

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento de Antropología, Historia y Humanidades

Convocatoria 2019-2021

Tesis para obtener el título de maestría de investigación en Antropología Visual

El campo del arte en cuestión. Artistas visuales contemporáneos dentro y fuera de Venezuela

Marilin Tais Fernández Silva

Asesora: María Fernanda Troya

Lectores:

Elizabeth Marín

Pablo Cardoso

Quito, abril de 2023

Dedicatoria

A mi madre, por ser todo en mi vida.

Índice de contenidos

Resumen	7
Agradecimientos	8
Introducción	9
Capítulo 1. Contexto general de la crisis en el país y del campo del arte	13
1.1 Problemática social y migración.....	13
1.2 Antes de la Revolución Bolivariana. Museos, fondos y programas de apoyo al arte	17
1.3 La Revolución Cultural de Chávez.....	26
1.4 La crisis: estrategia de lo contemporáneo.....	37
Capítulo 2. Discusiones teóricas y metodología	40
2.1 Del trabajo del arte y sus olvidos.....	52
2.2 Metodología por aplicar.....	54
2.3 Algunas consideraciones previas sobre la etnografía virtual.....	57
Capítulo 3. Del encuentro con los artistas, conversaciones en torno al arte, la vida y el país	69
3.1 Qué sucede estando ‘dentro’ o ‘fuera’	69
3.1.1 ¿Cómo salimos o por qué nos quedamos?	69
3.1.2 Estando fuera, ¿cómo me conecto con el arte de nuevo?	75
3.1.3 Estando dentro o fuera, ¿a qué problemas me enfrento?	82
3.1.4 Reflexiones en tránsito.....	87
3.2 De las dificultades del hacer a la remuneración del trabajo artístico	89
3.2.1 ¿Qué es necesario para producir la obra?	90
3.2.2 La relación de los artistas con las instituciones	93
3.2.3 El arte como trabajo y el trabajo que haces para hacer arte.....	104
3.2.4 Consideraciones generales	116
Capítulo 4. El campo del arte venezolano en retrospectiva: problemáticas, espacio virtual ganado y el trabajo en el arte	119

4.1 El arte contemporáneo en Venezuela: un campo de fracturas y movilizaciones.....	119
4.2 De las ventajas de hacer etnografía virtual	129
4.3 Sobre la valoración del trabajo artístico	134
Conclusiones	140
Referencias	143

Lista de ilustraciones

Figuras

Figura 1.1 Índice de protestas en Venezuela en 2017	15
Figura 1.2 Línea de la pobreza	16
Figura 2.1 Carlos Luis Sánchez.....	64
Figura 2.2 Oriana Nuzzy	64
Figura 2.3 Hugo Palmar	65
Figura 2.4 Adrián Preciado	66
Figura 2.5 Blanca Haddad.....	66
Figura 2.6 Erika Ordosgoitti.....	67
Figura 2.7 Jesús Briceño	68
Figura 2.8 Antón Cevallos	68
Figura 3.1 Performance Intervención Monumental	72
Figura 3.2 Acoso en redes por Diosdado Cabello.....	73
Figura 3.3 Exposición y conversatorio de Erika y Deborah en EE. UU.....	82
Figura 3.4 Evento online de AirWG	86
Figura 3.5 Agencia de fotografía de Jesús Briceño.....	111
Figura 3.6 Cliente de las tiendas online de Carlos Sánchez.....	112
Figura 4.1 ‘Tejiendo relaciones de complicidad’	131
Figura 4.2 Seminario online Espacio Proyecto Libertad.....	133
Figura 4.3 Comunidad ONG	134

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Marilin Tais Fernández Silva, autora de la tesis titulada “El campo del arte en cuestión. Artistas visuales contemporáneos dentro y fuera de Venezuela”, declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de Maestría de Investigación en Antropología Visual, concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, abril de 2023.



