sol, signo equívoco e incompatible con la de un mundo moderno de profilácticas lavadoras y secadoras. Un mundo de electrodomésticos vendidos a crédito o al contado en los grandes almacenes que comenzaban a proliferar la ciudad capital. La blanquísima prenda un poco deshinchada también denota los ranchos que rodean el edificio, acentuando así la sensación de contradicción. El Helicoide no es un edificio cualquiera. Fue un ambicioso proyecto arquitectónico iniciado en tiempos de Pérez Jiménez y que jamás fue culminado. Entretanto, los usos de mamotreto modernista han ido variando con los años y actualmente es la sede de una cárcel para presos políticos³² y del SEBIN (Servicio Bolivariano de Inteligencia Nacional). En los setenta, el edificio seguía siendo una soberbia estructura inútil y todavía a medio construir, con una fachada moderna y una retaguardia en construcción. Esa dualidad viviente de este edificio tan icónico de la ciudad de Caracas, lo ha elevado a la categoría de metáfora de la modernidad venezolana.

III. En el umbral finisecular ***Tarot-Caracas: algunos arcanos de la modernidad venezolana***

La fotografía artística venezolana de los años 80 y 90 prolonga, en su singular estética, las reflexiones de las generaciones anteriores. Ya no como réplica, sino como síntoma de una preocupación existencial latente en la matriz histórica: ¿quiénes somos?, ¿quiénes éramos?, ¿hacia dónde vamos?, ¿qué nos pasó? La pregunta es siempre la misma; no obstante, el tono y la forma cambian sustancialmente en el registro discursivo de la fotografía artística venezolana de las dos últimas décadas del siglo XX.

Pensemos en *Tarot-Caracas* (1980-1988), serie de Antolín Sánchez (1958) compuesta por un mosaico de 72 fotografías de la ciudad de la ciudad capital, presentadas como naipes del Tarot en un formato de 20 x 11 cm. En *Tarot-Caracas*, la ciudad capital es retratada a partir del fragmento, del azar y es releída a partir de los arcanos mayores y menores. La ciudad-arquetipo de Antolín Sánchez, es una ciudad de contrastes, en la que aparecen "(...) el Helicoide y la inmensa zona de miseria que hay a su alrededor, una casa guzmancista en el Paraíso³³ y luego solamente el terreno, concentraciones populares, monumentos de los maestros Colina y Maragall (...)"³⁴. Se trata de imágenes intervenidas que exacerbaban la subjetividad de la mirada y ponen el foco en la contracara de la

³² En el año 2018, Celeste Olalquiaga y Lisa Blackmore publicaron una compilación de trabajos en los que se reflexiona sobre El Helicoide y su significación histórica para la comprensión de la modernidad en Venezuela. Junto a esta iniciativa se creó el Proyecto Helicoide, que busca estudiar el edificio desde distintas perspectivas. al mismo tiempo, la idea es subrayar el uso de este espacio como centro penal desde 1985 y en el que se dan constantes violaciones a los derechos humanos. *Vid.* Olalquiaga, Celeste y Blackmore, Lisa (eds.), *Downward Spiral: El Helicoide's Descent from Mall to Prison*, New York, Terreform.

³³ El Paraíso es una parroquia en la ciudad de Caracas.

³⁴ Palenzuela, Juan Carlos. *Fotografía en Venezuela 1960-2000, Caracas, Movilnet, 2001*, p. 132.

modernidad caraqueña que, en palabras del propio fotógrafo, está “repleta de irritantes contradicciones”³⁵.



Fig. 11 Antolín Sánchez, serie *Tarot-Caracas*, 1980-1988. Fotomontajes en blanco y negro.

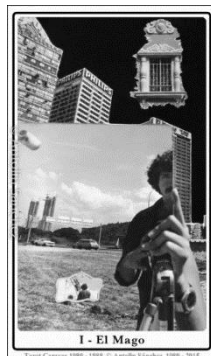


Fig. 12 Antolín Sánchez, *El Mago*, serie *Tarot-Caracas* (1989). Fotomontaje.

³⁵ Sánchez, Antolín. “Tarot Caracas y La Caída de Babilonia de Antolín Sánchez”, en *Analítica.com*, Caracas, 15/11/2013. Disponible en línea en: <http://www.analitica.com/entretenimiento/tarot-caracas-y-la-caida-de-babilonia-de-antolin-sanchez/> [Última consulta: mayo 2018].

