



Locales, glocales, globales: Notas sobre José Antonio Hernández-Diez y Meyer Vaisman / Dos historias del arte venezolano actual Elizabeth Marín Hernández*

Resumen

La actualidad venezolana padece de una crisis de largo y profundo alcance, centrada en la interioridad de un devenir que oscila entre la abundancia y la necesidad, entre discursos políticos y éticos que alteran la cotidianidad del venezolano, al conducirlo a una realidad visual fragmentada, y en muchas ocasiones irreconocible en el estatus de una localidad marcada por la impronta de ser venezolano, cuestión que se refleja en la continua desterritorialización de los lenguajes plásticos, movilizados dentro de la multiplicidad de representaciones que muestran lo volátil de nuestros tiempos históricos, marcados por la pulsión de las pasiones que surgen entre lo externo y lo interno, entre lo local y lo global como espacios de hibridación y no de cancelación de las realidades artísticas.

El propósito de nuestra reflexión se basa en el estudio de las obras *La Hermandad: Vídeo Instalación* (1994) de José Antonio Hernández-Diez y *Verde por fuera Rojo por dentro: Instalación* (1993) de Meyer Vaisman. Artistas venezolanos contemporáneos en los cuales se hace patente la conjunción de global y local a través de los registros y desplazamientos de sus memorias e identidades.

Palabras clave

Identidad, desterritorialización, global, local, glocal.

Abstract

At the present time, Venezuela suffers a long and deep scope crisis centered in the interiority of a come and go oscillating in between plenty and needy, between ethic and political discourses which disturb the day to day of Venezuelans, conducting them towards a fragmented visual reality most of the times unrecognizable in the status of a locality stigmatized by the imprint of be-

* ELIZABETH MARÍN HERNÁNDEZ. Profesora-investigadora del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. Licenciada en Letras mención Historia del Arte y Licenciada en Educación por la misma Universidad. Doctora en Historia del Arte con la tesis *Multiculturalismo y Crítica Poscolonial: la diáspora artística latinoamericana (1990-2000)*, por la Universidad de Barcelona, España. Contacto: elizabmarin@gmail.com



ing Venezuelan, this issue is reflected in the continuous de-territorialization of plastic languages, mobilized within the multiple representations showing the volatility of our historic times tagged by the driving force of passions arising between inner and outer, local and global, as hybridization and non-canceling of artistic reality spaces. The purpose of our dissertation is based on the study of the works *La Hermandad*: Video Installation (1994) from José Antonio Hernández-Díez and *Verde por fuera Rojo por dentro*: Installation (1993) from Meyer Vaisman. In the works of these two Contemporary Venezuelan artists the conjunctions between global and local come through by the registries and displacements of their memories and identities.

Key Words

Identity, de-territorialization, global, local, glocal.

La actualidad venezolana padece de una crisis de largo y profundo alcance, centrada en la interioridad de un devenir que oscila entre la abundancia y la necesidad, entre discursos políticos y éticos que alteran la cotidianidad del venezolano al conducirlo a una realidad visual fragmentada, y en muchas ocasiones irreconocible en el estatus de una localidad marcada por la impronta de ser venezolano.

Nuestros lenguajes plásticos visuales se movilizan dentro de una multiplicidad de representaciones que muestran lo continuo y lo volátil de tiempos históricos, marcados por la pulsión de las pasiones que surgen entre lo externo y lo interno, entre lo local y lo global. Donde –como escribe Ruth Auberbach– una mirada veloz asume nuestras complejidades, nuestras contradicciones, nuestra conciencia política, especificando que nuestro arte corresponde a un territorio tangencial de representación, ajustado por oscilaciones que nunca encuentran asidero; sin embargo, nuestro arte se expresa en medio de las diferencias de territorios complejos mas no superficiales, desplazados entre lo propio cambiante y lo ajeno apropiado en permanente movimiento.

La impresión de una localidad artística venezolana trae consigo la definición de una serie de procesos de desterritorialización mentales y físicos, causados por las modificaciones de una conciencia representacional evidenciada en la movilización permanente de sujetos y territorios simbólicos, en los que se experimenta el reacomodo de los campos significantes configuradores de un imaginario multifocal compartido por diversos colectivos.