Firma

Marilin Tais Fernández Silva

Resumen

El proceso político venezolano de los últimos veintiún años ha devenido en una serie de problemáticas en las que la esfera cultural pareciera ser la menos importante, ante las urgencias más latentes de lo social, económico y humanitario. Esta situación ha empujado a un grupo representativo de la población a abandonar el país y entre ellos un grupo representativo de actores del campo del arte, generando un quiebre en el escenario artístico de las artes visuales contemporáneas, específicamente. En este punto hemos comenzado la investigación, una etnografía virtual centrada en la entrevista, de un grupo de ocho artistas visuales contemporáneos en diferentes niveles de sus carreras y establecidos dentro y fuera de Venezuela. El rango ubicado entre jóvenes artistas y artistas de mediana carrera nos proporcionó unas fracciones de tiempo para indagar sobre cómo funcionaba, en líneas generales, el campo del arte contemporáneo años antes de la entrada del gobierno de Hugo Chávez en 1999, después durante los cambios en las políticas culturales y la instauración de la “Revolución cultural de Chávez”, y los últimos años con el fenómeno migratorio y las complicaciones económicas y sociales del país. En la búsqueda por entender la crisis venezolana desde las artes visuales contemporáneas, nos encontramos con una serie de transformaciones que han cambiado al campo, afectando a sus actores y haciendo que en medio de la crisis se revelen otras problemáticas latentes del mundo de arte, como la autonomía relativa del campo, cada vez más permeable a intereses económicos, políticos y globales, como también otros aspectos que revelan la precarización del trabajo cultural y desvalorización del trabajo artístico. El marco de estudio se conjugaría en una revisión de algunos aspectos de la sociología del arte, la teoría de los campos de Bourdieu y otras visiones más actuales; los estudios sobre migración, el *transnacionalismo* y el mundo virtual que ha venido a conformar de nuevo el campo del arte venezolano; y para cerrar, un acercamiento a las problemáticas del campo con respecto a la concepción del trabajo en el arte, desde el enfoque de la economía feminista y sus asociaciones con los escenarios artísticos.

Agradecimientos

Agradezco la amistad, la solidaridad y el acompañamiento de las personas que he conocido en este viaje, por apoyarme y sostenerme en los momentos más difíciles. A mis compañeros de maestría, profesoras y profesores, quienes siempre estuvieron ahí dispuestos a ayudar y compartir el amor por el conocimiento. Muy especialmente a Val, Andre, Gaby, Manu, Patricia y Saúl, infinitas gracias.

A Cristóbal y Silvia por ser mi familia cuencana, por brindarme su afecto y hospitalidad plena. A sus amigos y a los amigos de sus amigos, que en muchos gestos solidarios lograron contenerme en momentos importantes. Gracias especiales a Alex, Juan Francisco, Diego, Fabi y el Gordo.

A José por creer en mí desde el día cero en que decidí realizar esta maestría. Gracias por el impulso y estar presente en los momentos claves.

Gracias infinitas a Alejandra y su grupo de amigos y familia, quienes a mi llegada a Colombia conformaron una red afectiva y de empuje para comenzar de nuevo.

A Ezequiel por ser un apoyo incondicional para terminar esta etapa.

Especial agradecimiento a los artistas, sin quienes en definitiva no podría haber realizado este trabajo. Gracias a Oriana, Hugo, Carlos, Adrián, Blanca, Erika, Jesús y Antón, por su confianza, sinceridad y afinadas reflexiones. Por acompañarme en este proceso y darle fuerza a mis creencias para la realización de este proyecto, los admiro y aprecio mucho.

Gracias especiales a Sandra Cuesta, José Gregorio Vásquez, María Elena Ramos, Félix Suazo, Elizabeth Marín, Gerardo Zavarce y María Fernanda Troya por ser guías en la realización de esta investigación.

A mí familia, madre y hermana, por ser un impulso para salir adelante.

A ustedes y a todos, muchísimas gracias.

Introducción

Las inquietudes por realizar este trabajo de investigación surgieron hace unos años a partir de mi experiencia personal, cuando me vi analizando mi propia situación como migrante viviendo en Ecuador, después de haber dejado mi trabajo y familia en Venezuela. Antes de salir del país trabajaba en el área cultural y, en los últimos dos años en el Museo de Arte Contemporáneo del Zulia (MACZUL)¹, en Maracaibo, donde pude presenciar de una manera acelerada cómo se fueron reduciendo las capacidades operativas de la institución a medida que la situación del país y las realidades de cada ciudad iban en deterioro, en cuanto a escasez de servicios, productos, incremento de la inseguridad y una inflación que iba creciendo a una velocidad desmedida, entre otros aspectos.

Pero el funcionamiento del museo, que tiene una estructura de 13.000 mil metros cuadrados y 10 salas expositivas, era posible gracias al aporte económico de muchas personas, al trabajo colaborativo de algunas empresas, emprendimientos, estudiantes, artistas y demás interesados, por medio de programas educativos y proyectos de vinculación con la comunidad en diferentes áreas afines a los trabajos que se realizaban en el museo.

