

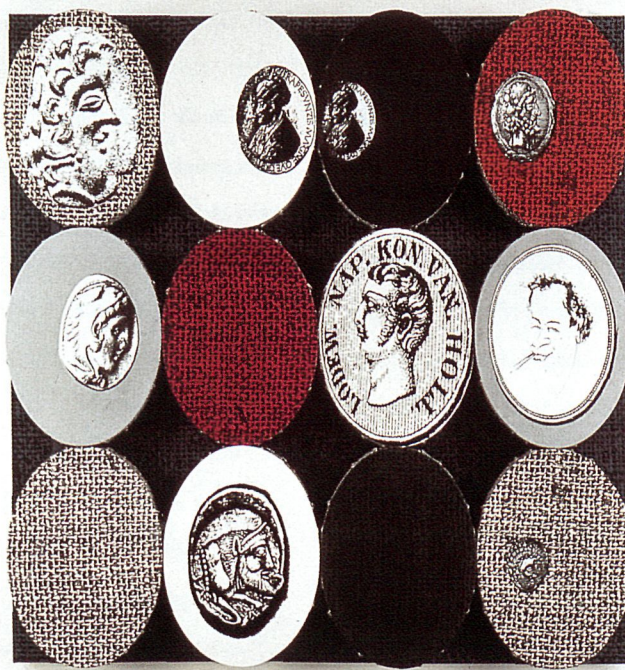
# Vacíos de identidad

## ANOTACIONES DE LA CONTEMPORANEIDAD EN VENEZUELA



JESÚS FUENMAYOR

Quizás una de las obras más menospreciadas y en consecuencia menos estudiada de los últimos años, sea una serie de autorretratos que el artista venezolano Meyer Vaisman realizara en medio de los vaivenes estilísticos de los 80. No se trata exactamente de autorretratos en la medida que Vaisman los realizó por encargo a un artista callejero que a la salida de la Galería de Los Ufizzi recreó en una caricatura sus rasgos, para luego "apropiarse" del retrato e insertarlo en varias de las obras que generalmente se engloban dentro de la serie de los *Coins* (Monedas). Vistos en el contexto del arte producido por ese entonces, esta obra puede que solo agregue una capa más al tipo de discurso sobre los sistemas de circulación, la representación y los problemas de autoría que tan en boga estaban



Meyer Vaisman, *Coins*, 1988.

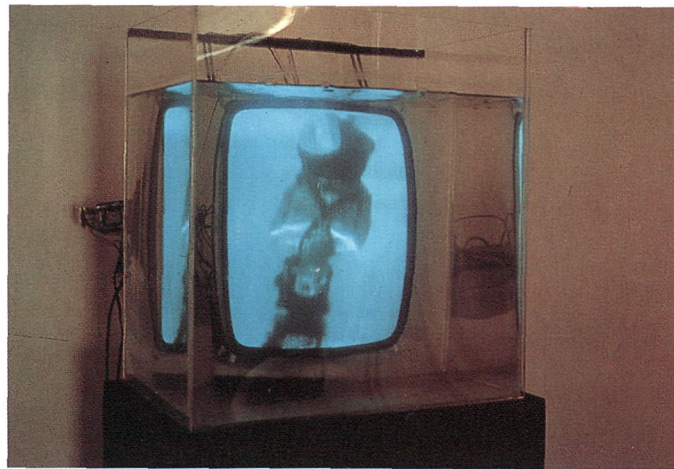
entonces. Sin embargo, visto bajo la óptica de la producción más reciente de Vaisman, es posible retomar este trabajo en una nueva lectura. Ese contexto estaría más relacionado a una condición que ha venido, alternativamente, superponiéndose y creando subtextos que se repiten en el trabajo de algunos otros artistas venezolanos de las nuevas generaciones y que coinciden con algunos de los aspectos más resaltantes del legado de Armando Reverón, Bárbaro Rivas, Jesús Soto y Gego, maestros de la afirmación de la identidad en el vacío (recordemos, brevemente, que Reverón pintaba lo que la luz no le dejaba ver, que Rivas, considerado erróneamente un primitivo, encarnaba múltiples personalidades en sus imágenes al tiempo que las corroía con sus vivencias de



hombre de la calle, que Soto no ha aspirado a otra cosa que a la búsqueda infructuosa de la inmaterialidad y que Gego hizo los esfuerzos más cercanos a revelar visible la estructura que posibilita al espacio). Dentro de este agrupamiento histórico, se podría hablar de una identidad quebrantada, en continuo devenir. Es una de las subtramas que sirvió de hilo conductor a la curaduría propuesta por María Luz Cárdenas y Luis Ángel Duque en una exposición de arte joven venezolano (realizada en 1995), particularmente en un segmento de dicha exposición titulado por ellos como *Fracturas del Yo*, bajo el cual se reunió a buena parte de las propuestas más interesantes que hoy en día se producen en el país.

