

---

Radar

# Hacer de escombros, paisajes: Hacia otra lectura de la ruina en el arte contemporáneo de Venezuela



---

**Manuel Vásquez Ortega**  
LA ESCUELA, Venezuela  
manuuvo@gmail.com

post(s)

vol. 11, p. 152 - 179, 2025

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

ISSN: 1390-9797

ISSN-E: 2631-2670

Periodicidad: Anual

posts@usfq.edu.ec

Recepción: 20 junio 2024

Aprobación: 08 noviembre 2024

**DOI:** <https://doi.org/10.18272/posts.v11i1.3208>

**URL:** <https://portal.amelica.org/ameli/journal/271/2715346008/>

**Resumen:** Es posible afirmar que la historia del arte venezolano inicia su relato con la herencia colonial de la tradición paisajista; a partir de allí, la concepción del paisaje moderno se ha configurado como una estructura que se transforma en paralelo a los procesos de urbanización hasta llegar a su propia ruina presente, tanto física como discursiva. Con la intención de elaborar una aproximación reciente al paisaje contemporáneo en las artes visuales venezolanas, el ensayo aborda obras en que la concepción del paisaje supera uno de los discursos más desarrollados por los artistas en la transición al siglo XXI: el fracaso de la modernidad; optando así por un camino que entiende la ruina como quien vuelve al origen de la naturaleza.

**Palabras clave:** paisaje, ruina, desierto, arte contemporáneo, Venezuela, naturaleza.

**Abstract:** It can be stated that the history of Venezuelan art begins its narrative with the colonial heritage of the landscape tradition. From there on, the conception of the modern landscape has been shaped as a structure that evolves in parallel with urbanization processes, culminating in its own present ruin, both physical and discursive. Aiming to provide a contemporary perspective on the landscape in Venezuelan visual arts, this essay explores works in which the conception of the landscape transcends one of the most prominent discourses developed by artists during the transition to the 21st century: the failure of modernity. It thus takes a path that understands ruin as a return to the origins of nature.

**Keywords:** landscape, ruin, desert, contemporary art, Venezuela, nature.

Creemos ser país,  
y la verdad es que somos apenas paisaje  
Nicanor Parra  
Lo que nos salva de los escombros  
es la mirada  
Rafael Cadenas

## Aquello que algún día fue tierra

La idea de que un escenario compuesto por ruinas edilicias — alejado de toda representación y forma de naturaleza— pueda ser definido como una imagen paisajística no es ni reciente ni poco común de cara a nuestros tiempos. De hecho, hablar del paisaje en términos contemporáneos implica asumir la presencia, la acción y la intervención humana sobre la naturaleza, así como de los procesos constructivos (y sus restos) sobre aquello que algún día fue tierra y ahora es pavimento. Un presente Antropoceno que conlleva en sí mismo las premisas filosóficas, políticas e históricas que hay detrás de los cambios físicos, pero también de paradigmas respecto al paisaje natural. Transformaciones que, a lo largo del tiempo, han afectado radicalmente las formas cotidianas de ver y de percibir aquello que nos rodea, y por ende, que han repercutido en las estrategias de su representación simbólica, demostrando que el paisaje «entendido como fenómeno cultural, es una convención que varía de una cultura a otra» (Maderuelo, 2005, p.17).

No obstante (a pesar de que es posible fechar la presencia de ruinas en paisajes pictóricos desde inicios de la Edad Moderna), según Brian Dillon (2011), en pleno siglo XXI existe un notable interés por parte de las artes y visualidades contemporáneas en cavilar sobre las ruinas y los escombros, archivos de gran escala que resguardan las historias y sucesos de la humanidad en temporalidad detenida. Cualidad que le permite a la ruina testimoniar el paso del hombre por el mundo y materializar el potencial destructivo de la naturaleza. Un panorama (el planteado por Dillon) donde la presencia de la ruina supera su antigua condición de elemento escenográfico o de fondo, para ser entendido como centro del discurso explorado por parte de los artistas contemporáneos.

Si bien esta tendencia aparece como consecuencia de un imaginario norteamericano<sup>[1]</sup> globalizado, referido a la catástrofe y la destrucción, al situarse en territorio latinoamericano el paisaje de la ruina desencadena otras lecturas respecto a su germen y a su triunfo, al consolidarse como un tópico ampliamente abordado por artistas y pensadores en países cuyo curso histórico ha sido empujado hacia el ideal de modernidad como única vía de progreso.

Así, construidas bajo formas y discursos derivados del proceso modernizador de Occidente, las ciudades latinoamericanas configuran el paisaje de su presente a partir de espectros y asedios en la memoria, a través de logros no establecidos ni definitivos, en los que se materializa «el presente imaginado de un pasado que únicamente puede ser asido en su declive» (Huyssen, 2011, p. 53). Espectralidad que confirma que la ruina contemporánea es, en sí misma, el producto de la modernidad por excelencia; siendo esta afirmación la que nos permite elaborar la pregunta relacional que inicia nuestra reflexión: si la ruina es un hecho inherente a la modernidad y los procesos constructivos humanos son ineludibles al hablar de paisaje en el presente, ¿es la ruina la condición primaria del paisaje contemporáneo? ¿Es posible entender el paisaje en el presente sin relacionarlo con la ruina, y más aún, con su propia ruina?

Con la intención de especular en torno a estas preguntas, el presente ensayo plantea un escenario de las artes visuales venezolanas producidas en los últimos años (específicamente entre 2018 y 2024), a partir del análisis de obras seleccionadas en donde la presencia del paisaje, el tiempo y la decadencia material convergen para presentarse como posibilidades del futuro, demostrando que las ruinas «no solo constituyen sitios de luto, sino que también condensan un potencial fértil desde su naturaleza fragmentada» (Adler, 2018, p. 94).

De allí que, al ser el paisaje contemporáneo un constructo humano, socializado y entendido como convención cambiante, la actualidad de las artes venezolanas nos plantea una manera de ver más allá de la ruina en el paisaje, para aproximarnos a la ruina del paisaje en sí mismo: el paso del tiempo sumado al deterioro material del hacer y pensar humano que alcanza a trastocar la naturaleza, cuya transformación física le brinda al terreno simbólico infinitas mas no ilimitadas lecturas sobre lo que la ruina es, puede ser, contiene y revela.

## **De la nostalgia del paisaje a la nostalgia del fuego perdido**

Suelo pensar en la hipotética obsesión que desarrollaron nuestros ancestros paleolíticos al descubrir el fuego. No es cuestionable suponer la fascinación que sintieron al observar la reiterativa aparición de este fenómeno incandescente, el fervor de su contemplación, la sorpresa de lograr dominarlo y la dependencia que generaría su domesticación con relación a las dinámicas de vida diaria. Desde este escenario ficcional (pero posible), me interesa la idea de comparar la fijación del Homo erectus, cautivado por el calor emitido por una fuerza inexplicable, con la insistente necesidad de las artes

venezolanas (y sus pensadores) de hablar sobre la modernidad:<sup>[2]</sup> una especie de fenómeno energético y fugaz cuya irrupción en el panorama local vino acompañada de cambios radicales en las formas de entender el contexto y existir dentro de un paisaje, ahora sometido a transformaciones propiciadas por la urgencia de construir una infraestructura material acorde a la imagen de una sociedad petrolera, de avanzada, como ninguna otra de la región suramericana de aquel incipiente siglo XX. Así, en el paisaje de fin de siglo venezolano se hace posible distinguir una «contigüidad indivisible entre utopía y catástrofe, arraigada en los modos de asir el paisaje en Latinoamérica» (Jara Ahumada, 2022, p. 114), en la que se evidencian «los binomios centro/periferia, identidad/diferencia, como resultados de un proceso de avance proyectado hacia el infinito».

Y es que, tras apuntalar altos alcances económicos, políticos, culturales y sociales, el efervescente fuego de la «modernidad» venezolana merma su potencia hasta llegar a la extinción de su impulso con el final del siglo XX. Siendo esta una situación que permea en el arte hecho en Venezuela durante las décadas de transición entre milenios, llegando a influir en la producción de un grupo de artistas e intelectuales en sus testimonios y posturas frente a la idea del progreso no alcanzado o perdido. Obras, exposiciones y reflexiones enfocadas en interpelar las estructuras políticas y de pensamiento a partir de la observación de sus formas materiales habitables, constructivas y urbanas. Un discurso cuyo reconocimiento, institucionalización y prestigio —otorgado por la crítica, el coleccionismo y el público— instaura una tradición «ruinista» que mira desde el pesimismo y el reclamo hacia una gloria idealizada.