En este sentido, los objetos artísticos se readaptan “al nutrirse de varios repertorios que pueden ser de carácter multilingüe, nómada en tránsito, desplazamiento, reproducción como identidad en lugares lejanos del territorio” (García Canclini 1997: 80) para revelar la presencia de las heterogeneidades de las cuales se alimenta una realidad que no pertenece a localidades definidas por una cuestión territorial, sino por la seguridad afectiva que surge en la interioridad de un campo denominado *arte venezolano*, desplegado en la diversidad de sus relaciones.

Las readaptaciones o reacomodos culturales y simbólicos de nuestro arte combinan el mantenimiento de un espacio y una cultura local, experienciada como el lugar de reconocimiento individual y subjetivo con los movimientos oscilantes de la abundancia y la carencia, imbricados en las influencias externas de una globalización fragmentada. Realidades que imprimen la (re)definición de lo que podría significar lo local dentro de los movimientos pendulares de nuestra sociedad que parecieran limitar el espectro de la cultura venezolana en el devenir de sus complejidades.

Lo local surge como territorio de reconocimiento habituado al sobrevenir de una particularidad desterritorializada como la venezolana, en la cual pervive una relación identitaria con las formas simbólicas de su cultura y donde se incorporan elementos de otros territorios significantes externos y poliformes. Estos territorios se unen dentro de un nuevo espacio de enunciación asumido por las diferencias en medio de una aparente homogenización que deriva de “la constitución de nuevas formas étnicas y nacionales en estado de multiculturalidad, en el que existe un reordenamiento de las diferencias sin suprimirlas. Los reordenamientos tienen efecto en el espacio de las comunidades transterritorializadas y desterritorializadas, en la esfera de la comercialización de bienes culturales y en el consumo de los símbolos (...)” (Bermúdez 2002: 81-82), donde se insertan las fuerzas globales de significación.

De manera que los espacios globales y locales se interpenetran en el cruce continuo de acciones transculturales que no alcanzan a cancelarse y menos aún a sintetizarse; conviven en medio de la desterritorialización de un juego de valores ambiguos que prolongan o renuevan las diferencias simbólicas, y donde se formulan tensiones entre las culturas y sus campos significantes de reconocimiento. En ellos opera la capacidad de recordar para afinar el reconocerse y el ser reconocido en medio de los movimientos desterritorializadores acogidos por la sociedad. En consecuencia emerge un espacio intermedio definido como lo “glocal que debe abarcar las nuevas construcciones simbólicas y el carácter conflictivo de su construcción (...) en el cómo los sujetos se imaginan en la globalización y en el cómo a partir de allí constituyen sus formas de narrarse” (Bermúdez 2002: 81-82). En este escenario continúan deslizándose por las relaciones originarias de la escasez y la abundancia que transitan desde los aspectos de la sexualidad, de la etnicidad



y de las culturas cerradas, colocadas en espacios abiertos y en constante interacción y donde la necesidad de la memoria confiere la contingencia de la localización consciente como diferencia donde cohabitan los impulsos de arraigo ante los continuos desplazamientos del artista como sujeto y de los materiales significantes de que se apropia.

Hablamos, entonces, de un proceso de *glocalización* en el que aparentemente no existirían antagonismos entre las culturas, ni polaridades entre la globalización y las culturas locales, “pues se ha producido un desplazamiento de los focos de generación cultural que derivan del reordenamiento transnacional de la producción y circulación entre las industrias culturales; en otros casos, de las comunidades de migrantes que se trasladan masivamente a otro país” (García Canclini 2004: 6-7).

La ficticia inexistencia de la confrontación entre lo local y lo global, no dirige la cancelación de ambos espacios, sino la (re)definición desde donde pensar lo local como lugar de reconocimiento y cómo éste se convierte en reflexión simbólica, dentro de los procesos de desplazamiento originados por la globalización, acompañados de un mayor desarrollo tecnológico, de la formulación de una cultura internacional, la intensificación de las dependencias recíprocas y de los grandes movimientos migratorios. Este cúmulo de condiciones trae consigo la evidencia de nuevas construcciones culturales, originadas en la heterogeneidad de las localidades, las cuales conviven en medio de campos tensionales, dentro de los territorios donde comienza a manifestarse el reordenamiento de las diferencias.

Lo *glocal* se constituye en el interior de la conflictividad de los actores globales y de los locales en desplazamiento, donde se imprime una dinámica que impregna a los lugares significantes, lejana de todo dualismo calificadorio y valorativo, ya que los elementos locales y su arraigo, emergen desde una memoria consciente que se ubica entre las significaciones globales que aparecen en el cruce de presentes y pasados en la yuxtaposición de temporalidades, signos, símbolos y objetos culturales.