Lo que los autorretratos de Vaisman propondrían entonces, es, en una idea ya expresada por él mismo, un vacío de significados que nos conduce inevitablemente a un abismo de identidad en donde no hay una única o quizás ninguna respuesta para responder sobre quiénes somos, una suerte de grado cero del ser. Así se estructura la obra reciente de Vaisman, a través de un icono, el rancho, que irremediamente termina traicionándose en el "autorretrato" que pesadamente lleva por dentro (una carga que está representada en el dormitorio dentro del rancho en el que durante sus años de la adolescencia vivió el artista).

Este vacío de identidad está también en la doble condena a la que José Antonio Hernández-Díez somete a ese personaje de la mitología cotidiana, *Houdini* (1989): la del eco de su propio e inexorable destino y la del arte. En esta obra Hernández-Díez posa en un vídeo como el maestro del escapismo en su última y célebre escena, en una propuesta en la que es evidente la distancia que relaciona la mitología al artista. Más allá del intercambio de identidades, sin embargo, Hernández-Díez ha abierto una posibilidad: aquella de la otra condena (condena, pero aún así otra posibilidad), la fuga hacia la realidad ficticia y alterna del arte. En la obra, un monitor que reposa sumergido en una pecera, proyecta el vídeo de Hernández-Díez encarnando a *Houdini*, cuyo escape conduciría, entonces, no a una salida si no a la paradójica perpetuación del sometimiento a una identidad que en su calidad de mito no le pertenece al hombre que escapa sino a la multitud que en ese momento convierte sus deseos en uno solo: la ilusión de aquel escape que se convierte en metáfora de la represión. La referencia a *Houdini* es clave. Es un personaje de nuestra época, una leyenda que es tan nuestra como la Torre Eiffel o la estatua de la Libertad, un mito urdido en el mismo tejido ahora supuestamente osificado



José Antonio Hernández-Díez. *Houdini*, 1989.

de la modernidad. *Houdini* es además una obra que se adelanta al trabajo que hoy en día está realizando el artista. Siguiendo sus ideas, un nuevo proyecto que tenga como objetivo hacer que la recepción de su trabajo sea menos flagrante, creando esos pequeños nudos de lectura que nos hagan vacilar entre el autoexilio y el autocolonialismo, ese péndulo que cae no sin cierta pesadez sobre cualquier obra enmarcada en la producción latinoamericana. Así se comportan ahora sus obras, como él ha sugerido, bajo la amenaza o la realización de la pérdida de las imágenes sobre la superficie que antes eran la atracción principal de los espectadores, quedando, en consecuencia, al desnudo la estructura. Entre ellas valdría la pena mencionar una serie de ensamblajes con videos, a medio camino entre la escultura y la instalación. Uno de ellos, por ejemplo, es un video proyectado en un monitor de un dedo que avanza sobre ruedas de juguete, cuyo soporte museográfico ha sido incorporado al significado de la obra gracias a un tubo metálico que avanza desde el suelo hasta la repisa en donde descansa el monitor, a través del cual la estructura logra mantener su equilibrio físico. En *Drag* (1995), título de la obra, tanto el dedo como el tubo hacen una mueca a la autocomplacencia falocéntrica de la cultura sub-urbana. Pero así como la construcción de la imagen se ha vuelto más oblicua o compleja en su trabajo (ya no es posible adivinar de inmediato un contexto referencial), también sería muy posible hablar, como en el caso de *Houdini*, de una deconstrucción deontológica en ciertos detalles que a primera vista parecen banales, como sucede con la precaria estructura de cartón que cubre la "identidad" del monitor. Esta misma operación podría trasladarse a una instalación escultórica





José Antonio Hernández-Díez, *Drag*, 1995, madera, cartón, vídeo y monitor, dimensión variable.

de nombre *Indy* (1995), en la cual aparecen cuatro monitores que proyectan imágenes de una carrera en la cual, en lugar de autos de alta velocidad, compiten manos con ruedas de patinetas. Cada uno de los monitores es una pista de carreras por donde cada uno de estos vehículos, mitad humanos mitad máquinas, despliega su avance. Cada



José Antonio Hernández-Díez, *Indy*, 1995, madera, vídeo, monitores y ruedas de patineta, dimensión variable.

uno está también coronado con un *truck* (ruedas de patineta) y, al igual que en *Drag*, la "identidad corporativa" del monitor se oculta dentro de un dispositivo escultórico en forma de mesa que sirve de soporte.