«Tradición ruinista» que podría encontrar referencias universales en las estéticas vinculadas a las ruinas en los años sesenta, o que incluso podría remontarse al Renacimiento, «cuando comienza a gestarse una modernidad que se concibe a sí misma en relación con los remanentes del pasado» (Dillon, 2011, p. 12). No obstante, en Venezuela parece hallar su origen en la literatura criolla del siglo XX: un momento cuando la narrativa, la poesía y la ensayística se enfocaban en la representación y el pensamiento sobre el paisaje y la ciudad, a través de la obra de escritores como Mariano Picón Salas, Rómulo Gallegos, Mario Briceño Iragorry, Arturo Usler Pietri, Guillermo Meneses y Miguel Otero Silva, quienes lograron retratar no solo el proceso voraz de urbanización y transformación del entorno, sino también la angustia por el sentido y el destino del paisaje venezolano. Preocupaciones heredadas por las artes visuales en una generación de artistas marcados por el desencanto: un grupo de creadores que compartía una actitud profundamente crítica frente a la

modernidad monumental y heroica del país anterior a los años 70 (Auerbach, 2022), cuyas características podrían ser esquemáticamente resumidas en el notorio uso de los «nuevos medios» (fotografía, video y audiovisuales); la presencia del cuerpo en relación con el espacio arquitectónico; las lógicas visuales heredadas del conceptualismo, y el interés (cada vez más creciente) en abordar temáticas sociopolíticas manifestadas en el contexto urbano.

Sin embargo, el paso de los años y la abrupta decadencia del progreso centralizado<sup>[3]</sup> y excluyente no vienen necesariamente acompañados de la instauración de nuevos proyectos de pensamiento, ni de una reinención de las formas de visualidad, mucho menos del desplazamiento del interés autopsico en torno a lo moderno por parte de los intelectuales y críticos. Por el contrario, el deterioro de la modernidad, tanto en sus manifestaciones materiales como en el abandono sistemático de su intención proyectual, solo trajo consigo un afianzamiento de la idea de «Época Dorada» de una Caracas próspera y de un lamento por lo perdido. Así, la nostalgia por las ruinas de la modernidad se convirtió, en Venezuela, en un tópico constitutivo de una tradición artística dentro del arte contemporáneo,<sup>[4]</sup> especialmente en la capital: un aparente deseo de decadencia manifestado en la producción simbólica del entonces reciente siglo XXI.

A partir de aquí se crea un nicho de la narrativa del arte en el cual los creadores y pensadores reflexionan ensimismadamente sobre aquello que el país tuvo y derrochó; sobre el proceso interrumpido para alcanzar los laureles del progreso; las historias truncadas materializadas en la irresolución de utopías arquitectónicas; la observación y representación de las maneras de habitar una ciudad precaria, y el fracaso de los ideales urbanos manifiestos en la aparición de construcciones marginales. Juicios elaborados en función de una racionalidad colonial sobre lo que una sociedad moderna debía ser y no logró concluir.

Y aunque, si bien las artes visuales venezolanas de finales del siglo XX y principios del XXI se entiendan como un período rico en propuestas de aguda inteligencia y amplia diversidad de lenguajes de representación, es posible afirmar la existencia hereditaria de un énfasis temático en la «crítica» de la modernidad desde sus fallos: un soliloquio por el fuego robado por una suerte de Prometeo sin rostro, determinado por una extraña condición fundamentada, historizada y legitimada por las instituciones, la teoría crítica y los artistas que encontraron en el colapso (o el muy mencionado «fracaso») del sistema de pensamiento occidental, un campo ideal para el desarrollo de sus topos, planteamientos y anhelos de un pasado tan imposible como indeterminable, cuya representación «no garantiza

[necesariamente] una revisión productiva de su condición visual, carga ideológica o potencial testimonial» (Blackmore, 2017, p. 259), corriendo el riesgo de caer en un deseo ruïnista.

De allí que muestras colectivas presentadas en Caracas como *Utópolis* (2001) y *Modernidad Silenciada* (2005), en la Galería de Arte Nacional y la Sala Mendoza respectivamente, ambas bajo la curaduría de Ruth Auerbach y William Niño; o *Proyecto Helicoide, Helicoides Posibles* (2014) en el Centro Cultural Chacao, curada por Celeste Olalquiaga, o la notoria presencia del tema en *Panorámica, Arte Emergente en Venezuela* (2014), curada por Félix Suazo, se ubican como ejemplos fundacionales de la enfática y prolífica necesidad de reflexionar sobre la historia política a través de imágenes de arquitectura y ciudad. Conformando un cuerpo de obras que dan forma al paisaje de las primeras décadas del siglo XXI, una época marcada por la agitación política, crisis socioeconómica y emergencia humanitaria provocada por el gobierno de Hugo Chávez Frías y el posterior régimen de Nicolás Maduro.

Empero, a poco más de veinte años de este inicio de siglo, inmersos en complejas dinámicas sociopolíticas y la necesidad natural de establecer límites discursivos ante la catástrofe cotidiana, lejos de la idealización y de la iconicidad de arquitecturas urbanas, un panorama otro de las artes contemporáneas recurre a la ruina del paisaje como quien vuelve al origen, entendidas estas como un «objeto inorgánico en deslizamiento a un estado orgánico» (Macfarlane, 2014, p. 127).

A partir de la generación espontánea de ramificaciones creadas por necesidades particulares de enunciación de los artistas, se desarrolla así un amplio repertorio de formas, estrategias y aproximaciones de pensar, transformar o tratar la ruina; manifestaciones que, desde su diversidad intrínseca, intentaremos rastrear por medio del trabajo de 14 artistas venezolanos de distintas generaciones, cuya selección obedece a las lógicas propias de la actualidad de la producción de arte en y del país: un territorio marcado por las migraciones, la aparición de nuevos agentes en la escena local, la transformación de los centros productores de discursos hegemónicos, la descentralización de las instituciones formativas<sup>[5]</sup> y la inserción de nuevos referentes e interlocutores en el discurso nacional. Artistas cuyos trabajos examinan el paisaje y la ruina reivindicando corporalidades, lugares y subjetividades heterogéneas y supervivientes, alejadas del imaginario hegemónico instaurado por el poder colonial fundador del arte del paisaje y por la centralización de los imaginarios hegemónicos del mercado.

La ruina del paisaje conduce, pues, a sus atajos, simulaciones, anticipaciones, contradicciones y retardos, un paisaje que ya «no es una cosa, tampoco es la naturaleza, ni siquiera el medio físico sobre el cual nos situamos» (Maderuelo, 2005, p. 17), sino un constructo

humano cuya representación o descripción obedece a la subjetiva mirada de aquellos artistas que ya no solo se posan contemplativamente de cara a una montaña sino que recorren, atraviesan, caminan, imaginan y recuerdan el fragmento espacio-temporal de un entorno construido por la cultura que le da forma.

En los trabajos de estos artistas subyace así una forma de «vuelta» al paisaje originario (más insinuado en unos casos, menos evidente en otros) que se esfuerza por alejarse del anhelo romántico, del documentalismo obnubilante y de las representaciones que han entendido al género paisajístico como continuidad de una herencia occidental, territorialista y manifestativa del poder. Por el contrario, las estrategias y los intereses de estos artistas buscan indagar en la ruina del paisaje a través de tópicos como el extractivismo y la explotación de recursos; de los desastres naturales y sus repercusiones en el imaginario; de la precariedad y la vulnerabilidad como formas de vida; de las memorias personales como archivos de exploración afectiva; de la producción de escombros y residuos y su devenir, y de las maneras de dar orden al caos de nuestro tiempo, entre otros muchos tópicos que, sin dejar de lado la poética y la belleza, se adentran en un inevitable terreno crítico y político.