De esta forma lo *glocal* se nutre de diversos espacios, en los que las pertenencias deben ser redefinidas en un permanente proceso de construcción y de interrelación de vínculos entre las diversas culturas. De allí que se manifiesten formas innovadoras de repensar las localidades, debido a la incesante movilidad de las experiencias y las culturas, pues lo local al entrar en interacción con lo global no llega a sintetizarse; lo que ha sido local como territorio definido comienza a enunciarse en otro lugar y puede sentirse en escenarios tan lejanos como en su propio territorio.



Lo *glocal* configura otras cartografías atadas a las formas originarias desplazadas y contaminadas por los movimientos y por los desplazamientos vividos a través de los intersticios de las sociedades contemporáneas. De este modo se configuran otros espacios representacionales de arraigo, de referencia, donde los artistas puedan sentirse seguros, pues en sus obras se añaden experiencias cotidianas constitutivas de su subjetividad en medio de una práctica sensible de proximidad con su realidad desterritorializada, en la que su memoria o los restos de ella juegan el papel de referente de su existencia.

José Antonio Hernández-Diez

La *glocalidad* en la obra de Hernández-Diez, artista venezolano radicado en España, se manifiesta a partir de la utilización de lenguajes internacionales penetrados por simbologías locales, llevados a espacios de representación ambiguos y extraños. Objetos, ideas y fórmulas comunes son desplazados desde una localidad consciente para ser trasladados a una contemporaneidad que actúa en los íconos del territorio del consumo, del intercambio y de la variabilidad acompañada por el deslizarse de una memoria inquieta y en permanente acción de resignificación.

La localidad del artista es enunciada en el atravesar la existencia de una serie de objetos incapacitados de sintetizarse en su utilización global, pues ellos son combinados e identificados entre los diversos territorios sensibles, en los cuales varía la intensidad signifiante y su ubicación dentro de un entorno social y colectivo.

Las intensidades de significación de los objetos elaborados para el consumo masivo, generan un imaginario multifocal, constituido por una multiplicidad de simbolizaciones que transitan desde los ídolos del cine, la música pop, los héroes deportivos, los diseños de ropa y los objetos usados por las tribus urbanas en las capitales del mundo actual. Nos muestran cómo en su imaginario subyace el arraigo de una localidad cultural que *glocaliza* los modos de percibirse, para encontrar la articulación en una cultura internacional, equivalente a las intenciones que el artista presenta al apropiarse de los territorios por los que se desplaza y se transforma a su paso.

El arraigo a los elementos culturales de consumo, concede la posibilidad de reconocimiento a un sujeto actuante proveniente del medio urbano como lugar de origen, como localidad, en el cual las desterritorializaciones son realizadas en el extrañamiento de espacios simbólicos incompatibles, definidos entre lo local y lo global.



64 **Locales, Glocales, Globales: Notas sobre José Antonio Hernández-Diez [...]**

La obra de José Antonio Hernández-Diez (*La Hermandad*: Vídeo Instalación, 1994²⁷) reflexiona sobre la incompatibilidad de los objetos y de las situaciones que generan al establecerse como artefactos descontextualizados dentro del lenguaje artístico contemporáneo. El artista parte de un imaginario colectivo, desterritorializado y glocalizado, en el que conjuga la ambigüedad y el extrañamiento, ubicándolos en la interioridad de “una inesperada asociación de medios para construir un signo complejo y sorprendente por la diversidad material de sus significantes, la metamorfosis de un cotidiano reconocible (...) y las situaciones que a partir de ellas se construyen, (...) las cuales permitirán la reconstrucción de un nuevo proceso de significación, crítico con los presupuestos convencionales de su referencia simbólica” (Fernández 2000: 16).

La intervención sobre lo real disturba la experiencia cotidiana apropiada por el artista y toma micronarraciones exteriorizadas en la utilización de los objetos como materia significativa de fácil reconocimiento, para posteriormente alterarlos y sobredimensionarlos en los estratos profundos de su significación.

El artista despliega su conciencia atenta ante la pluralidad de las formas y la multiplicidad de los temas que éstos pueden apropiarse al estar atados a un sentimiento de exploración: “mientras más se multiplican los medios y los campos de saber y más nos estimulan a indagar e investigar en ellos, más parcial es de todos modos nuestro saber sobre ellos. Esa cierta conciencia de modestia cognoscitiva frente a la omnipotencia sólo aparente que abrirían los nuevos accesos científicos y tecnológicos al conocimiento” (Ramos 1991: 33), combinado en la glocalidad de los imaginarios colectivos.