En su obra más reciente, Hernández-Díez llevó hasta un extremo esta idea de borrarse de la superficie del lenguaje, de ese lenguaje que había empezado a estructurar su trabajo en el que se funde la vanguardia con lo vernacular. Ahora Hernández-Díez priva al espectador de entretenerse con un vídeo del alzamiento popular más violento producido en Venezuela recientemente (*In God We Trust*, 1991), así como los exime de la presencia del cadáver de un perro (*San Guinefort*, 1991). En sus nuevas instalaciones, como en aquellos retratos de la pintura colonial en los que las vestimentas y no los rostros estaban profusamente detallados, las referencias se han desplazado casi por completo. Las piezas consisten en una serie de pseudo-mobiliarios minimalistas contruidos por el propio artista, a los que el único gesto narrativo que se les adiciona es la mordida de una mandíbula gigante. Como en toda su obra, aunque en algunos momentos hubiese estado presente veladamente, el soporte es inseparable del lenguaje. En esta serie la imagen y su soporte son prácticamente imposibles de desligar. La imagen es la mordida: hay dos de ellas que se oponen simétricamente sobre dos planos cubiertos de formica, una dentellada al ya ambiguo icono de la cultura urbana; en un tríptico, la mordida parece provenir de cuerpos diferentes: una fue hecha por alguien con los dientes torcidos; otra, por quien carece de algunos de ellos; y otra muestra algún otro defecto dental. La estructura representada en el mobiliario señala hacia una tradición (la de la crisis de lo moderno). Se la invoca no para atacarla o destruirla sino para disfrutar de su agonía a través



*San Guinefort*, Vista de la obra en la exposición *The Final Frontier*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1993.





José Antonio Hernández-Díez. *Sin título*, 1996, fotografía a color tipo C, 100 x 100 x 7 cm.



José Antonio Hernández-Díez. *Sin título*, 1996, fotografía a color tipo C, 100 x 100 x 7 cm.



José Antonio Hernández-Díez. *Sin título*, 1996, fotografía a color tipo C, 100 x 100 x 7 cm.

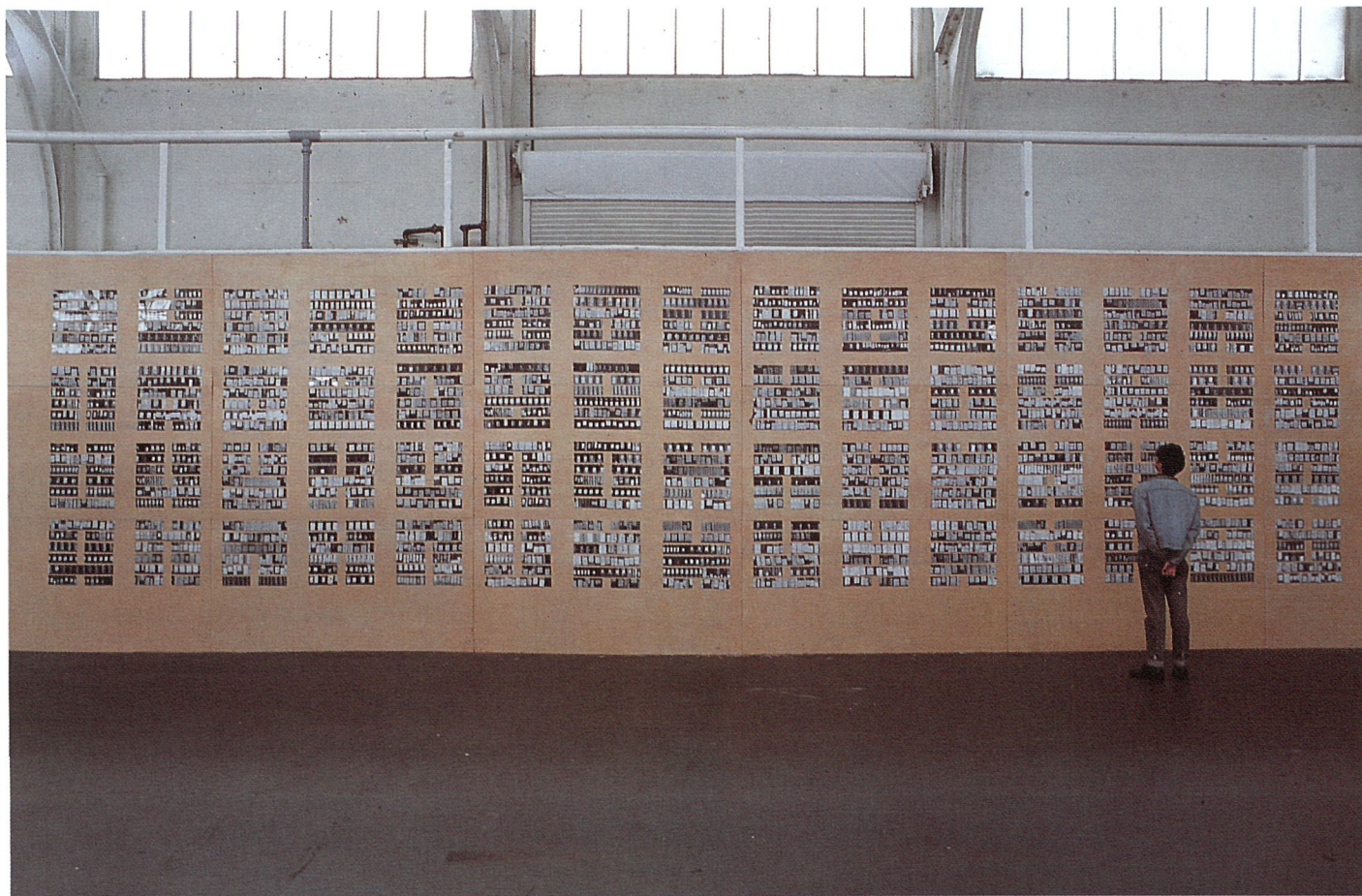
del aparentemente inofensivo gesto de la mordedura. Al perpetuar este estado agónico se le atribuye al arte la extraordinaria capacidad de revelar sus propias fracturas, de construir su propio imaginario y de habitarlo como un espacio activo, pulsante. [1]