Los naipes de *Tarot-Caracas* recrean la tendencia de la época a repensar el proyecto moderno a luz del cuestionamiento de los *relatos omnicomprendidos*³⁶ de la Historia. Sus fotografías muestran lo que los estudios culturales pugnaban por visibilizar: las contradicciones latinoamericanas, “(...) las ambigüedades de su desarrollo, lo temprano de su modernismo y lo tardío y heterogéneo de su modernidad”³⁷. En su primer arcano, *El Mago*, Antolín Sánchez propone una simultaneidad hetero-crónica que rehabilita el concepto cancliniiano antes citado de la *heterogeneidad multitemporal*. En la imagen identificamos edificios de la modernidad venezolana y una ventana de inspiración neoclásica. El mago es también un ilusionista. En la lámina de Sánchez, su carácter de prestidigitador se manifiesta a través de la confusión de planos que genera el espejo y la *mise en abyme* que añade un segundo espejo dentro de la foto. La primera imagen especular nos muestra al fotógrafo y a lo lejos se divisan las emblemáticas torres de Parque Central, que ostentaron el título de ser los rascacielos más altos de América Latina hasta el año 2013. En la segunda imagen especular, vemos la espalda del fotógrafo y el fragmento de una grúa torre que nos habla de un país que todavía *está en construcción*. Por lo visto, el mago no es otro que la mismísima modernidad y su capacidad simuladora para recrear la ilusión exacerbada de progreso y desarrollo. Pero, al final del día, se cuele un espejo, una grieta, una ventana que delata que la imagen optimizada de la modernidad es una falacia de corto aliento. El interés por la ciudad se prolongó en la serie *La Caída de Babilonia* (1983-1987), en la que se centra en la idea de crisis y decadencia de la ciudad de Caracas³⁸. Esta serie resuena con el sentimiento de desmoronamiento de las utopías que hemos venido describiendo para la década de los ochenta en Venezuela, y que reverberó en el arte *no-objetual*, en la literatura y en la fotografía.

La ciudad escenográfica de Luis Salmerón

En la misma época, el joven fotógrafo venezolano Luis Salmerón (1958-1991) presenta la ciudad como la escenografía fantasmal, en la cual los espacios emergen vaciados de toda presencia humana. El eco de una ciudad abandonada interpela al espectador sobre la soledad y la finitud de su propia existencia. Este conjunto de fotografías fue agrupado en una serie titulada *Espacios en olvido*, expuesta en 1989 en una muestra individual en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. Salmerón elige espacios y monumentos históricos que se encuentran en el centro de Caracas y que son marcas arquitectónicas de grandeza (Arco de la Federación, Palacio Legislativo) o del modernismo caraqueño (la Plaza Caracas rodeada por monumentos modernistas de los 50). Estos espacios que nadie habita, que nadie atraviesa, salvo por alguna estela móvil que deja su huella en la película, son espacios *sin sentido*³⁹, vacíos y anulados en su misión social. Su espectral apariencia remite también a la incapacidad que

³⁶ García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas...*, op. cit., p. 43

³⁷ Martín-Barbero, Jesús. “Modernidad, postmodernidad, modernidades -discurso sobre la crisis y la diferencia”, *art. cit.*, p. 14.

³⁸ Sánchez, Antolín. “Tarot Caracas y La Caída de Babilonia de Antolín Sánchez”, *art. cit.*, s/p.

³⁹ Con respecto a esta serie, Salmerón explicó que él había logrado captar “(...) en imágenes espacios que fueron contruidos para que estuvieran llenos, pero que en realidad están vacíos. Son espacios sin sentido. Son fotografías sin gente, habitadas a veces por fantasmas”. Luis Salmerón en Zambrano, Miguel. *Los espacios solitarios como tema en la fotografía venezolana. Dos ejemplos, dos visiones en las series 'Espacios en olvido' de Luis Salmerón y 'Por aquella desolada patria' de Vladimír Sersa*, Caracas, UCV, memoria de grado para optar al título de Licenciado en Artes Plásticas, junio 2012, p. 98.

tenían esos monumentos para comunicar valores y contenidos sobre un pasado ensalzado por el discurso patrio. Las fotografías citadinas y nocturnas de Salmerón parecieran entroncarse con el *Angelus Novus*, alegoría benjaminiana del Ángel de la historia que horrorizado ve en el pasado ruinas que se amontonan. Y las ruinas son, repitiendo la acertada fórmula de Celeste Olalquiaga⁴⁰, ruinas de la modernidad y de las ideas que ella vehicula. En este sentido, *Espacios en olvido* se inserta en una reflexión que se contrapone al triunfalismo modernista y a una acartonada visión de la historia nacional que se retrata inútilmente en fastuos edificios olvidados por los ciudadanos. Como es evidente, este trabajo se alinea con preocupaciones sustanciales de la práctica fotográfica de los ochenta: el paisaje como espacio de proyección de una comunidad imaginada (Andersen), de un proyecto de nación y de una identidad nacional plural, líquida en sus contornos (García Canclini).

El eterno retorno

La ciudad y las declinaciones del paisaje siguieron teniendo una importante circulación icónica en la *nueva imagen* fotográfica venezolana. Sus avatares se multiplicaron a lo largo de los ochenta, noventa y principios del presente siglo. Por ejemplo, en 1988, el Cuarto Salón de Fotografía (Museo de Bellas Artes) tenía por título *La ciudad como escenario*. Aquí participaron varias generaciones de fotógrafos⁴¹. Tampoco es casualidad que, en 1989, dos de los premios de fotografía Luis Felipe Toro hayan recaído sobre trabajos dedicados a espacios urbanos y rurales⁴². El primer premio fue para Daniela Chappard con su serie *Venezuela alterada*. En ella indaga el carácter heterogéneo de la geografía y, sobre todo, de la noción de identidad nacional, monolítica en el papel, fragmentaria en la experiencia. A diferencia del trabajo de Salmerón, la nomenclatura de Chappard es lo que la crítica define como postmoderna: híbrida en las técnicas, uso de colores saturados, copiado cromogénico, intervención post-fotográfica de la imagen. A su manera, *Venezuela alterada* reivindica la existencia de un país distinto de aquel que es negado por el discurso desarrollista de la democracia petrolera y del populismo rentista.