Partiendo de estas nociones, abordaremos una variedad de vertientes enunciativas en las que prevalece una fascinación por el proceso y las texturas de la ruina del paisaje, donde el impulso de retorno no es pensado en sentido genealógico, ni mucho menos historicista, sino como una revisión de la decadencia que no habla de una pérdida de las dimensiones cualitativas del paisaje, sino de un efecto inevitable de la lejanía del paisaje original: el primigenio, arcádico, fundacional de la potencia de la naturaleza, que no omite el paso del humano sobre él. Aun así, este intento por volver a los orígenes (y a las causas) no viene dado solo de intenciones especulativas por parte de los artistas, sino del desarrollo de un necesario andamiaje de prácticas, temáticas y abordajes contextuales sobre los hechos que en la actualidad someten al paisaje a su propia ruina, pero que desde allí ofrecen nichos para el nuevo germinar de especies y reflexiones, a través de «su combinación de cobijo y exposición, y sus texturas de materiales rotos, que proveen un punto de apoyo para el surgimiento de nuevas formas de vidas naturales» (Macfarlane, 2014, p. 126).

Y es en esta transición, que va de lo cultural a lo ecológico, donde las ruinas se convierten en posibilidades para el paisaje, abandonando la extraña obsesión narrativa de afligirse por tiempos utópicos, para optar por maneras de imaginar un presente posible de habitar. Desde esta premisa de enunciación individual, esta nueva revisitación del paisaje venezolano en pleno desarrollo del siglo XXI se asemeja a aquella que, a finales del siglo XIX, fungió como catalizadora de la

tradición paisajista con el Círculo de Bellas Artes, cuyos miembros se posicionaron frente a la narrativa hegemónica de escenas históricas, heroicas, mitológicas y costumbristas, proponiendo

una pintura que le hiciera sentir al pintor que no estaría representando un ser que le es ajeno, sino un motivo que sólo él quiso escoger [...], dejando así de estar al servicio de otros para rescatarse como persona que posee autonomía y poder de decisión. Esa pintura que no se proponía resolver, sino evadir la contradicción existente entre el artista y la cultura dominada, al menos permitía la satisfacción íntima y la afirmación de la individualidad. (Erminy y Calzadilla, 1975, p. 21)

Situando estos impulsos en un tiempo presente, podemos afirmar que la mirada de las artes venezolanas se posa de nuevo sobre el paisaje como una forma de abandonar los lugares comunes de las manifestaciones artísticas recientes del país, dedicadas a señalar «los problemas y las ideas que intentamos responder todos los días [...]». Obras que se hacen mirando y pensando su propio tiempo y espacio, desde aquello que son y aquello que las rodea» (Pinardi, 2000, p. 53). Una necesidad de dar testimonio de las formas de vida en la Venezuela contemporánea, que paradójicamente ha terminado por ensimismarse y limitarse en la señalización de las condiciones sociales consecuentes de las decisiones del otrora reciente, y que, al derivarse de la intrincada situación política actual, la censura estatal y la instauración de una precarizada normalidad de índole dictatorial, se convierte en una forma imposible que encuentra en la subjetivización de la modernidad una estrategia —o un falso consuelo— para hallar un culpable histórico.

## La distancia del origen

Sin la necesidad de ir hacia el pasado pero excavando sus cimientos en el presente, artistas como Ana Alenso (Caracas, 1982), Manuel Eduardo González (La Guaira, 1988), Eduardo Vargas Rico (Barquisimeto, 1991) y Teresa Mulet (Caracas, 1970) abordan una noción de arqueología del paisaje desde prácticas particulares y disímiles, pero posibles de vincular entre sí: una perspectiva en la cual plantean presupuestos sobre las dinámicas de la vida humana, basados en el análisis de documentos y elementos materiales, para finalmente reconstruir una posible interpretación de la historia a partir del levantamiento de sus capas.

Por un lado, valiéndose de la poética de los objetos y del simbolismo inherente en la tectónica de los mismos, Ana Alenso materializa en la instalación *El Resplandor Los Dejó Ciegos* (2022) (figuras 1 y 2) el escenario matricial del encanto por un progreso empujado por energía fósil, hallazgo cuya fijación sería relativa a la del

humano de las cavernas por el fuego paleolítico: la bonanza petrolera que convirtió la explotación del combustible en el producto fundamental de la economía de Venezuela, y que generó, con los años, un movimiento centrípeto y hegemónico sobre las narrativas de un país moderno y pujante. La instalación —conformada por mangueras, dispensadores de gasolina, piedras de asfalto y otros elementos vinculados a actividades económicas derivadas de la industria petroquímica— construye imágenes y sensaciones a través del uso de recursos lumínicos y reflectivos, en torno al fervor por el «brillo» que la futura extracción industrial del petróleo traería para el país.

La obra de Alenso, caracterizada por una mirada crítica hacia el extractivismo y por una postura guiada por la ecología política, plantea a lo largo de un vasto cuerpo de trabajos un análisis topológico en sus relaciones inexorables con el paisaje, el medioambiente, la economía y sus repercusiones sociales. Intereses que interpelan al entendimiento tradicional del paisaje en Venezuela, donde la exuberante naturaleza (más que una gran fuente de riqueza, exotizada como imagen paradisiaca y convertida en arquetipo ficcional) ha sido un obstáculo para la modernización, una tierra que «debía ser explotada e igualmente dominada por la racionalidad del hombre» (Albán y Rosero Morales, 2016, p. 28).



Figuras 1 y 2. Ana Alenso: *El Resplandor Los Dejó Ciegos* (2022). Instalación. Piedras de asfalto, botellas de agua, pistola dispensadora de combustible, mangueras, luces LED, lentejuelas y objetos encontrados. Medidas variables. Cortesía de la artista.

Es así como, para la edificación de la ciudad en nombre del progreso, el paisaje venezolano ha sido transformado desde su catástrofe, siendo el momento de su pérdida histórica —en la primera mitad del siglo XX— el fulgor del arte del paisaje moderno en Venezuela. Durante este tiempo, con el foco puesto sobre Caracas y sus alrededores, fueron creadas muchas de las imágenes más representativas de la pintura paisajista criolla, bajo las circunscripciones históricas del Círculo de Bellas Artes y de su consecuente sucesora, la Escuela de Caracas. Los «miembros» de estas agrupaciones estilísticas, con preocupaciones particulares y con características diferentes, coinciden en una postura marcada por

«una nostálgica melancolía del paisaje, que seguían a la arcadia ya perdida —o en su proceso de desaparición[—]» (Pérez Oramas, conversación en línea, 30 de julio de 2021), registrando en sus pinturas los procesos de transformación ecológica y social irreversible. Artistas que, como Manuel Cabré, Rafael Monasterios y Armando Reverón, se dedicaron a observar y plantear desde sus distintas visiones la cristalización de «una representación del paisaje a través de la pintura, en el justo momento en el que ese paisaje inicia una mutación irremediable».

Haciendo una revisión de estas representaciones del paisaje venezolano a través de las artes visuales, Manuel Eduardo González ha desarrollado un amplio cuerpo de obra en el cual la historia y los archivos editoriales funcionan como sustrato de investigación. En su serie de collages titulados *Sedimentaciones* (2018-), las imágenes —extraídas de publicaciones de valor coleccionable— dibujan, a partir de la yuxtaposición de sus siluetas, un paisaje pictórico cuya lectura obedece a un tiempo anacrónico capaz de atravesar los estratos simbólicos que conforman la obra. Empero, en el proceso de creación de estas capas ocurre un gesto que, entendido desde nociones arqueológicas, opera de forma inversa: un hallazgo hecho a través de la superposición de superficies significantes, y no de la sustracción de sedimento baldío. En este gesto de transposición —sumado al giro de cabeza al que están sometidas las imágenes tomadas de sus antecesores naturalistas—, Manuel Eduardo propone una historia del paisaje que hace énfasis en aquello que subyace, que sobrevive en el tiempo: una suma de los elementos constitutivos naturales y humanos que nos permiten entenderlo como una construcción compleja y en evolución, cuya organización artificial tiene repercusiones en las dinámicas políticas, sociales y económicas del territorio bajo el cual existe.