Quizás la obra de Hernández-Díez en la que resulte más pertinente esta operación barroca de eliminación de rasgos individuales sea en una serie de fotografías que algunos han querido ver relacionadas al canibalismo cultural (así como la serie de la mordedura). Se trata de fotos de figuras humanas deformadas cuyo origen es relativamente difícil de determinar. No ha querido el artista, a primera vista, desnudar el procedimiento. Sin embargo, algo del proceso se transparenta en algunos aspectos, como en el color estridente de las figuras que delata su procedencia industrial, en los fondos publicitarios de colores uniformes, en algunos de los detalles de la superficie fotográfica que aparecen exageradamente fuera de foco, entre otros aspectos que, sumariados, indican que las figuras están en realidad fuera de escala (es decir, han sido magnificadas). Por la vía confesional, Hernández-Díez ha dejado saber que las figuras son en verdad juguetes para niños, del tipo de los que se usan en las piñatas para fechas de celebración. También por esta vía he podido conocer que la deformación de las figuras es producto de un gesto a la vez antropófago y esquizofrénico: su propia mordida, que el artista ha utilizado para sus-

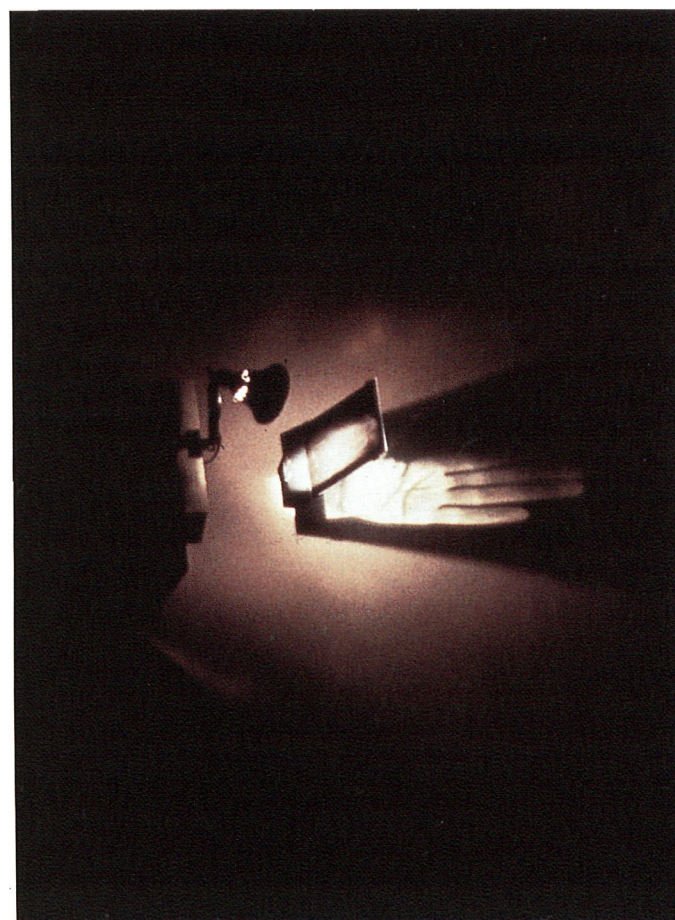
tituir otros instrumentos tradicionales de la talla escultórica. Al equiparar esquizofrenia con canibalismo, la obra parece apuntar tanto hacia la patología de nuestra propia percepción como a la recepción ajena de nuestros procesos culturales.