Fig. 13 Portada del folleto de exposición *Espacios en olvido Plaza Caracas*, 1989. Archivo Audiovisual de Venezuela. Biblioteca Nacional, Caracas.

⁴⁰ Olalquiaga, Celeste. “Las ruinas del futuro: arquitectura modernista y kitsch”, *art. cit.*, s/p.

⁴¹ Museo Nacional de Bellas Artes. *Primer Salón Nacional de Artes Plásticas 1988: Museo Nacional de Bellas Artes. Sección fotografía*, Caracas, Caracas, Museo Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional de la Cultura/Museo de Arte Contemporáneo/Fundarte, 1988.

⁴² Sólo el segundo premio recayó sobre un trabajo de ensayo fotográfico de retratos con la serie *Hung: el gesto permanente* de Enrique Hernández d'Jesús.



Fig. 14 Daniela Chappard, *Sin título*, serie *Venezuela Alterada*, 1987-89. Copia cromogénica 49,5 x 33 cm



Fig. 15 Fig. 16 Daniela Chappard, *Sin título*, serie *Venezuela Alterada*, 1987-89. 63 x 43 cm.

El tercer premio Luis Felipe Toro en la edición de 1989 fue otorgado al trabajo documental de Vladimir Sersa titulado *Por aquella desolada patria*. En un recorrido al interior del país, el fotógrafo se detiene en lugares polvorientos, devastado por el paso del tiempo. Son, al igual que los espacios urbanos de Salmerón, lugares fantasmales, deshabitados. La poética melancólica de las imágenes de Sersa disimula el significado social de confrontarnos con un presente ruinoso⁴³. Su trabajo es pues, otra de las formas para repensar el proyecto de la nación moderna, poniendo de relieve lo que la propia modernidad niega: la dislocación de los referentes, la heterogeneidad multitemporal, las desigualdades entre el centro (urbano) y la periferia (rural), la coexistencia de la ruina y de la grandilocuencia monumental.

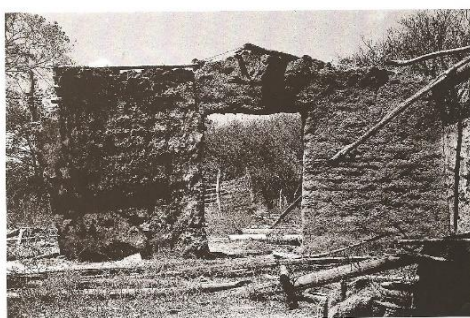


Fig. 16 Vladimir Sersa, *Ortiz*, Estado Guárico, 1977. Fotografía blanco y negro.

⁴³ Rodríguez Soto, Tomás (editor). *Vladimir Sersa, op. cit.*, p. 20.

Tres hitos

En los años 90, la ciudad como tópico persiste en la fotografía documental, directa y en los ensayos fotográficos. Al mismo tiempo, este tema también adquiere relevancia en la vertiente artística y experimental. Dentro de este lenguaje se inscribe una obra icónica de Nelson Garrido (1952): *Caracas Sangrante*. Aquí, la ciudad *desquiciada* de los balleneros adquiere tintes sangrientos. El poder de esta iconografía reside en su capacidad para connotar la disgregación del proyecto nacional moderno a manos de la violencia. En 1996, Nelson Garrido expuso *Caracas sangrante* en la muestra colectiva *Caracas Utópica* en la Universidad Simón Bolívar⁴⁴.

Luego multiplicó la visibilidad de la obra imprimiéndola en cartas postales. La imagen digital de la capital chorreando sangre era, sin duda alguna, una traducción estridente del miedo que embargaba a los ciudadanos debido a la escalada de la delincuencia, agravada por las tensiones y contradicciones que dejaron a su paso los fracasos de la democracia petrolera. En aquel momento ya habían ocurrido las revueltas populares del 27 de febrero (1989), el recorte presupuestario impuesto por FMI, la caída de los precios del petróleo y las intentonas de golpe de estado de Hugo Chávez en febrero de 1992 y de Hernán Grüber Odreman el 27 de noviembre de ese mismo año. Caracas se desangra y el proyecto modernista, encarnado en los ostentosos rascacielos de las torres de Parque Central, también sucumbe en el baño de sangre.

En 1996, el escritor José Balza confiesa lo difícil que es convivir con una imagen de ese calibre⁴⁵. Diez años después, pudimos ver la imagen en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas y, en esa coyuntura de agudización de la violencia política y urbana, la obra parecía todavía más molesta e indigesta. Ahora, a más de veinte años de distancia, se considera que *Caracas sangrante* es la imagen profética de un Apocalipsis nacional en el que ciudadanos y políticos terminaron por ser sacrificados en el cepo de la Historia, en nombre de la modernidad y del imaginario de la opulencia rentista⁴⁶. Finalmente, la ciudad sesentosa de los balleneros mutó en un pleonismo de salpicaduras que exacerbaba el sentimiento de fracaso de las veleidades modernistas.