En los trabajos de esta serie —*Sedimentaciones* (figura 3)—, el artista hace uso de reproducciones de aquellas grandes obras del paisaje artealizado,<sup>[6]</sup> que enfrenta su fin como había sido visto y vivido hasta el momento, un paisaje encaminado a su ruina. Sin embargo, la idea de ruina en las *Sedimentaciones* de Manuel Eduardo González da lugar a sus *Desiertos* (2020) (figura 4), una serie en la cual, siguiendo lógicas similares de recorte y reorganización de las imágenes, el artista muestra el inicio de la desertificación del paisaje: una aridez procesual dada por la imposición y el ejercicio de la actividad humana.



Figura 3. Manuel Eduardo González: Rafael Monasterios 1984 (De la serie Sedimentaciones) (2018). Papel impreso, cortado y ensamblado. 75 x 150 cm (8 partes). Cortesía del artista.



Figura 4. Manuel Eduardo González: Desierto 8 (2020). Papel impreso, cortado y ensamblado. 20 x 24 cm. Cortesía del artista.

Por su parte, sobre un paisaje ya trastocado por el humano y bajo la acción sostenida de elaborar un inventario objetual de carácter arqueológico, Eduardo Vargas Rico aborda una noción paisajística a partir de su objetualización. A través de operaciones escultóricas basadas en lógicas de archivo, catalogación y ordenación, el artista plantea un estudio del paisaje antropogénico desde el entendimiento especulativo de conocimientos específicos (como la geografía económica, la cartografía y la geodesia), valiéndose de la experimentación material y la capacidad de tornar «algo» en objeto, manteniendo un énfasis especial en la selección y transformación de ítems partícipes en procesos de intercambio económico. Es así como en la instalación *Construcción Arqueológica Para la Introducción Cartográfica al Atlas de Venezuela* (2022) (figura 5), Vargas Rico construye un conjunto topológico de postulados autónomos (pero interrelacionados) en los que la necesidad humana de aprehender la naturaleza no es materializada a través de la representación de una visión, sino de las posibilidades poéticas desprendidas de «la medición, la cuantificación, y la externalización de lo cognoscible en relación con el sujeto conocedor» (Quijano, 2020, p. 343), en pos de entender las relaciones dadas entre la sociedad y la naturaleza a partir

de la organización de los elementos y la creación de nuevos presupuestos.



Figura 5. Eduardo Vargas Rico: Construcción Arqueológica Para la Introducción Cartográfica al Atlas de Venezuela (2022). Instalación. Medidas variables. Cortesía del artista.



Figura 6. Eduardo Vargas Rico: Atlas de Venezuela (Naturaleza Muerta) (2022). Escultura. Cortesía del artista.

Estos objetos, manipulados, retomados del desuso y el descarte, y posteriormente convertidos en arte, especulan sobre la resignificación de los saberes implicados en la pérdida histórica del paisaje, así como sobre la transformación irreversible de las imágenes del mismo, lo que se enuncia en la relación titular de la obra Atlas de Venezuela (Naturaleza Muerta) (2022) (figura 6), siendo este último un capítulo específico de la historia del arte occidental, donde la extracción de elementos del paisaje permite estudiarlos en su inercia y descomposición.

Finalmente, entendiendo a los registros pictóricos realizados alrededor de la década de los 50 como las imágenes referenciales de la mencionada «pérdida del paisaje», se destaca la centralización de las representaciones del Valle de Caracas, que determina la hegemónica discursividad del paisaje venezolano en relación con las imágenes del Cerro El Ávila y sus cercanías. No obstante, el final del siglo XX

brindó un escenario inédito para la historia de Venezuela y su paisaje: el deslave de Vargas (1999), una de las catástrofes naturales más notables de la historia reciente del país, marcado como uno de los acontecimientos definitivos<sup>[7]</sup> de un proceso de debacle política (con consecuencias socioeconómicas) que atraviesa los años hasta llegar a nuestro presente en desarrollo.

Un tiempo en ruinas convertido en espacio de análisis para la artista y diseñadora Teresa Mulet, quien, contextualizada en las memorias de un evento histórico, plantea una enunciación íntima y propia de los hechos, desplegando un ejercicio titulado *Archivo-Ruina: La Casa en la Intemperie* (2022) (figura 7), de su serie de *Libros-Murales*: un dispositivo plegable de lógicas editoriales que le permite a la artista plantear operaciones de archivo, a través de la observación de las dinámicas propias de la materialidad de la imagen, en las que presenta, expande, abstrae y compone nuevas posibilidades para una visualidad pensada desde la arqueología de la memoria.

En el hurgar de esta experiencia, Mulet establece un sistema de conceptos en el que aspectos técnicos como el marco de impresión, el encuadre, la secuencia y el plegado dan forma y estructura a las memorias fotográficas y archivísticas amplificadas, cuyas capas son expuestas a la intemperie para así someter a la imagen ruinista (en este caso, la fotografía de su vivienda familiar perdida bajo el sedimento) a su propia decadencia. Como resultado, las imágenes ampliadas —en cantidad y en dimensiones, gracias a las operaciones del formato *Libro-Mural*— se observan como un paisaje donde la naturaleza ha recuperado su espacio sobre el hacer humano. Ahora, áridas y sedimentadas, las áreas afectadas por la vaguada son un territorio precarizado y aún en vulnerabilidad frente a la abrupta pérdida del paisaje sufrida hace más de veinte años, haciendo evidentes las estrategias archivistas de la artista, centradas en información histórica perdida o suprimida para volver a darle presencia física.



Figuras 7 y 8: Teresa Mulet, Libro-Mural: Archivo-Ruina: La Casa en la Intemperie [detalle] (2022). Inyección de tinta sobre papel. Medidas variables. Cortesía de la artista.

## Después de la pérdida

Distantes de la opulencia de la escenografía moderna, de las grandes construcciones verticales y las amplias autopistas, la existencia de paisajes locales —irrelevantes para la iconografía del relato progresista— ha sido durante mucho tiempo considerada por artistas con ínfimas repercusiones en el imaginario nacional. No obstante, con un interés en la representación pictórica de escenarios marginales a las fuerzas centrípetas de la historia del arte, jóvenes pintores como Jurgens Portillo (Maracaibo, 1990), Luis Mata (Porlamar, 1990) y Génesis Alayón (Villa de Cura, 1995) han encontrado en sus observaciones figurativas una estrategia para abordar un paisaje contemporáneo que enfrenta a la pérdida desde un lugar distinto al de las grandes urbes en sus procesos de modernización.

Sometidas a una precariedad constante y sistemática, las pequeñas ciudades venezolanas guardan en sus paisajes íntimos los saberes y afectos de cotidianidades ausentes de las imagerías hegemónicas, pero de gran relevancia para la identidad propia de las localidades que las originan y de quienes las habitan. Desde distintas concepciones y formas de producción, estas nociones de paisaje son transformadas de cara a los intereses de estos artistas que, valiéndose de las vivencias

propias, anecdóticas y atentas a la realidad, logran ver en su entorno las imágenes constitutivas de su identidad e historia personal.

En el caso de Jurgens Portillo, como todo pintor realista, el artista concede en su trabajo gran importancia a la observación directa. En sus pinturas de pequeño formato, Portillo explora escenarios de vida donde la honestidad de la mirada nos permite acceder a una forma distinta del realismo de un paisaje en ruinas, «no por sus temas, sus procesos ni sus lugares, sino por la fuerza de su implicación» (Garcés, 2011, p. 24). Así, como un testimonio de su propia existencia, más allá de representar, las imágenes de Portillo tratan con franqueza sobre la vida precaria, entendiendo que «en el trato hay un modo de estar, de percibir [...], de situarse uno mismo».

De allí que sus modestos paisajes, en obras como *Patio 3* (2022) (figura 9), retratan el desamparo y la fragilidad de una mayoritaria parte de la población venezolana, sometida a condiciones de pobreza generalizada y desplazada hacia los márgenes de todo interés, haciendo que «tratar honestamente con lo real [sea], por tanto, conjurar el olvido para combatir el poder» (Garcés, 2011, p. 24). A partir de esta intención —que separa al pintor de una mera herencia impresionista para ubicarlo bajo una comprensión del hacer contemporáneo—, la sencillez y la austeridad de los paisajes humanizados y domésticos de Portillo cobran nuevos sentidos al ser inscritos en las inevitables resonancias históricas creadas por los antecedentes de la tradición pictórica paisajística, marcada en gran medida por la escala monumental de una vasta naturaleza apenas tocada por el ser humano.