Otro artista venezolano que ha explorado los límites de la identidad a través de la propia capacidad del arte de sondear en los fundamentos constitutivos, es **Sammy Cucher**. Una de las primeras obras que pudiera interpretarse en este sentido es una videoinstalación titulada *Los Gatos de Cheshire* (1991), en clara alusión a *Alicia en el País de las Maravillas*. La obra en sí consistía en una videoinstalación conformada por cinco monitores colocados sobre unas plataformas metálicas muy altas, a cada una de las cuales estaba encadenado un molde del antebrazo del artista en cuya muñeca a su vez se inscribe, a manera de tatuaje, la figura emblemática de las etiquetas comerciales para lectores láser acompañadas de una palabra vinculada a la condición de la alienación: DESEO, ADMIRO, CONFÍO, ENVIDIO, IMITO, AMO. En los monitores se muestran videos de acercamientos de las sonrisas más conspicuas de la televisión local, que aparecen y desaparecen alternadamente. Esta suerte de apología a la desaparición del ser bajo el dilema de la identidad, ha signado buena parte del trabajo de Cucher. Allí están, por ejemplo, obras como *Mandala* (1991) en la que el artista realizó un arbitrario inventario fotográfico de lomos





Sammy Cucher, *Mandala*, 1992,  
vista de la instalación.



Sammy Cucher,  
*Dark gleam of essence*, 1991,  
Secession Gallery at Trinity Church,  
San Francisco.





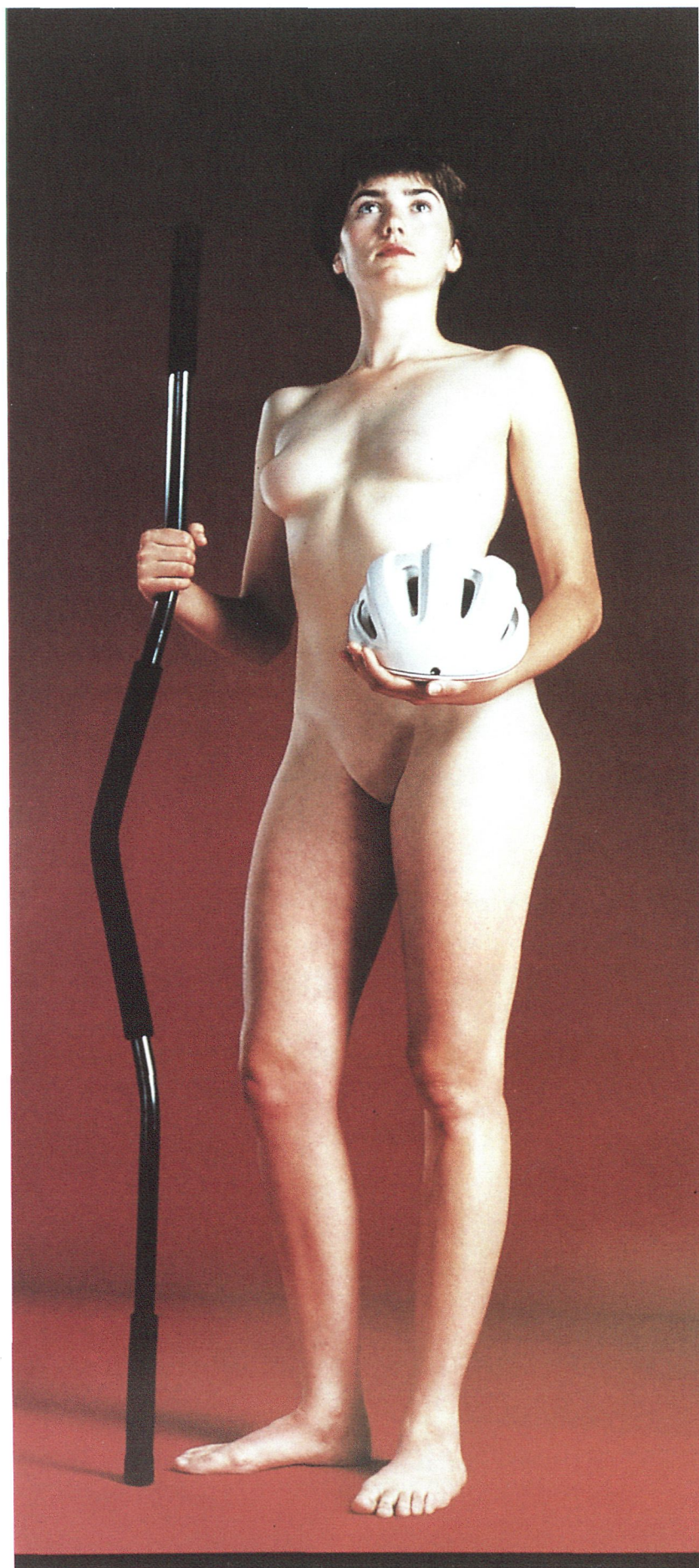
Aziz + Cucher, *Faith, honor and beauty*, 1992, Fotografía ektacolor digitalizada 218 x 96 cm.