Los objetos utilizados habilitan la posibilidad cognoscente que Hernández-Diez opera en medio de un giro reflexivo sobre su localidad individual, procesada a través del manejo de fragmentos del contexto en el que se ubica y del cual toma narrativas específicas en las que aparecen subjetividades que se desarrollan y se consumen entre lo internacional y lo local. Por medio de un proceso de investigación unido a la percepción que el artista posee de ambos espacios, produce un lugar discursivo en el que se han “manufacturado una serie de objetos que equilibran pares aparentemente incompatibles: entornos conceptuales y efectos viscerales, formas vernáculos y productos de alta tecnología, materiales mundanos y tecnología progresiva, los significantes de la cultura joven y la doméstica” (Moreno 2002: 53), todo ello inscrito dentro de un argumento ambiguo de relaciones transnacionales distorsionadas e inestables en las cuales se centra el artista y sobre las que permanentemente experimenta.

En esta dirección se deslizan los elementos constituyentes de *La Hermandad* de 1994, donde una serie de patinetas, complementadas por el uso del vídeo, narran su espacio de existencia y a la vez producen la sensación de localidades múltiples atadas a una suerte de glocalismo urbano.



Las patinetas de *La Hermandad* ubican un espacio *glocal* de representación basado en la ambigüedad, pues las patinetas como símbolo de pandillas urbanas y referencia autobiográfica –como afirma el mismo artista– son transmutadas al campo de lo vernáculo y lo visceral.

Las patinetas son configuradas como elementos extraños, realizadas con piel y carne de cerdo frita, colocadas en un secador sobre el que esperan una posible utilización. El resultado del conjunto nos muestra un objeto que se moviliza entre dos mundos, lo local del plato de carne y lo internacional de la patineta, ambos significados desplazados a una realidad auténticamente consciente que pretende sintetizar los contrarios.

De manera que éstas disponen su presencia como objetos sin espacio real de existencia y a la vez expresan una entidad paradójicamente transnacional en la que se confunden los símbolos que representan.

Las extravagantes patinetas de *La Hermandad* describen la hechura de las formas artesanales de elaboración de la carne de cerdo frita, pero su realización muestra un ciclo de vida, el cual es narrado a través de la utilización del vídeo como soporte informativo.

El discurso desarrollado en esta obra mezcla la tecnología como medio y lo específico de la preparación de la piel del cerdo como localidad de una historia colectiva, pues son tres monitores los que se encargan de mostrar la ambigua relación que configuró estos objetos. “En el primer video vemos una patineta realizada en una batea de aceite hirviendo; en el segundo, la misma patineta patinando por la acera y en el último, la patineta devorada por un grupo de perros criollos vagabundos. Urgidos por la narración de este ciclo de vida y la textura deforme y carnosa de las patinetas” (Moreno 2002: 53-54).

Hernández-Diez rematerializa en *La Hermandad* el objeto bajo el signo complejo de las contradicciones; desde la hechura hasta el consumo la narración de la obra se torna fragmentaria, y en ella se evidencia una serie de referencias simbólicas que intervienen sobre lo real de los objetos conocidos a los cuales critica y perturba en su sentido original; estas carnosas patinetas refieren el equilibrio precario del contexto donde se han originado.



66 *Locales, Glocales, Globales: Notas sobre José Antonio Hernández-Diez [...]*

El resultado –afirma Hernández-Diez– es un Frankenstein entre individuo y sociedad. “Quería hacer algo que tuviera vida, hacer una especie de golem o zombi. Algo con sensación de animal y de objeto a la vez. El producto es muy mendeliano. Un ser que nace, crece, se reproduce y muere” (Alfonso-Sierra 2002: 1).

Las narraciones múltiples de *La Hermandad* y su glocalidad visceral serán desplazadas en la búsqueda de otras localidades, que se trasladan desde esos cuerpos carnosos y artesanales a los objetos de consumo que el artista hallará en su entorno urbano. Objetos de consumo descubiertos de forma consciente y colocados en medio de otras relaciones que delimitarán una localidad internacional inscrita en las culturas juveniles por la utilización de los íconos de la indumentaria. Hernández-Diez se apropiará de otra esfera significativa al utilizar objetos en serie, dispuestos en medio de un escenario que percibe y organiza lo cotidiano a través de la utilización de las estrategias enunciativas de los ambiguos registros colectivos.