Por su parte, en el trabajo de Luis Mata el paisaje ha sido representado desde la condición insular con la que se enuncia el artista: como quien mira hacia la infinitud desde un punto rodeado por el mar Caribe, expuesto a una luminosidad que aplanan las sombras y bajo la sensación de desvanecimiento del horizonte en el lienzo. Sin embargo, en piezas más recientes —como *Litoral* (2023) (figura 10) — la aparición de rejas como elemento simbólico revela el deseo de hacer visibles los límites entre dos posiciones desde las cuales el paisaje es observado: el aquí y el allá. Bajo esta intención espacial, Mata plantea en su pintura la existencia de una estructura de visión conformada por planos imaginarios (delante de la reja, detrás de la reja), que hacen del paisaje —esa metapintura presente en el cuadro— un objeto inasible. De esta manera, la representación de la infinita costa caribeña es ahora obstaculizada por precarios elementos de encierro, que encuentran en trabajos como *Oxidize* (2023) un detalle de su propio deterioro, planteando una contradicción constitutiva de la contemplación de las ruinas: el deseo de acceder a un tiempo pasado imposibilitado por las limitaciones de la naturaleza.



Figura 9. Jurgens Portillo: Patio 3 (2022). Óleo sobre madera. 24 x 30 cm. Cortesía del artista.

Contemplar las ruinas nos conduce así ante la presencia de un tiempo puro, «un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte» (Augé, 2003, p. 7); de allí que las obras tanto de Portillo como de Mata —pese a enunciarse desde una actualidad reciente— hablan de «un tiempo al que no puede asignarse fecha [...], que no se ubica en nuestro mundo violento, un mundo cuyos cascotes, faltos de tiempo, no logran ya convertirse en ruinas», permitiendo así preguntarnos: ¿es posible hablar de ruina en un espacio donde la vida continúa existiendo?, ¿qué diferencia a la ruina de la precariedad?,<sup>[8]</sup> ¿cómo se habita un paisaje sumido en la destrucción?



Figura 10. Luis Mata: Litoral (2023). Óleo sobre lino. 30 x 40 cm. Cortesía del artista.

En la obra de Génesis Alayón, la noción de paisaje surge desde un profundo vínculo con los recorridos afectivos de la artista: a través del andar como práctica estética, Alayón captura imágenes que, tras ser traducidas al lienzo por medio de un minucioso proceso pictórico, evidencian el triunfo del tiempo sobre las construcciones humanas. Haciendo énfasis en detalles que se adentran en el paisaje habitado e intervenido por el ser humano para dar lugar a la vida, las pinturas de Alayón muestran un paisaje que transita por su propia pérdida, una pérdida materializada en el desgaste de las ventanas, la erosión de las paredes y el desvencijado de los objetos que permite entrever las dinámicas de las personas que desarrollan su existencia entre estos elementos arquitectónicos.

El paisaje local se entiende así en la obra de Alayón desde una vulnerabilidad intrínseca en el paso del tiempo, siendo este un concepto muy presente en la manera de construir sus imágenes y visible en obras como *Pared Bicolor 1* (2022) (figura 11), donde este transcurrir detona posibilidades para su lectura: como origen del fenómeno sustractivo de las capas de pigmento, de la desertificación de la superficie habitable, de la pérdida de la materialidad construida. Por otro lado, como en todo proceso pictórico, lo temporal aparece como una determinante para representar (o volver a traer) una imagen que detiene a la ruina, que captura su paso. Esta intención nos lleva nuevamente al tiempo puro, un «tiempo sin historia del que únicamente puede tomar conciencia el individuo y del que puede obtener una fugaz intuición gracias al espectáculo de la ruina» (Augé, 2003, p. 47). De esta manera, al observar las pinturas de Génesis Alayón nos encontramos frente a los remanentes de un paisaje cuya pérdida se ha detenido (mas no recuperado) y que desde su condición perenne afirma su inevitabilidad.



Figura 11. Génesis Alayón: *Pared Bicolor 1* (2022). Óleo sobre tela. 71 x 61 cm. Cortesía del artista.

## Habitar los escombros

Una vez superado el deseo de figurar el entorno, de dejar atrás las condicionantes de su representación y las búsquedas de plasmar imágenes extraídas de él mismo, los artistas llegan a un siguiente estadio: las formas de habitarlo. Y es que si bien durante mucho tiempo en las artes venezolanas «el pensamiento ha sido dirigido a elaborar utopías, a conciliar oposiciones» (Pinardi, 2000, p. 56), la superación de estos anhelos ha traído consigo nuevas formas de existir entre los escombros, sin intenciones de restaurar, mucho menos de deshacerse de ellos; entre estos jirones convertidos en paisaje habitual, artistas como Ángel D. Leiva (Maracaibo, 1988), Federico Ovalles (Caracas, 1972), Jonathan Lara (Maracaibo, 1986) y Analy Trejo (Mérida, 1986) acumulan, transforman, aglomeran y organizan materialidades descartadas de todo uso, o recogidas tras su ruina. Empleando papel, maderas, telas, hierros y restos de construcción,

estos artistas apelan a «todo lo que la gran ciudad ha rechazado, todo lo que ha perdido, todo lo que ha desdeñado» (Benjamin, 2014, p. 117), cual traperero de Baudelaire: aquel quien cataloga y colecciona, «compulsa los archivos del exceso, la leonera de los desechos». Materialidades precarias que, como elementos existentes en dinámicas propias de la economía de un territorio, forman parte de un paisaje en su condición de «cosa».

Como recolector de la producción común, el artista Ángel D. Leiva recoge los remanentes de una historia no escrita: la de los vencidos. Personajes anónimos, desconocidos para quienes observamos sus escombros, cuyo testimonio se escribe a partir de los despojos que dejan en el trayecto de su derrota. Recorrido seguido por nuestro artista, historiador material, en su búsqueda de insumos tangibles que versan sobre su presente en movimiento. Ante su insistencia de existir, Ángel D. Leiva transmuta la corporeidad de estos testimonios físicos, documentales, en nuevas posibilidades de una materia por definir: pulpa y exforma<sup>[9]</sup> del tiempo en el que está.

Esta materia prima —hecha fundamentalmente de papeles y derivados— se enfrenta a una conversión en manos del artista, al ser apilada, triturada, comprimida, velada, rasgada y sometida a operaciones que exacerbaban su naturaleza pertinaz para hacerla objeto de arte: valorable, contemplativo y con miras de trascendencia. Entre las formas resultantes, obras como *Histeria de la Historia (Algunas Características de las Variables Aleatorias)* (2021) (figura 12) plantean una reorganización del caos inherente en la ruina, del desapego por los objetos coleccionados, y de las posibilidades de erigir a partir de los restos.



Figuras 12 y 13. Ángel D. Leiva: *Histeria de la Historia (Algunas Características de las Variables Aleatorias)* [detalle] (2021). 60 bloques de pulpa de papel comprimido. 228 x 380 x 10 cm. Cortesía del artista.

Por otra parte, a lo largo de su carrera el artista Federico Ovalles ha trabajado con la transitoriedad de habitar escombros, a partir de los cuales establece un lenguaje plástico de intenciones constructivas atadas a una ineludible condición provisorio. Desde intervenciones

espaciales y urbanas, hasta ensamblajes y pinturas, las nociones de ruina en los planteamientos de Ovalles van ligadas a lo inacabado del contexto urbano donde se sitúa, un estado de indeterminación que no permite la certeza de su término o de su proceso. Sin embargo, en trabajos recientes como su serie de Sustratos (2021-), el artista destaca la presencia ubicua de la idea del residuo: aquello que cae al fabricar una cosa.