⁴⁴ Vid. Romero, Denzil y Fernández, María. *Caracas utópica*, Valle de Sartenejas, Universidad Simón Bolívar, 1997, s/p. En esta exposición participaron varios artistas con una importante trayectoria nacional como Eugenio Espinoza, Dulce Gómez, Carlos Castillo, Julie Hermoso, Enrique Enríquez, Fernando Carrizales, Carlos Quintana, Eduardo Molina, Luis Romero y Ricardo Benaím.

⁴⁵ Balza, José. "La Caracas de Nelson Garrido", en *Plástica imagen*, Caracas, Año 30, N° 9, abril-mayo 1998, s/p. Disponible en línea en: <http://www.nelsongarrido.com/webgarrido2/editorial/prensa.htm> [Última consulta: marzo 2010].

⁴⁶ Millán, Rodrigo y Cáceres Q., Gonzalo. "Nelson Garrido: violencia y vida cotidiana en Caracas" (entrevista), en *Bifurcaciones. Revista de Estudios Culturales Urbanos*, Universidad Católica del Maule, Talca (Chile), 10/10/2013, s/p. Disponible en línea en: <http://www.bifurcaciones.cl/2013/10/nelson-garrido-violencia-y-vida-cotidiana-en-caracas/> [Última consulta: julio de 2018]. Cabe también destacar que no es casual que *Caracas Sangrante* ilustre en el 2010 la portada de la reedición de *Pim Pam Pum* [1998], una novela de corte postmoderno, ambientada a finales de los noventa. En la obra se muestra precisamente la violencia urbana y el naufragio de una generación que pasó su juventud en la Caracas de aquellos años. En el momento de publicación de la primera edición, la crítica recibió con desdén la novela. Una década después, se le reconoce como una referencia fundamental. En este sentido, la imagen de Nelson Garrido parece calzar muy bien como prefiguración icónica del caos citadino que se despliega dentro de la novela.



Fig. 17 Nelson Garrido, *Caracas sangrante*, 1996.

En la misma esfera de la fotografía artística se inserta el trabajo de Luis Molina Pantín (1969), sobre todo el que realizó en los años 90. Su aproximación a la ciudad oscila entre el registro fotográfico de un proceso de modernización inacabado y la ruina arquitectónica y simbólica de la modernidad anhelada. En 1993 tomó unas polaroids del retén de Catia, centro penitenciario inaugurado en la década del sesenta, en pleno furor modernizador de la recién estrenada democracia. El tono amarillento de las fotografías refuerza el sentimiento de decadencia que está asociado al espacio heterotópico carcelario. Un año antes, este retén había sido testigo de una masacre que dejó un saldo de más de 50 muertos.

Las constantes violaciones a los derechos humanos que ahí tenían lugar llevaron a su demolición en 1997. A la luz de este contexto, las imágenes recogidas por Luis Molina Pantin denuncian la pauperización y el fracaso de la utopía moderna. Su registro de edificios en construcción en la ciudad de Maracay, así como su paisaje de 180 grados de Caracas van en ese mismo sentido. También vale la pena citar su trabajo titulado *Postales Apocalípticas* (1996), íntimamente ligado a la modernidad. La serie compuesta por postales agrandadas de ciudades turísticas y lugares emblemáticos: París, San Francisco, Venecia, Londres, Los Angeles, Montreal y el Mont Saint Michel en Francia. Una de las postales es de Venezuela.

A diferencia de las demás que componen la serie, la reproducción del paisaje venezolano es una torre de petróleo en llamas. Esta imagen, gracias a la estridencia de sus colores y a la representación de la torre ardientes remite, en primera instancia, al imaginario apocalíptico-infernal de El Bosco. Luego, el petróleo, tótem tutelar de la nación venezolana, es todo menos un símbolo inocente. En su análisis sobre la obra de Molina Pantin, la artista y crítico Coco Fusco lanza una pertinente observación: el petróleo que financia la opulencia es la raíz misma del subdesarrollo estructural del país. Para ella “Molina-Pantin presenta aquí una imagen de país siendo devorado por su principal fuente de riqueza”⁴⁷. Por todo lo antes explicado, Luis Molina Pantin ejemplifica una forma de narrar la modernidad a partir de sus escollos y de su impronta en el paisaje y en la geografía humana.

⁴⁷ Fusco, Coco. “Modernismo postergado: La obra de Luis Molina-Pantin”, en *luismolinapantin.com*, s/f. Disponible en línea in: http://www.luismolinapantin.com/LMP_texts_03.html [Última consulta: julio de 2019].