de libros dispuestos en los estantes de una biblioteca, ese espacio que en occidente consideramos es el centro del conocimiento universal. Estas fotografías fueron luego dispuestas en una gran pared de tal forma que configuraban la estructura gráfica de otro modelo de conocimiento universal que corresponde a la cultura oriental, el *I-Ching*. Al contraponer estos dos modelos sin privilegiar alguno de los dos, el artista pone en conflicto la noción que hace posible la coexistencia de modelos universales excluyentes. En otra instalación titulada *Dark gleam of essence* (1991), realizada en una iglesia oficiante en San Francisco, Cucher decidió trabajar con una serie de fotografías de manos en diferentes posiciones que fueron impresas sobre láminas translúcidas y colocadas en el interior de la iglesia de manera tal que un foco de luz proyectara la imagen sobre las paredes. Cada una de estas imágenes pasaba a simbolizar en el ambiente ritual en el que fueron dispuestas, una religión (imaginaria o real), que en conjunto formaban un coro de religiones superpuestas en el que son una y todas simultáneamente, un coro en el que las tensiones propias de las diferencias se equiparan a las de la igualdad. Últimamente, Cucher ha estado trabajando en colaboración con el norteamericano **Anthony Aziz**. Sus trabajos recientes han recibido una significativa atención, sobretodo con una serie que comenzó con la instalación titulada *Faith, Honor and Beauty*. De esta obra la impresión más fuerte la han dejado las imágenes de los desnudos en poses clásicas de una hipotética nueva raza que se identifica en el uso de parafernalia contemporánea y en la ausencia de genitales. A esta serie le sigue otra también fotográfica reunida bajo el título genérico *Dystopia*, conformada por retratos de personas que, aun cuando conservan su identidad, lo



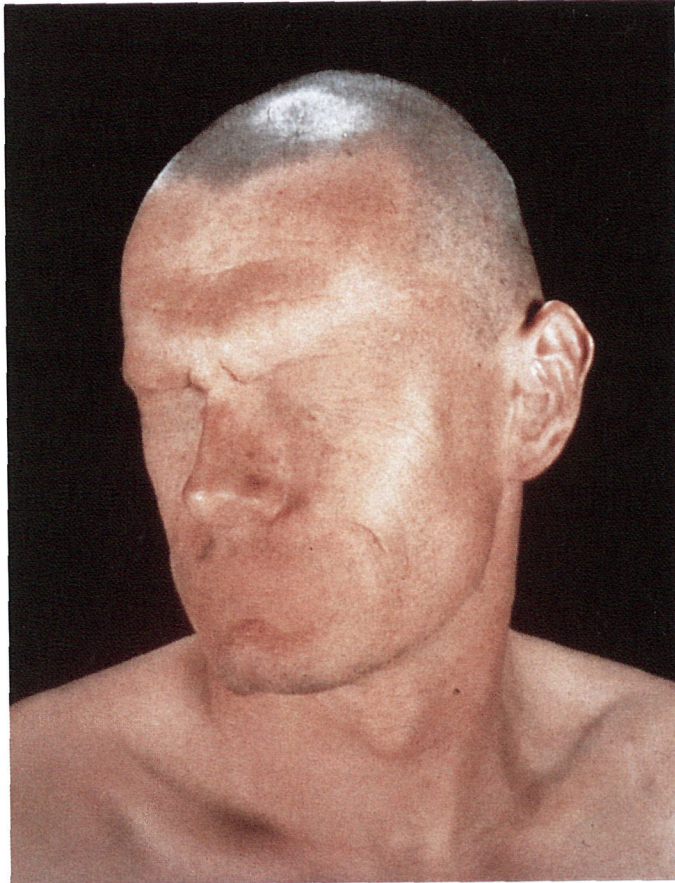
hacen precariamente debido a que los órganos de los sentidos que nos conectan con la realidad perceptiva han sido borrados con el mismo recurso de la manipulación digital utilizado en la serie anterior. En palabras de María Luz Cárdenas: "Con estos retratos estamos ante rostros que desautorizan los patrones clásicos de la identidad, dislocan las estructuras que los sostienen como arquitectura conceptual y se instituyen en espacio infinito de conexiones topológicas cuya imposibilidad de presentar rasgos definidos deja abierto el campo a un permanente reenvío a la desmantelada identidad". [2]