Generalmente, descartados de toda función, los residuos se convierten en desechos que perecen ante la imposibilidad de cumplir con el objetivo que propició su origen (aunque no dejen de existir en su condición tangible). Empero, los residuos hallados por Ovalles y tomados del descarte de la vida urbana encuentran nuevas finalidades al ser aglomerados y unificados en los formatos trabajados por el artista; de allí que, una vez convertidos en soporte físico, los Sustratos (figura 14) de Ovalles abandonan toda lectura ruinista para brindar posibilidades poéticas del origen del paisaje como superficie de germinación de nuevas formas de existencia en su propia heterogeneidad material.



Figura 14. Federico Ovalles: Sustrato #8 (2022). Cemento, madera y escombros de construcción encontrados y ensamblados sobre madera. 80 x 60 cm. Cortesía del artista.



Figura 15. Jonathan Lara: S/T. Principios Constructivos (2022). Mezclas de cemento, pigmentos, acrílico, aserrín, madera, hierro. Medidas variables. Cortesía del artista.

De igual manera, desde un ámbito exformal, las propuestas de Jonathan Lara trabajan a partir de las fuerzas de aquello que cae más allá de la gravedad, utilizando los jirones de sus propios procesos de taller para dar cuenta de una situación contextual convertida en objeto de mirada y detalle. Como nuevo habitante de la ciudad, Lara desarrolla una aguda observación de la tectónica de la arquitectura en deterioro, lejos de toda mirada nostálgica del otrora para dar paso a un espectáculo de la desolación.

A partir del reconocimiento de la ruina como un destino inevitable, Lara plantea la reconstrucción de un hábitat que no le pertenece pero que le es inherente, recreando sus formas a través de líneas y texturas hasta crear un conjunto de imágenes concebidas desde la experimentalidad de su lenguaje gráfico, llevado en este caso a materia corpórea. Voluntad de construcción que, ante las dificultades de erigir en un presente en derrumbe, opta por generar un espacio hecho de fragmentos, visible en trabajos como S/T. Principios Constructivos (2022) (figura 15), en el cual, evocando gestos gráficos propios de su obra, el artista elabora una serie de elementos de naturaleza estructural pero de constitución quebradiza. En esta contradicción, Jonathan Lara invierte las lógicas residuales del descenso para levantar desde la misma incertidumbre una arquitectura inconcreta cuyas posibilidades de brindar resguardo son imposibles.

En todo gesto de dar orden al mundo hay una intención profundamente moderna, incluso utópica: una idea de gestionar los elementos que conforman un paisaje basado en criterios omnipotentes; pero ¿qué sucede cuando este deseo de organización proviene desde las ruinas de las estructuras sociales? ¿Cómo se comprende la necesidad de intervenir el caos en una actualidad hecha de escombros? En el trabajo de Analy Trejo, el orden es un concepto desarrollado a lo largo de distintos cuerpos de obra, en los cuales la artista, a partir de restos recalcitrantes, establece ejercicios de organización de los materiales tomando en cuenta sus cualidades tridimensionales, sus características tectónicas e incluso las relaciones

intangibles dadas a través de la relación visual entre los objetos. Por medio de estas acciones de fin instalativo, Trejo plantea una metodología en la cual dar orden a la ruina le permite crear formas de aprehender el paisaje, sublimándolo

En sus *Impresiones Solares* (2018-2019), Analy Trejo elabora una serie de operaciones cuya lógica podría establecer comparaciones con la pérdida de la imagen a la que Pérez Oramas hace referencia al hablar de la obra reveroniana: «una pintura desertificada de figuras y de suplemento, [...] a ras de sí misma, revelándose estructuralmente en sus denominadores comunes: tela, soporte, materia» (Pérez Oramas, 1998, p. 195). Como en todo proceso pictórico (dependiente del tiempo), la exposición de los objetos ruinosos sobre el lienzo a la máxima solaridad y a la intemperie revelan el transcurrir de los días, enunciados como coordenadas temporales en títulos como IS 20122018-20052019\_1 (2018-2019) (figura 16). De allí que las lógicas desertificadoras del paisaje propuestas por Analy Trejo logren —como en la pintura reveroniana— volcar toda representación del paisaje, para develarse a sí mismas como espacio de la representación.



Figura 16. Analy Trejo: IS 20122018-20052019\_1 (2018-2019), de la serie *Impresiones Solares*. Tela, agua y luz solar. 150 x 150 cm. Cortesía de la artista.

## Recuerdos de la Tierra

En la historia humana —occidental—, el arte del paisaje aparece como una necesidad de captar un horizonte sujeto al dominio: representar lo que los ojos conquistan, en un intento más allá de lo escrito de testimoniar el territorio descubierto, hasta el momento entendido como naturaleza. De allí que sea posible afirmar la relación estricta entre el paisaje y la mirada, bajo la imperativa existencia humana que posibilita su construcción significativa. En la elaboración de estos conceptos asociados al paisaje deriva a lo largo del tiempo una mitología material: aquellos elementos que forman «parte de los relatos cosmogónicos, las tradiciones o la historia, y que describen

fuerzas naturales, escenarios u objetos con características impersonales» (Del Río, 2023, p. 11). Símbolos que hace posible la asociación de valores alegóricos a figuras geográficas o paisajísticas y que nos hacen entender —por ejemplo—, en el oasis, una figura metafórica de cobijo, o en el desierto una idea preconcebida de desolación.

Sin embargo, al abandonar la órbita terrestre, el entendimiento del oasis y el desierto como posiciones antagónicas encuentra en una mirada macroscópica nuevas e infinitas lecturas, ampliaciones de nuestras nociones de paisaje, tanto en la realidad como en la semántica, posibles de entrever en la obra de artistas como Rodrigo Urbina (Maracaibo, 1995), Julia Zurilla (Caracas, 1967) y Luis Romero (Caracas, 1967), quienes, a partir de imágenes y relaciones conceptuales, establecen vínculos entre escenarios más allá de la tierra y la existencia ínfima del humano en su entorno.



Figura 17. Rodrigo Urbina: Estudio de la Superficie Lunar Después de los Humanos (2020-2022). Vaciado en cemento y arena sobre balones. Dimensiones variables. Cortesía del artista.



Figura 18. Rodrigo Urbina: LUNA 62120AH (2020-2022) [detalle]. Vaciado en cemento y arena blanca sobre balones de voleibol. Dimensiones variables. Cortesía del artista.

En la obra Sistema Solar Después de los Humanos (2022-2023) o en Estudio de la Superficie Lunar Después de los Humanos (2020-2022) (figura 17), el artista Rodrigo Urbina plantea una serie de paisajes antropogénicos: esferas materiales sumidas en su ruina natural. Utilizando como moldes de vaciado balones de voleibol dañados (figura 18), la obra se vale de las metáforas posibles para

relacionar un deporte humano con la destrucción planetaria; no obstante, en estas piezas la ruina no habla de un pasado preciso, sino del desierto como una inminente posibilidad sin tiempo. Así, al observar las imágenes que llegan del espacio exterior, una pregunta se hace inevitable: ¿son los otros planetas del Sistema Solar desiertos esféricos? Entendiendo el desierto como una figura fundacional del paisaje, ¿han llegado a la última ruina de sus días estos planetas, o se encuentran aún en un estado matricial? O finalmente, siendo el oasis la irrupción del paraíso en medio del desierto, ¿es la Tierra un oasis en el espacio? En su sostenida intención de resignificar la ruina, el trabajo de Urbina recurre al uso de materiales desechados de las dinámicas urbanas, de los cuales extrae las potencialidades discursivas al ensamblar, asociar e intervenir dichos objetos, para así entender el arte como una forma de habitar un paisaje irreversiblemente trastocado por el ser humano.

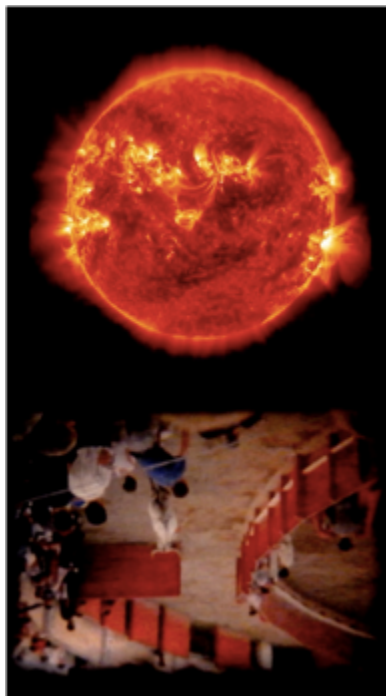


Figura 19. Julia Zurilla: Bravo Horizonte (de la serie Horizontes Verticales) (2017). Duración 3 min, 18 seg. Formato HD. Proyección vertical en monitor. Cortesía de la artista.