Fig. 18 Luis Molina Pantín, Lago de Maracaibo, serie *Postales Apocalípticas*, 1996

Para completar nuestra trilogía, nos remitiremos a Alexander Apóstol (1969), uno de los ejemplos más consecuentes en la reflexión sobre binomio ciudad/modernidad, particularmente en los trabajos realizados en lo que va del siglo XXI. Sus imágenes indagan en los desfases que se generan entre el discurso político de exaltación de lo moderno, la decadencia de la arquitectura modernista y la momificación iconográfica de la identidad nacional. Esta parte tan importante de su obra sale del arco temporal de nuestra investigación. Por esa razón, sólo nos limitamos a mencionarlo por su protagonismo en el ejercicio de repensar y cuestionar la modernidad y su ritornelo del progreso. Hitos de tales incursiones son las series *Residente Pulido* (2001), *Caracas Suite* (video, 2003), *Residente Pulido. Ranchos* (2003), *Fontainebleau* (2003), *Residente Pulido. Invasión* (2009), *Ensayando la postura nacional* (2010) y *Lecciones políticas* (2017).



Fig. 19 Alexander Apóstol, fotogramas de *Caracas Suite*, 2003. Fotografía digital.



Fig. 20 Alexander Apóstol, *Plaza Venezuela*, serie *Fontainebleau*, 2003. Fotografía digital.

En *Residente Pulido*, Apóstol interviene fotografías de edificios modernistas caraqueños y de ranchos que se vuelven monolitos inaccesibles puesto que, gracias a la manipulación digital, Apóstol les borra todas las vías de acceso: puertas y ventanas⁴⁸. La

⁴⁸ Vid. Auerbach, Ruth. “Residente Pulido” [texto de presentación de la serie], s/f. Disponible en línea en: http://s107238961.onlinehome.us/o7_residente.php [Última consulta: junio 2019].

promesa de la utopía moderna lleva pues a un callejón sin salida. Al trabajar en los dos registros arquitectónicos, el de la planificación urbana y el de la improvisación -los ranchos-, Apóstol subraya la decadencia del proyecto desarrollista, que, de su enaltecido prestigio monumental, se desploma en el caos de los cordones de miseria de la ciudad capital. En la serie *Fontainebleau*, se sirve de fotografías de archivo de espacios modernistas caraqueños, construidos alrededor de una fuente. En la edición de estas imágenes, Apóstol convierte las fuentes en géiseres⁴⁹ que ascienden hiperbólicamente y minimizan la espectacular monumentalidad de los edificios que rodean la plaza. En la misma línea reflexión se encuentra el vídeo *Caracas Suite, El Helicoide*. Aquí el fotógrafo se reapropia de un icono del modernismo y de su fracaso, El Helicoide que, como ya señalamos anteriormente, fue un ambicioso proyecto inacabado. Es un testigo ruinoso de la concupiscencia moderna y de su incapacidad para cumplir sus grandilocuentes promesas.

En *Caracas Suite, El Helicoide*, nos topamos con un vídeo en el que una fotografía del mastodonte arquitectónico es borrada progresivamente por la acción de varios chorros de agua provenientes de una fuente. Esos mismos chorros del entusiasmo modernista de su serie *Fontainebleau* son los que desdibujan los contornos de la mega-estructura ovalada. Es como si el proyecto de la modernidad, en su desafortunada carrera hacia el progreso, se viera *inundado* por su propio entusiasmo desarrollista. Al respecto, Lisa Blackmore evoca las tesis de Almandoz, Martín Frechilla y Tejera Arnal según la cual la Venezuela del Nuevo Ideal Nacional llevaba en su propio ADN las ruinas potenciales debido al carácter providencial y efímero de una riqueza que creaba la sensación ilusoria de crecimiento económico⁵⁰. La autora inglesa, se centra en *Caracas suite* y logra captar la ironía con la que Apóstol trata el tema, al sugerir que *Caracas suite* “(...) revive el espectáculo moderno solo para aguar la fiesta (...)”⁵¹. Y esa fiesta es la del espectáculo del progreso, cacareado y ensalzado desde tiempos perezjimenistas hasta la retórica populista de los años setenta.

Caos, contradicción e imagen: notas conclusivas

La hoja de ruta que nos trazamos nos muestra una ventana alternativa para acercarnos a la modernidad desde la perspectiva de imágenes que la cuestionan. A lo largo de estas páginas, vimos cómo distintos nichos de la práctica fotográfica desarrollaron esquemas narrativos plurales, convergiendo en la necesidad de pensar los espacios urbanos como metáfora encarnada del proyecto de modernidad. En un país con una tradición centralista acentuada, Caracas fue el dispositivo visual mejor explorado. Otrora modelo latinoamericano de la promesa de desarrollo y de industrialización, la capital venezolana sucumbió en las últimas décadas ante el descalabro de los proyectos modernizadores vertiginosos y de una modernidad que no terminó de concretarse. Y lo relevante es constatar, siguiendo la estela de T. Adorno, que el arte es un sismógrafo capaz de anticipar procesos culturales y de leer en las entrelíneas de la historia. De ahí que tenga

⁴⁹ Vid. Sainz Borgo, Karina. “Entrevista a Alexander Apóstol”, en *LatinArt.com*, 01/12/2003, s/p. Disponible en línea en: <http://www.latinart.com/spanish/transcript.cfm?id=56> [Última consulta: junio 2018]

⁵⁰ Blackmore, Lisa. “Ruinas modernas y arte contemporáneo: el caso de El Helicoide de la Roca Tarpeya”, en *Cuadernos de Literatura*, vol. 21, Nº 42, 2017, p. 263.