El artista reta el juego del conocimiento en medio de relaciones precarias de ubicación para realizar cartografías que, “al margen del comentario sobre la cultura urbana (...) y el consumismo, ese conjunto de obras son también un comentario sobre el artista, su ambiente, valores y distinciones encontrados por los caminos. Pero todo hecho siempre con fina ironía, alegres juegos visuales y buen humor” (Moreno 2002: 52).

La localidad del artista y su permanente comentario como sujeto desterritorializado, lo conduce permanentemente a la forma de imaginarse y de pensarse dentro de los ámbitos de la globalización, de localidades múltiples y poliformes, al igual que su pensamiento en continua exploración, manejado en el redescubrimiento de los espacios precarios de combinación aleatoria de lo propio y lo ajeno, de lo global y lo local, entre la partida y la llegada, que se manifiestan en los pliegues de una cultura individual en movimiento, capaz de interrogar sus lugares de habitación y cotidianidad en medio de una repetición pausada y constante.

Hernández-Diez cuestiona sus historias y serán sus patinetas o los objetos que ordena y desordena, los que le conferirán un espacio de glocalización en el que fuerza al espectador a formularse preguntas, concernientes a las complicaciones que la globalización coloca en la formación de la subjetividad y de la comunidad.

Los objetos utilizados, seriados, incomprensibles, impiden la separación de la realidad en la que tantas esferas del pensamiento se encuentran inmersas, pues su meta se dirige a retomar las especificidades locales de la vida cotidiana y a enfrentarlas a los crecientes registros de la historia



para manifestar, dentro de los pliegues no visibles de estos registros, una contranarración que se origina en la localidad de un artista inmerso en el movimiento.

Meyer Vaisman

La glocalidad como espacio de desplazamiento entre distintas realidades causa profundas hendiduras en los sujetos desterritorializados, pues produce la capacidad de conservación de memorias residuales y la consolidación de espacios sensibles en el permanente cruzar de fronteras y de habitaciones de existencia, donde se conforman otros territorios de negociación, estratificación y diversidad significante.

Este proceso de conciencia *glocal* permite a las localidades actuar dentro de lugares inestables, derivados de las mudanzas permanentes, donde las subjetividades y sus patrimonios constituyen intercambios complejos de existencias y de modos de representación con los cuales manifestar una particular forma de arraigo en la que el espacio definitorio se torna difuso; un recuerdo de ser narrado, una partida que se ubica y habita otro espacio, otro lugar diferente o extraño, donde el sujeto actuante dispone de la posición de “un viajero imaginario que tropieza con sus antiguos escritos, con documentos olvidados y que a falta de información suplementaria, se esfuerza en reconstruir la sociedad que describen” (Baudrillard 1997: 56), por medio de los recuerdos y de los fragmentos que han formado una localidad, que se (re)crea en su permanente desterritorialización.

La desterritorialización y su glocalización genera múltiples lugares de arraigo en los cuales la localidad permite al artista pensarse dentro de un contexto global para describir tropos de reinención conscientes y subjetivos, plasmados en la realización de discursos visuales que enuncian el entrecruzamiento de la memoria a partir de subtextos, evidenciados en un permanente devenir que alude a los recuerdos, la nostalgia, la pérdida y las transformaciones significantes de trayectorias disímiles.

La imagen del desplazamiento ubica la realización de cartografías que muestran un movimiento desde el exterior al interior del artista, donde se concibe el “Viajar que presupone una ruta circular: ir adelante, dar la vuelta y regresar; una búsqueda de «otros lugares» y un retorno a casa. Por supuesto, dentro de la visión nómada del artista: «el hogar» podría estar en cualquier parte y significar cualquier cosa: estar literalmente en un lugar seguro, pero también estar sano, estar con la persona amada, pertenecer a una comunidad que sea «personalmente» satisfactoria y al mismo tiempo «aceptada»”.



La búsqueda permanente de la localidad se empeña en describir documentos olvidados, se encuentra en el lugar de habitación subjetivo representado por una conciencia que posee la sutileza determinada por la circularidad del continuo retorno sobre sí mismo, con el que deshace lo disímil por medio de la capacidad de pensarse en otros espacios de existencia y de la crisis que esto representa para las subjetividades, movilizadas entre lo global y lo local como campo de tensión e inestabilidad.