Por ser una Fundación sin fines de lucro con autonomía programática y administrativa, no recibía financiamiento económico del gobierno ni formaba parte de la Fundación Museos Nacionales, por tanto, el museo fue punto de interés para los artistas y otros curadores, quienes, al no poder exponer en los museos oficiales en Caracas, por diferencias políticas, durante varios años (aproximadamente entre el 2012 y el 2018) la programación expositiva del MACZUL fue una alternativa interesante en la agenda del arte contemporáneo en el país y la mayoría de los artistas, en especial los que ya se encontraban viviendo en otros países, logrando realizar sus exposiciones en el museo, algunos podían viajar y estar presentes, otros enviaban las obras para los montajes.

Durante esos años el museo fue un modelo alternativo de gerencia, pero en los momentos de crisis más álgidos en el país se fue haciendo insostenible, trayendo como consecuencia el deterioro en sus instalaciones, reducción en sus posibilidades logísticas, materiales y humanas, llevando al mínimo el número de sus empleados y con ello también las condiciones

¹ «Museo de Arte Contemporáneo del Zulia, MACZUL» *Institutional Assets and Monuments of Venezuela* (IAM Venezuela), 15 de abril de 2022, <https://iamvenezuela.com/2015/10/museo-de-arte-contemporaneo-del-zulia-maczul/>

económicas, porque con un escenario económico de hiperinflación², ninguno de ellos podía vivir de sus sueldos y en consecuencia debían tener otros empleos para sobrellevar sus gastos. En mi cargo como Coordinadora de Educación el sueldo no me alcanzaba para cubrir los gastos más básicos, por tanto, tenía otro empleo como *freelance* en escritura de artículos sobre productos publicitarios, con pago en moneda extranjera que me permitía sostener la vida y a su vez financiar mi trabajo en el museo. Así sucedió durante un poco más de un año, antes de tomar la decisión de salir del país.

Comparto parte de esta experiencia porque como un actor más del campo del arte venezolano, pude vivenciar cómo se fue problematizando las condiciones de mi lugar de trabajo, pero también de otros espacios expositivos, trabajar al límite sin ningún tipo de presupuesto y en situaciones laborales precarias, todo por amor a mi trabajo y al trabajo de los artistas, como dicen: “por amor al arte”.

En base a estas inquietudes se ha delineado este proyecto, con el propósito de entender cómo la crisis del país ha venido modificando el campo del arte venezolano y con esto las realidades, en el mismo ámbito, de los artistas que se encuentran viviendo dentro o fuera de Venezuela.

Con este interrogante partimos en un primer capítulo, haciendo un acercamiento al contexto del país, en base a estadísticas que nos señalan algunos de los puntos más críticos de conflictividad social que han enmarcado el fenómeno migratorio de la población venezolana. Sobre el campo del arte necesitábamos ir un paso más atrás y comprender a partir de las políticas culturales, cómo se manejaba el área cultural y artística desde los museos y programas de apoyo a los artistas antes de la entrada del gobierno de Hugo Chávez en 1999. De esta manera plantear a modo de comparación qué sucedió al momento de la instauración de la “Revolución cultural de Chávez” y cómo afectó el campo del arte venezolano en estos primeros años del siglo XXI. Las investigaciones de María Elena Ramos, Félix Suazo y Manuel Silva Ferrer son fundamentales para entender esta primera fractura del campo con el traslado de sus principales actores, de la institucionalidad pública oficial a los espacios privados y autogestionados que surgieron en esa época, debido a la politización del medio cultural. En este punto comprendemos que, con la movilización de los artistas y otros actores del campo a otros países, nuevamente el campo del arte presenta unas características distintas,

² («Hiperinflación y éxodo marcaron a Venezuela en el 2018», France 24, 30 de diciembre de 2021, <https://www.france24.com/es/20181217-crisis-venezuela-hiperinflacion-exodo-2018>)

entre escenarios transnacionales y una crisis social que reduce las oportunidades del campo, pero que permite optar por otras estrategias de funcionamiento.

En el segundo capítulo planteamos las discusiones teóricas que nos permitirán indagar sobre la concepción del campo del arte desde una perspectiva de los estudios de migración, el concepto de *Transnacionalismo* y el papel que juegan el uso de las tecnologías y comunicaciones mediadas, como la conformación de un mundo virtual que se sustenta en las necesidades y prácticas de sus usuarios. El campo social y el artístico figuran acá para ser cuestionados en cuanto a un presente global, de movilizaciones o conexiones geográficas y virtuales simultáneas entre individuos de una misma comunidad.