⁵¹ *Ibid.*, p. 264.

tanto valor el trabajo crítico de las vanguardias que, tempranamente, previeron la articulación de una modernidad nacional descompaginada.

La fotografía venezolana interpela esta modernidad *sui generis* a través de imágenes que ratifican la cancelación de las utopías. Así lo muestran la ciudad frenética de Daniel González, la ciudad contradictoria de El Grupo, la ciudad-collage de Antolín Sánchez, la ciudad ahogada en sangre de Nelson Garrido o la ciudad de los archivos oficiales, hiperbolizada por Alexander Apóstol. El corpus que seleccionamos brinda un encuadre óptimo para analizar la crítica a la osatura urbana modernista y, por consiguiente, al libreto modernizador del discurso oficial. Al mismo tiempo, estas fotografías marcan el itinerario nómada del que hablaba García Canclini para finales del siglo XX, momento que coincide con la decadencia de los proyectos nacionales de modernización latinoamericanos. En *Culturas Híbridas*⁵², el autor se refiere a una “entrada” y “salida” de la modernidad como expresión de la hibridación cultural del continente. En este horizonte teórico, lo moderno y lo tradicional comparten porosas fronteras y tal ambigüedad propicia estrategias de reorganización de la participación social en el contexto del capitalismo transnacional. Las imágenes que produjo El Grupo como colectivo y, cada uno de sus participantes individualmente, enfatizan jocosamente los puntos de encuentro y desencuentro en el proceso modernizador venezolano.

Al indicar la presencia desgastante del tiempo, la grieta, el intersticio, la violencia y el reverso de la acartonada fachada moderna, los fotógrafos citados en estas líneas ponen a dialogar sus imágenes con procesos históricos venezolanos. Pensemos, por ejemplo, en el ambicioso proyecto urbano caraqueño que, desde sus inicios, incubó la semilla de su propia destrucción: el afán por lo nuevo o el complejo de la *tabula rasa*. La avidez por la novedad entiende el pasado histórico como un lastre que entorpece la concreción del sueño moderno y se deshace o ignora a su paso todo aquello que resulte inoperante. La traducción visual de este proceso es la heterogeneidad, el caos y la estética de los escombros.

La rehabilitación de la ruina, tanto en términos metafóricos y reales, así como la exposición de la contradicción como trastienda de la algarabía moderna, son también claros marcadores de una politización del acto fotográfico. En este sentido, el recorrido propuesto también buscó desmontar la idea de frivolidad que ha recaído sobre todo en la generación de los artistas y fotógrafos de los años ochenta. De hecho, las obras que citamos entran dentro de la redefinición que hace Hal Foster sobre el arte político. Al respecto, el crítico señala que “(...) political art is now conceived less in terms of representation of a class subject (à la social realism) than of a critic of social representation (gender positioning, ethnic stereotyping, etc.)”⁵³.

En el contexto venezolano, la crítica de la representación social recae sobre la metanarrativa de una modernidad impoluta, del nacionalismo ciego y de la ortodoxia y pureza de los géneros artísticos y la designación del museo y la galería como lugares exclusivos del arte. En el arte político de la segunda mitad del siglo XX, los acentos se desplazaron de las condiciones materiales (la lucha de clases, los medios de producción) hacia lo simbólico/cultural y conceptual. Foster insiste en que, desde el punto de vista

⁵² García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, op. cit.

⁵³ “El arte político ya no se concibe como la representación del sujeto de clase (en el estilo del realismo social), sino más bien como una crítica de la representación social (su posicionamiento con respecto al género, los estereotipos étnicos, etc.” [Traducción libre]. Foster, Hal. “For a concept of the Political in Contemporary art”, en *Recordings. Arts, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985, p. 141.

social, “(...) the site of the struggle for these political forces is as much of the cultural code of representation as the means of production, as much *homo significans* as *homo œconomicus*”⁵⁴. Este *homo significans*, y los discursos que construye, tuvieron un lugar central en las prácticas fotográficas que hemos venido citando. Al mismo tiempo, si bien ciertas tendencias de la época entran dentro del rótulo de arte “político”, es necesario diferenciarlo del “arte militante”. Un arte que, como bien lo apuntó el crítico cubano Gerardo Mosquera (1945), estaba embebido por la solidaridad partidista y la vocación “ilustrativa” de los discursos políticos⁵⁵. Ahora las luchas eran otras: resignificar los espacios públicos y demoler el sitio sacrosanto del arte cinético, reorientar la unión entre el arte y la vida a través de gestos comunicativos -accionales-, legitimar el derecho a recrear universos individuales y, en el caso que nos ocupa, apostrofar las veleidades de una modernidad nimbada, aceptando sus contradicciones con manifiesta ironía.