Por último, quiero incluir en este breve recuento, la obra singular de **José Gabriel Fernández**. Una crónica de la mirada prohibida podría trazarse a través de algunas de sus instalaciones, entre ellas una que presentó en 1985, una instalación con proyección de diapositivas titulada *Che dolce cosa*, en deuda con la célebre frase de Piero della Francesca. En ésta el elemento formal central es el cono de visión. El cono de visión que antes fue delicia renacentista, pasa a ser aquí crucifixión del ojo. La instalación en sí consiste en dos proyectores de diapositivas, una plataforma y una acción del artista. Un proyector de diapositivas muestra un arco que insinúa una perspectiva clásica; el otro proyector muestra una progresión de imágenes del artista que simula un recorrido desde el último hasta el primer plano. Simultáneamente sucede la acción en la que se observa a Fernández levantando un cono a partir de la plataforma e invirtiendo el eje horizontal de su posición natural a un eje vertical. Este cono está siendo construido con tiras que salen de un círculo inscrito en la plataforma hasta un clavo en el rectángulo de pared donde se proyectan las imágenes ya mencionadas. Cuando la secuencia de diapositivas cumple su ciclo, la imagen proyectada del artista llega a tamaño natural y se detendrá justo donde el clavo y el ojo finalmente coinciden. En 1991 Fernández realizó un trabajo en el



Aziz + Cucher, *Faith, honor and beauty*, 1992, Fotografía ektacolor digitalizada 218 x 96 cm.

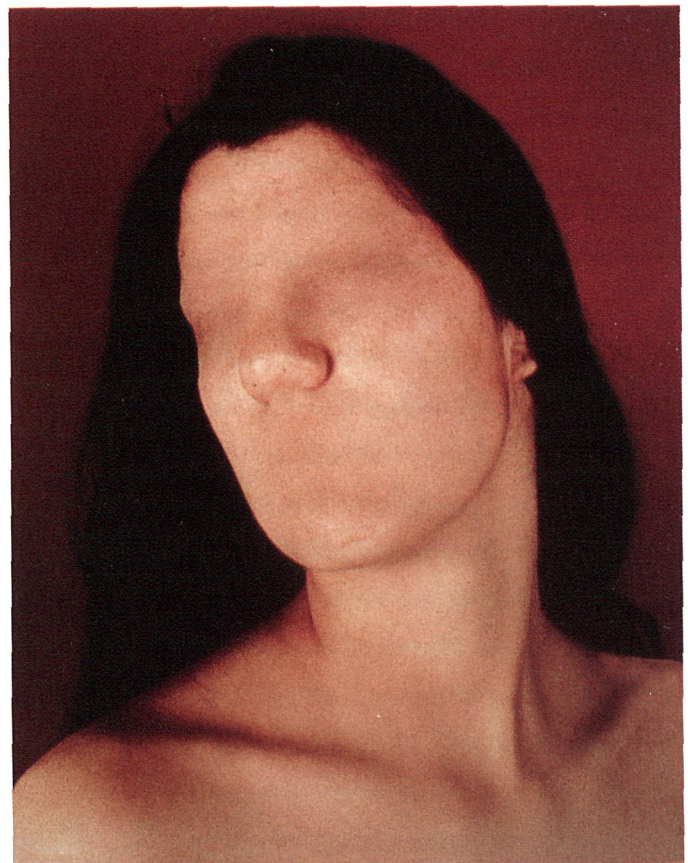




Aziz + Cucher, *Rick*, 1994, Fotografía de copia cromogénica digitalizada  
140 x 110 cm.

que revisa el mito de Narciso. Se trata de una instalación más bien hermética, constituida por diferentes elementos escultóricos de evidente filiación y voluntad constructiva. Con esta obra que, como en otras tantas, la formalidad aparece encubierta con el lenguaje de los contextualistas, el espectador es colocado delante de un objeto que descansa pasivamente en el piso. La pieza está realizada en una estructura de aluminio, la cual, a su vez, está recubierta por una malla de acero. Esta malla reproduce una de las cualidades del agua, la opacidad: dependiendo de nuestro punto de vista la malla se ve sólida o traslúcida. A pesar que le hace eco con muy pocos elementos porque le hace referencia oblicuamente, el pozo que recrea el mito de Narciso está allí como un sujeto que se niega a devolvernos nuestra imagen haciendo que la mirada escrutadora invierta su recorrido. Otra de las permutaciones del trabajo de Fernández se localiza en los encuentros inesperados de lo políticamente declarado, aclamativo si se quiere, con tradiciones históricas conjugadas alegóricamente. Ejemplo de ello está en particular en sus obras más recientes. Una es la ti-