Esta situación se experimenta de forma radical en los discursos plásticos del artista venezolano Meyer Vaisman, radicado en España; quien configura una cartografía personal en la que abundan los elementos de una localidad subjetiva en permanente desplazamiento.

Vaisman, nacido en Venezuela de padres inmigrantes de distintos territorios europeos (sus padres provienen de Ucrania y Rumania), enuncia de forma constante los desplazamientos de una localidad múltiple e híbrida, que vendría a confirmar los procesos socioculturales en los que las estructuras o prácticas discretas separadas, se combinan para generar nuevas estructuras y objetos.

El artista opera la glocalización por medio de la sintetización discursiva que alude a diversas formas metafóricas del desplazamiento, en las que imprime su presencia de sujeto sin lugar de residencia, pues sólo su localidad personal funciona como medio de apropiación de lo local y lo global, para generar el exceso que piensa más allá de las narrativas originarias o iniciales de ambos espacios.

Vaisman articula formas disímiles de representación, de prácticas socioculturales de distintas localidades y establece un discurso que reclama lo específico de sí mismo al reescenificar su pasado y su presente, para introducir la invención dentro de la tradición de otras temporalidades culturales incommensurables, donde este artista conjuga una narrativa en la que su localidad se inserta en el derecho a significarse desde múltiples ángulos de crítica y cuestionamiento.

El artista transita en medio del acto permanente de definir su realidad, su multiplicidad local y sus formas de articular los lugares de enunciación a través de prácticas que conjugan significaciones paralelas, que encuentran una nueva estructuración en medio de una ficción en la que se simula a sí mismo como desplazamiento, pues este artista que “por razones personales y de origen, crea en su trabajo una vasta trama de interacciones culturales, alude recurrentemente a múltiples desplazamientos e identidades (...) en una suerte de excavaciones de memorias, emociones y experiencias que entretejen otras narraciones e historias paralelas, las de los miembros de su familia, sus innumerables exilios y desplazamientos” (Carvajal 1998: 7-8).



El discurso plástico visualiza el movimiento constante de una localidad determinada en una suerte de risa irónica, no lejos de la nostalgia y del deseo de realizar cartografías que configuren su espacio existencial, en el cual el artista se piensa y se representa como un sujeto que presencia la transformación de las redes simbólicas, al revitalizar en ellas lo visible y lo oculto de sus particulares movimientos.

Vaisman se apropia de elementos significantes discretos, a los cuales confiere nuevas estructuras de trascendencia, capacitándolos para atravesar la porosidad de las grandes historias en medio del empeño por documentar y reconstruir el espacio en el que se ubica y en el que aparece como una representación desplazada, entre su localidad consciente y la turbulencia nómada contemporánea, en la que exagera la condición de su subjetividad. El artista habita un texto que circula sobre sí mismo, en la disyuntiva de una localidad múltiple, inmersa dentro de los movimientos globales, generadores de nuevas significaciones e intercambios.

En este sentido nos ofrece una mirada arqueológica, una reflexión plástica que encierra discursos yuxtapuestos, distintos espacios geográficos y socioculturales, unidades discretas que se unen en medio de un reservorio de recuerdos, dotados de una ambigua representación.

Verde por fuera Rojo por dentro de 1993, parte de la disyuntiva perturbadora que sitúa la localidad de la partida física del artista dentro de un espacio encapsulado y encerrado en el que se manifiesta la preexistencia de sí mismo, tal vez emulando su final desde el principio al hacer como si la obra estuviera cerrada, como si se desarrollara de manera coherente, como si siempre hubiera existido.

El ambiguo discurso que Vaisman nos presenta en *Verde por fuera Rojo por dentro* (Instalación, 1993) se especifica en la construcción del lugar de origen y permanencia de una identidad en movimiento que acude a una localidad subjetiva atrapada entre las paredes que conservan sus recuerdos, en la conjunción de una multiplicidad discursiva que manifiesta sus particularidades, junto a la armonía y los temores de la sociedad que el artista pretende proteger en este extraño espacio.

La narración que esta obra nos ofrece despliega un viaje elíptico sobre la subjetividad de este artista en la que sus antiguos temores y recuerdos se manifiestan en la representación de una



70 Locales, Glocales, Globales: Notas sobre José Antonio Hernández-Díez [...]

serie de objetos que atañen directamente a su existencia, aunque ésta se desenvuelve dentro de una localidad colectiva, reflexionada por medio de un viaje imaginario con el que describe el territorio donde se encontraba inscrito.