Fuentes Bibliohemerográficas

- ACHA, Juan. “Teoría y práctica de las artes no objetualistas en América Latina”, en Museo de Arte Moderno de Medellín/Museo de Antioquia, *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte no-objetual y arte urbano* (1981), Medellín, Autores, 2011, pp. 75-88.
- BISBAL, Marcelino. “De las mediaciones massmediáticas a la cultura popular: acotaciones de la discrepancia”, en ALEMÁN, Carmen Elena y SUÁREZ María Matilde (coord.). *Venezuela: Tradición en la modernidad. Primer Simposio sobre cultura popular*, Caracas, Fundación Bigott/Equinoccio Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1998, pp. 477-492.
- BLACKMORE, Lisa. “Ruinas modernas y arte contemporáneo: el caso de El Helicoide de la Roca Tarpeya”, en *Cuadernos de Literatura*, vol. 21, N° 42, 2017, p. 263.
- BLACKMORE, Lisa. *El Techo de la Ballena and Asfalto-Infierno: the Logic of Inversion in an Attack on Venezuela’s Cultural Establishment*, M.A dissertation, University of London/Birbeck, 2005.
- CABALLERO, Manuel. *Historia de los venezolanos en el siglo XX*, Caracas, Editorial Alfa, 2011.
- CAMNITZER, Luis et al. *América Latina, 1960-2013. Fotos+Textos*, Paris, Fondation Cartier pour l’art contemporain/Museo Amparo de Puebla, 2013.
- CORONIL, Fernando. *El Estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*, Caracas, Nueva Sociedad, 2002.
- DE MOJICA, Sarah (comp.). *Mapas culturales para la América latina: culturas híbridas, no simultaneidad, modernidad periférica*, Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 2 ed., 2001. [Primera edición: Wissenschaftlicher Verlag, 2000].
- FABRY, Alexis (dir.). *Urbes Mutantes 1941 - 2012: Latin American Photography. Colección Leticia y Stanislas Poniatowski*, Barcelona/México, RM/Toluca éditions, 2013.
- FIGARELLA, Mariana. “Los años ochenta. Panorama de una década”, en *Los 80. Panorama de las artes visuales en Venezuela*, Caracas, Galería de Arte Nacional/Fundación Mercantil, 1990, pp. 90-121.
- FOSTER, Hal, “For a concept of the Political in Contemporary art”, en *Recordings. Arts, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985, pp. 139-156.
- FUNDACIÓN RÓMULO GALLEGOS Y TALLER DE TRABAJADORES DEL ARTE Y LA CULTURA. *A gozar la realidad*, Caracas, Autor, 1977, s/p. [Tríptico de la muestra en la Sala de Exposición Casa de la Cultura de San Fernando de Apure, del 19 de febrero al 3 de marzo de 1977].

⁵⁴ “El lugar de batalla de estas fuerzas políticas no es tanto los medios de producción como el código cultural de representación, no es tanto el *homo œconomicus* como el *homo significans*” (Traducción libre). *Ibid.*, p. 142.

⁵⁵ Mosquera, Gerardo, “Goodbye Identidad, Welcome Diferencia: Del Arte Latinoamericano al Arte Desde América Latina Arte en América Latina: Tránsitos Globales”, en León, Rebeca (org.), *Arte En América Latina Y Cultura Global*, Chile, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2002, p. 133.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2005. [Primera edición: Grijalbo, 1990].
- GONZÁLEZ LEÓN, Adriano. *Asfalto-Infierno y otros relatos demoníacos*, Caracas, El Diario de Caracas, 1979.
- HERLINGHAUS, Hermann y WALTER, Monika (eds.). *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlín, Langer Verlag, 1994.
- HERNÁNDEZ MONTOYA, Roberto. *Letreros que se ven*, Caracas, Editorial Ateneo de Caracas, 1979.
- LISCANO, Juan. *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas, Alfadil, 1984.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. "Modernidad, postmodernidad, modernidades -discurso sobre la crisis y la diferencia", en *Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, vol. XVIII, N° 2, julio-diciembre, 1995, pp. 12-33.
- MOSQUERA, Gerardo, "Goodbye Identidad, Welcome Diferencia: Del Arte Latinoamericano al Arte Desde América Latina Arte en América Latina: Tránsitos Globales, en LEÓN, Rebeca (org.), *Arte En América Latina y Cultura Global*, Chile, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2002, pp. 123-137.
- MUÑOZ, Boris et al. *Fotografía urbana venezolana 1850-2009*, Caracas, Editorial Arte, 2009. (Col. Fundación para la cultura urbana).
- MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Primer Salón Nacional de Artes Plásticas 1988: Museo Nacional de Bellas Artes. Sección fotografía*, Caracas, Caracas, Museo Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional de la Cultura/Museo de Arte Contemporáneo/Fundarte, 1988.
- OLALQUIAGA, Celeste y BLACKMORE, Lisa (eds.), *Downward Spiral: El Helicoide's Descent from Mall to Prison*, New York, Terreform.
- PALENZUELA, Juan Carlos. *Fotografía en Venezuela 1960-2000*, Caracas, Movilnet, 2001, p. 132.
- PAZ, Octavio. "Rupturas y restauraciones", en *Vuelta*, México DF, N° 217, diciembre de 1994, pp. 6-10.
- PÉREZ ORAMAS, Luis E. "La invención de la continuidad", en JIMÉNEZ, Ariel y PÉREZ ORAMAS, Luis E. *La invención de la continuidad: Galería de Arte Nacional, Caracas, mayo-agosto de 1997*, Caracas, Galería de Arte Nacional, 1997, pp. 9-23. [Col. 30° Aniversario, vol. 178].
- RAMA, Ángel. *Antología 'El Techo de la Ballena'*, Caracas, Fundarte, 1987, 224 p.
- RICHARD, Nelly. "Latinoamérica y la Posmodernidad", en *Escritos. Revista de ciencias del lenguaje*, Universidad Autónoma de Puebla, N° 13-14, enero-diciembre 1996, pp. 271-280.
- RODRÍGUEZ SOTO, Tomás (editor). *Vladimir Sersa*, Caracas, Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela/Editorial El Perro y la Rana, 2009. (Col. Biblioteca de fotografía venezolana, N° 3).
- ROMERO, Denzil y FERNÁNDEZ, María. *Caracas utópica*, Valle de Sartenejas, Universidad Simón Bolívar, 1997, s/p.
- SILVA FERRER, Manuel. *Modernidad, Estado, cultura y medios de comunicación en la Venezuela de Hugo Chávez (1999-2009)*, Berlín, Institut der Freien Universität Berlin, tesis para optar al grado de Doctor en Historia, 2013.
- ZAMBRANO, Miguel. *Los espacios solitarios como tema en la fotografía venezolana. Dos ejemplos, dos visiones en las series 'Espacios en olvido' de Luis Salmerón y 'Por aquella desolada patria' de Vladimir Sersa*, Caracas, UCV, memoria de grado para optar al título de Licenciado en Artes Plásticas, junio 2012, p. 98.