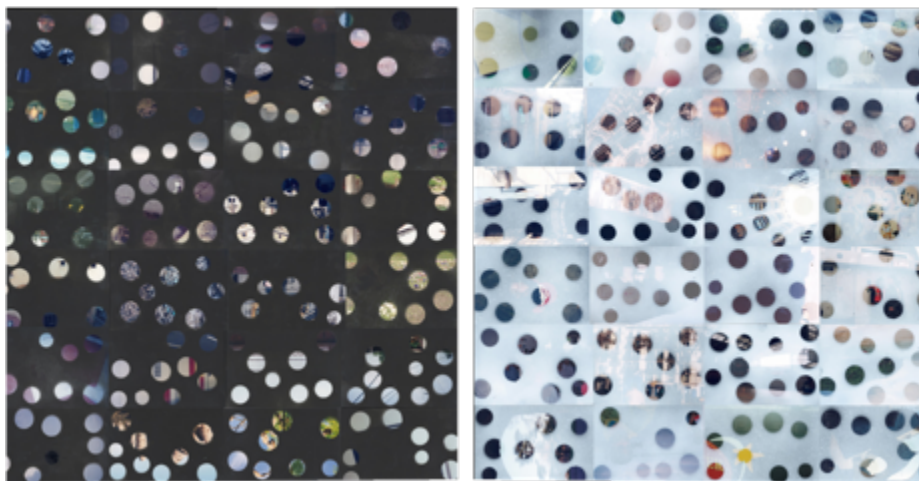
Figura 20: Julia Zurilla: Horizonte Menguante (de la serie Horizontes Verticales) (2022). Duración 3 min. Video collage. Formato HD. Proyección vertical en monitor. Cortesía de la artista.

En el caso de Julia Zurilla, el ensamblaje digital de imágenes en movimiento permite a la artista establecer un lazo directo entre la existencia humana (la suya en particular) con la inmensidad del cosmos. Esta articulación da forma a la serie de videos Horizonte Vertical (2017-), en la cual el característico panorama apaisado de las memorias familiares establece una relación cenital con los astros, dando lugar a un espacio donde la vida humana, frágil, ínfima y poco trascendental es comparada con la existencia inmedible del Sol — Bravo Horizonte (2017) (figura 19)— o la Luna —Horizonte Menguante (2022) (figura 20)—, y viceversa: la inconmensurabilidad del universo con el ser individual.

En esta unión de archivos vernáculos, analógicos, con registros digitales que exceden la atmósfera terrestre, la artista plantea a la vez una paradoja del tiempo en relación con la actualidad de un mundo hecho de imágenes: la ruina detenida de los recuerdos que habitan en las fotografías y videos alojados en nubes intangibles, orbitando en un punto indeterminado entre el espacio y la Tierra. Entre estas dos posiciones verticales opuestas, Julia Zurilla plantea así una noción de paisaje como constructo conceptual, en el que valores como la línea de horizonte, la temperatura y la presencia humana en su plena cotidianidad recuperan un arquetipo de paisaje humano en sus aspectos más elementales.

Por su parte, basado en las memorias de sus viajes, Luis Romero elabora en la serie Holes (1995-2018) (figuras 21 y 22) una

constelación mnemónica de paisajes transitados en un pasado reciente y propio. A partir de la velación pictórica de sus recuerdos, así como del uso del círculo como elemento conceptual-formal recurrente en su obra, Romero crea un atlas de fragmentos de imágenes horadadas que componen paisajes afectivos, habitados, extraídos de un archivo personal en el que el tiempo no deja de reconfigurarse.



Figuras 21 y 22. Luis Romero: *Holes [3 y 4]* (1995-2018). Pintura en aerosol sobre fotografías. 60 x 72 cm c/u. Cortesía del artista.

Ante este tamiz que delimita su visión, el descubrimiento de los paisajes retratados en las imágenes de Romero materializa así el paraíso inesperado que da forma al oasis: un resguardo temporal en medio del desierto, que «se constituye como circunscripción paisajística en sí misma» (Del Río, 2023, p. 12), es decir, como un paisaje dentro de un paisaje. Desde esta imagen alegórica, el vínculo entre oasis y memoria evoca en las fotografías intervenidas por el artista el espejismo inevitable de un firmamento (de día, de noche) hecho de memorias y, por ende, de nostalgias. Empero, como en los motivos de las fotografías que subyacen bajo la pintura, el oasis parece no ser el destino, sino parte del tránsito entre paisajes que conforman la existencia del artista y, en general, del hombre.

Al hablar de paisajes, ruinas y tiempo, establecemos ineludiblemente una relación triangular en la que se hacen tangenciales valores profundamente humanos como el pasado y la memoria. Desde esta certeza abierta, nos es posible esbozar ciertas conclusiones que contribuyan al entendimiento de una actualidad parcial del arte venezolano: aquella que mira hacia el paisaje y la ruina con intenciones de dar sentido a su presente.

Con marcadas diferencias respecto a la concepción de ruina de una producción artística ubicada en las décadas bisagras entre siglos (1990, 2000, 2010) —y a pesar de la continuidad de la tradición ruïnista como discurso dominante—, la ausencia de «la nostalgia por

el fuego perdido» nos deja entrever una comprensión distinta por parte de los artistas, una forma de abordar el colapso material que no busca interpelar a otras temporalidades, mucho menos intentar reescribirlas. Por el contrario, la observación y estudio de la ruina busca —en la mayoría de los casos tratados— extraer de sus texturas los testimonios tangibles del paso del tiempo, sin deseo alguno de revivir su esplendor supuesto ya inexistente, pues ¿podemos añorar algo ajeno a nuestros paisajes, incomprensible desde la imposibilidad de vivirlo y distante de las circunstancias actuales?

Así, mientras la nostalgia por las ruinas es fundamentada por la necesidad de acceder a un tiempo otrora, la nostalgia derivada de las imágenes del paisaje nos remite al deseo de alcanzar un lugar arcádico: el oasis imaginario de nuestras memorias, en las que los afectos se vinculan al territorio en su condición presente, desde un anhelo posible pero incierto de trasladarse al espacio, y en últimos términos, aprehenderlo. De allí que el paisaje, incluso en su catástrofe y pérdida, evoque y produzca imágenes cuya naturaleza invita a su vivencia.

No obstante, en el contundente gesto de hacer de escombros, paisajes, las artes venezolanas contemporáneas han descubierto las posibilidades de sublimar la vida en medio de la ruina, del retorno de la naturaleza en medio del colapso, del germinar de nuevas especies en la sombra. Desde este nuevo piso en la narrativa reciente, se abre así un nicho ecológico donde el paisaje —ahora entendido en la complejidad de algo mucho más que un constructo humano— da cabida a otras formas de existencia, en las que los problemas medioambientales toman su necesaria relevancia y concientizan en torno a la huella antropológica imborrable sobre el paisaje; permitiendo así acceder a discursos de interés actual y universal, y actualizando las visiones y estructuras que, por mucho tiempo, se han anclado a la interpretación del entorno humano como la representación de su dominio. post(s)