Verde por fuera Rojo por dentro se concibe como un objeto arquitectural que encierra la estabilidad perdida a cambio del nomadismo del artista, ya que en este espacio preexisten sus recuerdos y nostalgias, las historias de sus movimientos y el lugar privado que ha sido desplazado en su proceso personal, enunciando el final del propio objeto.

Vaisman “fabrica una modesta estructura arquitectónica que recrea y contrasta la fachada pobre y desnuda de un rancho venezolano con el interior sombrío de una casa burguesa. Un interior que reconstruye su dormitorio de adolescente preservado intacto en la casa familiar. Vaisman realiza en este trabajo un recorrido elíptico, vulnerable a su historia, su cuerpo y su interioridad, una suerte de excavación de memorias, que entretejen otras narraciones e historias paralelas (...) aquellas de las contrastantes realidades sociales y económicas de Venezuela. Coloca cable de niño aprisionado entre sus ladrillos y pelvis humanas y cráneos de yeso vaciados y pigmentados mimetizados en sus cantos. Sin ventanas, completamente cerrado, el interior de esta construcción sólo puede ser observado parcialmente (...) Resistiéndose a ser descifrados, los elementos de la obra se desdibujan, desplazan persistentemente sus significados –esqueleto, casa, ciudad, memoria, vacío, soledad (...) El silencio contenido de ese espacio, estalla de repente (...) Vaisman quiebra el cemento, abre la puerta y la vida contundentemente entra en la habitación. Fragmento sobre fragmento, cada vez más adentro, desde los huesos, las emociones, incorpora densa y paulatinamente su cuerpo, su historia y sus señas” (Carvajal 1998: 8).

En *Verde por fuera Rojo por dentro*, actúa la conciencia de una localidad cuidadosamente ubicada dentro y fuera de un objeto arquitectural, que contempla múltiples narraciones en contaminación y desplazamiento permanente.

El ambiguo objeto posee el carácter autobiográfico que enuncia la identidad de Vaisman junto a la realidad contemporánea de Venezuela, lo que se confunde en medio de los movimientos de ambos espacios de significación. Allí surgen historias negadas que ocultan las fronteras entre lo objetivo, en este caso el rancho, y lo subjetivo –la habitación del artista–, encerrados en ese espacio que se intenta construir por medio de la apreciación de los problemas que sacuden a nuestra contemporaneidad.



El interior de los recuerdos del artista y sus posibilidades de ubicación se abren hacia el espectador por medio de las pelvis humanas y los cráneos que se encuentran en las paredes; horadaciones que manifiestan los recuerdos infantiles en medio de una suerte de búsqueda de presencias arqueológicas y fantásticas, que configuran geografías inconscientes de una historia que el artista desea conocer, pero que se torna hermética al desplazar las miradas que nos hace indescifrables la totalidad de la habitación. Estos extraños restos nos invitan a “imaginar en los contornos grotescos de estas formas orgánicas, una materialización de aquellas terribles formas que cuando niños entraban y salían de las paredes de nuestros cuartos. Sólo que aquí o bien se cansaron de ser pesadillas y se voltearon al lado de la realidad, o voluntariamente revirtieron los términos de su condición fantástica” (Fuenmayor 1994-95: 33).

El rancho construido por Vaisman surge desde el interior del propio artista y constituye un espacio de confluencia, un espacio existencial consciente que coloca una mirada perturbadora y cuestionante sobre el deterioro que ocasiona cierto tipo de desplazamientos contemporáneos en medio de la realidad global, que oculta a las localidades marginadas portadoras del mínimo de recursos disponibles y bajo las cuales quedan inmersas las lógicas expresadas por la modernidad. Estas localidades son representadas por el artista a través de una serie de narrativas que realizan “un acto desesperado (aun en un estado hipnótico como el de la ficción) de reconstruir un momento de la vida que había quedado en suspenso (...) La ilusión de un espacio donde la plena libertad de ser lo que deseamos es exactamente equivalente a lo que más detestamos de nosotros mismos” (Fuenmayor 1994-95: 33).

El objeto arquitectural hace patente la (re)construcción de una cartografía de los recuerdos, de los lugares a los que ya no se podrá retornar, pues éstos son infranqueables, localidades que se abandonan y que sólo funcionan como notas de (re)invención.