Fuentes Electrónicas

- AUERBACH, Ruth. "Residente Pulido" [texto de presentación de la serie], s/f. Disponible en línea en: http://s107238961.onlinehome.us/o7_residente.php [Última consulta: junio 2019].
- BALZA, José. "La Caracas de Nelson Garrido", en *Plástica imagen*, Caracas, Año 30, N° 9, abril-mayo 1998, s/p. Disponible en línea en:

<http://www.nelsongarrido.com/webgarrido2/editorial/prensa.htm> [Última consulta: marzo 2010].

FUSCO, Coco. “Modernismo postergado: La obra de Luis Molina-Pantin”, en *luismolinapantin.com*, s/f. Disponible en línea in:

http://www.luismolinapantin.com/LMP_texts_03.html [Última consulta: julio de 2019].

MILLÁN, Rodrigo y CÁCERES Q., Gonzalo. “Nelson Garrido: violencia y vida cotidiana en Caracas” (entrevista), en *Bifurcaciones. Revista de Estudios Culturales Urbanos*, Universidad Católica del Maule, Talca (Chile), 10/10/2013, s/p. Disponible en línea en:

<http://www.bifurcaciones.cl/2013/10/nelson-garrido-violencia-y-vida-cotidiana-en-caracas/>

[Última consulta: julio de 2018]

MONRROY, Douglas. “Alexis Pérez-Luna, crónicas sobre muros”. Disponible en línea en: <https://www.alexisperezluna.com/cont/179/alexis-prez-luna-crnicas-sobre-muros.html> [Última consulta: mayo 2019].

OLALQUIAGA, Celeste. “Las ruinas del futuro: arquitectura modernista y kitsch” in *www.celesteolalquiaga.com*, s/f. Disponible en línea en:

<http://www.celesteolalquiaga.com/modernidad.htm> [Última consulta: septiembre 2016].

OLALQUIAGA, Celeste. “Venezuela y la modernidad que apenas fue”, en *Arquine*, México, 23/05/2019, s/p. Disponible en línea en: <https://www.arquine.com/venezuela-y-la-modernidad-que-afenas-fue/> [Última consulta: julio 2020].

RANGEL, Gabriela. “El arte de los rincones: notas sobre las experiencias no-objetuales en Venezuela”, en *E-misférica*, 8.1 Performance ≠ Life, New York, Hemispheric Institute, 2011, s/p. Disponible en línea en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-81/rangel> [Última consulta: septiembre 2019].

SAINZ BORGÓ, Karina. “Entrevista a Alexander Apóstol”, en *LatinArt.com*, 01/12/2003, s/p. Disponible en línea en: <http://www.latinart.com/spanish/transcript.cfm?id=56> [Última consulta: junio 2018]

SÁNCHEZ, Antolín. “Tarot Caracas y La Caída de Babilonia de Antolín Sánchez”, en *Analítica.com*, Caracas, 15/11/2013. Disponible en línea en:

<http://www.analitica.com/entretenimiento/tarot-caracas-y-la-caida-de-babilonia-de-antolin-sanchez/> [Última consulta: mayo 2018].

Depósito Legal: pp200302ME1486 - ISSN: 1690-4818



Todos los documentos publicados en esta revista se distribuyen bajo una [Licencia Creative Commons Atribución -No Comercial- Compartir Igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/). Por lo que el envío, procesamiento y publicación de artículos en la revista es totalmente gratuito.