## Referencias

- Adler, J. (2018). Estética de la ruina: La potencia de los vestigios en el arte contemporáneo. *Index. Revista de Arte Contemporáneo*, (5), 92–101.
- Albán, A., & Rosero Morales, J. (2016, octubre). Colonialidad de la naturaleza: ¿Imposición tecnológica y usurpación epistémica? *Interculturalidad, desarrollo y re-existencia. Nómadas*, (45), 27–41.
- Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Gedisa Editorial.
- Auerbach, R. (2022). Prólogo. Contexto país. En S. Berti, A. Sánchez, & F. R. Villanueva (Eds.), *Arte contemporáneo en Venezuela* (Vol. 2). Villanueva Editores.
- Benjamin, W. (2014). *Baudelaire*. Abada.
- Blackmore, L. (2017, diciembre). Ruinas modernas y arte contemporáneo: El caso de El Helicoide de la Roca Tarpeya. *Cuadernos de Literatura*, 21(42), 255–277. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-42.rmac>
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Adriana Hidalgo Editora.
- Del Río, V. (2023). *Políticas del paisaje. Sobre la perfección de los desiertos*. Producciones de arte y pensamiento.
- Demos, T. J. (2020). *Descolonizar la naturaleza: Arte contemporáneo y políticas de la ecología*. Akal.
- Dillon, B. (Ed.). (2011). *Ruins*. MIT Press.
- Erminy, P., & Calzadilla, J. (1975). *El paisaje como tema en la pintura venezolana*. Edición especial de la Compañía Shell de Venezuela.
- Espacio Proyecto Libertad. (2021, 30 de julio). *Lo que subyace: Una conversación entre Luis Pérez Oramas y Manuel Vásquez Ortega* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5RLihj8jYuM>
- Garcés, M. (2011). La honestidad con lo real. En *El arte en cuestión*. Sala Parpalló.
- Huyssen, A. (2011). Nostalgia for ruins. En B. Dillon (Ed.), *Ruins*. MIT Press.
- Jara Ahumada, B. (2022). Colonialidad y descolonialidad en el paisaje latinoamericano. *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, 1(18), 110–122. <https://doi.org/10.69967/07194773.v1i18.388>
- Macfarlane, R. (2014). Life in ruins. En W. Brown & A. Fabian (Eds.), *Life* (pp. 124–146). Darwin College Lectures.

- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. La génesis de un concepto*. Abada.
- Pérez Oramas, L. (1998). *La cocina de Jurassic Park y otros ensayos visuales*. Fundación Empresas Polar.
- Pinardi, S. (2000). Ámbitos de la plástica, entre el lugar y la enunciación. En A. Baptista (Ed.), *Venezuela siglo XX. Visiones y testimonios* (pp. 50–77). Fundación Empresas Polar.
- Quijano, A. (2020). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 861–920). CLACSO. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1gm019g.31>
- Roger, A. (2008). Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos. En J. Nogué (Ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 67–87). Biblioteca Nueva.
- Silva, A. (1989). *Diccionario de historia de Venezuela*. Fundación Empresas Polar.
- Vásquez-Ortega, M. (2022, 22 de agosto). Teresa Mulet. Archivo-Ruina: La casa en la intemperie. *Artishock. Revista de arte contemporáneo*. <https://artishockrevista.com/2022/08/22/teresa-mulet-archivo-ruina/>

## Notas

- [1] Para Brian Dillon (2011), este conjunto de prácticas estéticas surgidas en el siglo XXI obedece a la popularización de las imágenes del atentado del World Trade Center, de las guerras en Afganistán e Irak, y de las recientes crisis económicas: imágenes de arquitecturas modernas semiderruidas, enormes construcciones de la Guerra Fría caídas en desuso y territorios diezmados por desastres naturales, convertidas en imaginario colectivo gracias a los medios masivos de comunicación.
- [2] Por modernidad entendemos la «superación del atraso que representan las sociedades rurales, mediante el desarrollo de las fuerzas productivas hacia la industrialización, concebida como un modo de producción más eficaz para proveer a la sociedad de sus bases materiales. [...] Igualmente está asociada a la introducción de la razón y el comportamiento racional, como máxima instancia de lo humano, a la ampliación y expansión de la educación a todas las capas de la población y al surgimiento de múltiples y pluralistas formas de asociación social masiva» (Silva, 1989).

- [3] A pesar de existir en Venezuela una estructura de distribución política teóricamente descentralizada desde mediados de siglo XX, la realidad del ordenamiento del territorio obedece a dos características que contradicen sus intenciones: la urbanización descapitalizada y geográficamente concentrada. De esta manera, la población venezolana obedece a altas cifras de densidad y desarrollo económico en pocas ciudades urbanizadas, y una drástica diferencia con estados de estructuras y culturas rurales, siendo este un patrón que repercute en las dinámicas culturales y, por ende, artísticas.
- [4] Con notable presencia en el panorama expositivo de la década de los 90, extendido hasta el lustro del 2010, los proyectos artísticos en torno a los cuestionamientos de las formas modernas y al proyecto de modernidad han dado como resultado una generación de artistas venezolanos posibles de agrupar a partir de sus estrategias de conceptualización, el uso de audiovisuales, medios mixtos y la recurrente aparición de íconos arquitectónicos como objetos de estudio.
- [5] Tras el cierre del Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas «Armando Reverón» (IUESAPAR) — la institución educativa de arte contemporáneo más relevante del país— por parte del Gobierno de Hugo Chávez Frías en 2009, las casas de estudios superiores de otras provincias, como la Universidad de Los Andes (Mérida) o la Universidad del Zulia (Maracaibo), entre otras, se convirtieron en los centros de egreso de creadores emergentes que, con el tiempo, conforman una nueva generación de artistas —algunos mencionados en este ensayo— cuyos imaginarios, referentes y prácticas se distancian, naturalmente, de los desarrollados en el circuito artístico de la capital.
- [6] Para Alain Roger (2008, p. 68), la noción de artealización del paisaje entiende al mismo como una construcción «que demuestra que no hay belleza natural pura, sino que todos los paisajes son adquisiciones, o más exactamente, invenciones culturales que podemos fechar y analizar». De esta forma, la «artealización» opera sobre la mirada colectiva, a la que se le proporcionan modelos de visión y esquemas de percepción y de deleite.
- [7] El final del siglo XX venezolano estuvo marcado por dos hitos históricos: el referendo que el 15 de diciembre de 1999 aprobó la nueva Constitución de la República de Venezuela, y los deslaves producidos por las lluvias en el centro-norte

del país desde el 11 de diciembre. Suceso que dejó un resultado aproximado de mil muertos y doscientos mil desplazados. Con la atención a los afectados por esa catástrofe, se instauró una práctica de administración pública que Paula Vásquez Lezama desmonta como «apropiación burocrática y política de la desgracia», que la autora explica como uno de los principales éxitos del grupo político que todavía hoy gobierna el país. Para saber más, consulte Poder y Catástrofe. Venezuela Bajo la Tragedia de 1999, de Paula Vásquez Lezama. <https://www.academia.edu/8455145/>

Poder\_y\_catastrofe\_Venezuela\_bajo\_la\_Tragedia\_de\_1999

- [8] Estas preguntas son detonadoras para muchas de las cuestiones que la artista Teresa Mulet desarrolla y da forma a lo largo de su exposición Archivo-Ruina: La Casa en la Intemperie (2022) y que, recontextualizada en este punto, establece resonancias con la respuesta a la que llega la artista: «la diferencia radica en que en la precariedad son posibles las formas de vida, mientras en la ruina solo hay muerte» (Vásquez-Ortega, 2022).
- [9] El concepto de exforma, desarrollado por Nicolás Bourriaud (2015, p. 11), se ubica en un ámbito donde se desarrollan «las negociaciones fronterizas entre lo excluido y lo admitido, entre el producto y el residuo», designando así «a la forma atrapada en un procedimiento de exclusión o de inclusión. Es decir, a todo signo transitando entre el centro y la periferia, flotando entre la disidencia y el poder».

### Información adicional

*Cómo citar:* Vásquez, M. (2025). Hacer de escombros, paisajes: Hacia otra lectura de la ruina en el arte contemporáneo de Venezuela. En post(s), volumen 11 (pp. 152-179). USFQ PRESS.

## AmeliCA

### Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/271/2715346008/2715346008.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en [portal.amelica.org](http://portal.amelica.org)

AmeliCA  
Ciencia Abierta para el Bien Común

Manuel Vásquez Ortega

**Hacer de escombros, paisajes: Hacia otra lectura de la ruina en el arte contemporáneo de Venezuela**

*post(s)*

vol. 11, p. 152 - 179, 2025

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

[posts@usfq.edu.ec](mailto:posts@usfq.edu.ec)

**ISSN:** 1390-9797

**ISSN-E:** 2631-2670

**DOI:** <https://doi.org/10.18272/posts.v11i1.3208>



**CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE**

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.**