El rancho arropa bajo sus cabellos su piel y su clausura, el lugar de partida del artista convertido en territorio del pasado. Espacio releído como el lugar donde se gestaron las actuaciones de una subjetividad que mantiene sus presencias locales en (re)invención.

Vaisman habita una localidad individual, enunciada dentro del inconsciente colectivo a través de la visión de este rancho que configura la realidad deteriorada de un país, de los recuerdos de su infancia y de su adolescencia, transformados en los patrimonios y símbolos que acompañan sus continuos desplazamientos y sus formas de imaginarse dentro de los movimientos globales.



Verde por fuera Rojo por dentro representa el posicionamiento de una discursividad plástica ambigua, donde los elementos que la constituyen juegan con lo fronterizo de lo consciente y lo inconsciente, con la inestabilidad de una realidad local aparentemente estable. La obra en su conclusión, encierra sobre sí misma, presiente su finitud en medio de la pobreza y el deterioro, en medio de la ausencia del lugar seguro por el cual la subjetividad contemporánea se moviliza constantemente.

Las imágenes arqueológicas vueltas hacia la realidad funcionan como medio de expresión de una localidad que acude a sus recuerdos para conectar espacios disímiles, en los que se mezclan creencias, territorios y costumbres.

Vaisman, en este proyecto, asume su condición de sujeto entre-medio, del más allá, en el que no se presenta un nuevo horizonte ni un dejar atrás el pasado, ya que nos encontramos “en un momento de tránsito donde el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión” (Bhabha 2002: 17-18).

Verde por fuera Rojo por dentro traza cartografías que deben ser leídas bajo la documentación que nos deja el artista, escritos de sí mismo que construyen y describen su localidad. En sus obras subyace el sentimiento por el que somos alejados de toda forma dogmática. Localidades en movimiento que pueden actuar bajo una multiplicidad de pensamientos que se encuentran en búsqueda de un lugar seguro, donde no encontremos lo infame que puede aparecer en nosotros mismos, los traumas que genera el desplazamiento y la posibilidad de imaginar nuestra localidad, inmersa dentro de nuevos espacios de existencia.

Bibliografía

ALFONSO-SIERRA, Edgar (2002): “José Antonio Hernández-Diez en la mitad del camino «Mi contacto con el arte es casi nulo»”. *El Nacional*, cuerpo C, 22 de septiembre: 1.

AUERBACH, Ruth (1997): “La última contemporaneidad. La década de los 90 en el arte venezolano”. *Los 90 de los 90. Estilo Revista venezolana de las artes*. Caracas. 30: 41-45.

BAUDRILLARD, Jean (1997): *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.

BHABHA, Homi (2002): *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.



BERMÚDEZ, Emilia (2002): "Proceso de globalización e identidades: entre espantos, demonios y espejismos. Ruptura y conjuros para lo «propio» y lo «ajeno»". En Daniel MATO (coord.). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO/UCV.

CARVAJAL, Rina (1998): "Rutas – América Latina – ". En: *XXIV Bienal de São Paulo, roteiros, roteiros, roteiros* (cat.exp.). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

FERNÁNDEZ, João (2000): "José Antonio Hernández-Diez: los accidentes del objeto y sus cicatrices". En: *José Antonio Hernández-Diez* (cat. exp.). Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea/Xunta de Galicia, septiembre-noviembre.

FUENMAYOR, Jesús (1994-95): "Meyer Vaisman, una historia verdadera". *Atlántica*. Palmas de Gran Canaria. 9.

_____ (1996): "Vacíos de identidad, anotaciones de la contemporaneidad en Venezuela". *Atlántica*. Palmas de Gran Canaria. 15: 6-18.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1997): *Cultura y comunicación: entre lo global y lo local*. Buenos Aires: Ediciones de periodismo y comunicación.

_____ (1999): *La Globalización Imaginada*. Buenos Aires: Paidós.

_____ (2004): "La globalización: ¿productora de culturas híbridas?". *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. [<http://www.hist.puc.cl/historia/iassspmla.html>].

_____ (2005): *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la Interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.

HOLLANDER, Kurt (1994): "The Caracas Connection". *Art in América*. Julio: 82-85.

MORENO, Gean (2002): "José Antonio Hernández-Diez". *ArtNexus*. Bogotá. 47: 50-55.

RAMOS, María Elena (1991): *El espíritu de los tiempos*. Caracas: Ateneo de Caracas.

SPECTOR, Nancy (1996): "El viaje como metáfora". En: *Félix González-Torres* (cat. exp.). Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.