tulada *Boceto para una Historia Natural del Edén*, 1993-94, una instalación y al mismo tiempo serie en la que funde a Plinio y la Biblia con las políticas sexuales del espacio. De acuerdo con el propio Fernández, esta obra habla de la exclusión de la sexualidad homoerótica del Paraíso. Como en la mayoría de sus trabajos, ésta se compone de unos cuantos elementos que definen su presentación. Un papel tapiz con motivos florales intervenido en su follaje con *graffittis* de baños de hombres y un cono de acrílico transparente son suficientes para recordarnos que las políticas del espacio han estado y siempre estarán vinculadas a las construcción de la identidad sexual. En otra obra reciente, *Los Célibes (Toreros)* (1993), el artista se concentra en la figura del torador como un arquetipo ejemplar de la masculinidad en donde aspectos tradicionales de lo masculino son construidos. *Los Célibes (Toreros)* está compuesta por varias cajas de luz de metal galvanizado en la que aparecen tanto imágenes de toreros en plena acción como de penetraciones anales, analogizadas en la perforación del bombillo dentro de la caja. La tradicional fiesta brava sirve a Fernández para examinar cómo la representación heterosexual masculina



Aziz + Cucher, *Maria*, 1994, Fotografía de copia cromogénica digitalizada  
140 x 110 cm.





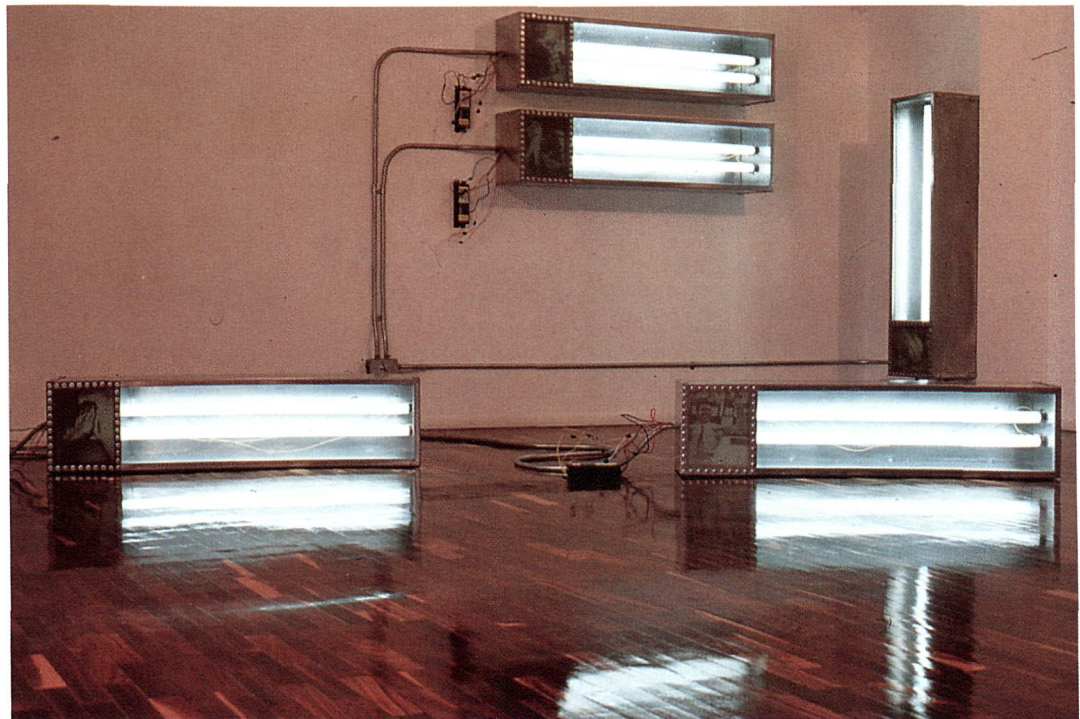
José Gabriel Fernández, *Boceto para una Historia Natural del Edén*, 1994.

na se construye en una escenificación que está llena de simbología homoerótica.

Todas estas metamorfosis de la identidad que estos artistas plantean se suceden en estrecha relación con un ser que en el proceso de sus mutaciones anuncia una desaparición la cual quizás no podamos ver realizada más que a través de los síntomas de su contagio.

#### NOTAS

- [1] En un artículo de Luis Pérez Oramas (*El Nacional*, agosto 1996) sobre la obra del pintor del siglo XIX Arturo Michelena, se habla de la pintura más célebre del arte venezolano, *Miranda en la Carraca*, en estos mismos términos de la insistencia en nuestra tradición estética en recurrir a la capacidad que posee el arte de perpetuar estados agónicos. En este sentido Houdini podría ser considerada "el Miranda en la Carraca" de nuestro tiempo.
- [2] María Luz Cárdenas, *El rostro perfecto para un lugar difícil*, Sammy Cucher, *Dystopia*, XLVI Bial de Venecia, Pabellón de Venezuela, Junio-octubre, 1995.



José Gabriel Fernández,  
*Los Célibes (Toreros)*, 1993,  
vista de la instalación.