Sigue una revisión de la sociología del arte desde Pierre Bourdieu, Natalie Heinich y Fernando Golvano, para hacer una relación de definiciones y enfoques, de manera que podamos analizar los cambios que han venido modificando el campo del arte contemporáneo venezolano, y la participación de sus actores en el marco de una crisis social-política, económica y migratoria.

En este escenario complejo el tema del *trabajo* en el arte se presenta como sobresaliente, aunque haya sido poco abordado desde la sociología y antropología del trabajo, es redimensionado desde la investigación de dos autoras principalmente, Karina Mauro y María Gabriela Montalvo, quienes plantean desde la economía feminista, y otros enfoques, abordar la feminización del trabajo artístico por compartir características con el trabajo reproductivo y de cuidados realizado en su mayoría por mujeres. Con esta propuesta se pone en la mesa de discusión algo que ha sido naturalizado e invisibilizado en el mundo del arte que es la valorización del trabajo en el arte.

Metodológicamente, esta investigación emplea las herramientas de la etnografía virtual, que más que un método a seguir, nos permitió desarrollar un campo de investigación flexible para abordar a su vez un campo del arte establecido en la virtualidad, determinando una experiencia sobre temporalidades y espacios particulares que brinda Internet como espacio social en sí mismo.

En el tercer capítulo encontraremos en detalle las entrevistas hechas al grupo de ocho artistas visuales que, en base a sus experiencias y testimonios compartidos desde diferentes trayectorias en sus carreras y distintos lugares de residencia, busca desarrollar una investigación de enfoque cualitativo, sin pretender abarcar una representatividad global ni de toda una sociedad. Las entrevistas semiestructuradas fueron divididas en dos grandes

secciones: la primera enfocada en conocer diferentes aspectos de lo que ha significado para los interlocutores seguir viviendo en Venezuela o en otro país, las razones de su permanencia o movilización, como las sucesivas dificultades que tienen que enfrentar de acuerdo al lugar de residencia, con respecto al campo del arte y sus carreras; en la segunda parte, los temas están relacionados con el desempeño de las prácticas artísticas, las instituciones y los trabajos que los artistas realizan para solventar la vida y la carrera en el arte. A su vez estos temas son de nuevo abordados en el último capítulo donde los autores teóricos y los interlocutores logran dialogar para dimensionar los testimonios y aterrizar sobre las reflexiones.

Capítulo 1. Contexto general de la crisis en el país y del campo del arte

1.1 Problemática social y migración

Para entender los últimos diez años (2010-2020) de la escena del arte contemporáneo en Venezuela es necesario dar un paseo corto por los primeros diez (2000-2010) donde comenzó la fractura de las instituciones museísticas y la instauración de unas políticas culturales alineadas a los intereses del cambio político revolucionario del momento. Pero la problemática social en la que esta escena se encuentra inmersa es mucho más grande y compleja, ya que ha empujado no solo a un grupo representativo de actores del mundo del arte a abandonar el país, sino en general a un grupo representativo de la población.

El reporte de las organizaciones ACNUR y OIM registran un estimado de 6,113,035 de refugiados y migrantes de Venezuela en el mundo, actualizado el 5 de abril del 2022:

Esta cifra representa la suma de migrantes, refugiados y solicitantes de asilo venezolanos reportados por los gobiernos anfitriones. No necesariamente implica identificación individual, ni registro de cada individuo, e incluye un grado de estimación, según la metodología de procesamiento de datos estadísticos utilizada por cada gobierno. Como muchas de las fuentes de los gobiernos no toman en cuenta a venezolanos sin un estatus migratorio regular, es probable que el número total sea más alto («Refugiados y migrantes de Venezuela», *Plataforma de Coordinación Interagencial para Refugiados y Migrantes de Venezuela (R4V)*, 20 de abril de 2022, <https://www.r4v.info/es/refugiadosymigrantes>).

En la dificultad de argumentar un análisis político sensato que logre explicar cabalmente el contexto de la crisis, podría señalar algunos puntos importantes de estos últimos 10 años, aproximadamente, que han sido detonantes para la agudización del escenario político, social y económico del país, y que por supuesto se han convertido en las razones principales para la movilización en masa de la población venezolana.

Después de la muerte de Hugo Chávez en marzo de 2013 y los meses sucesivos de la toma del poder de Nicolás Maduro, para la segunda semana de febrero del 2014, comenzaron a suceder una serie de protestas pacíficas por parte de estudiantes universitarios que exigían seguridad ciudadana, por los altos niveles de criminalidad y violencia en las universidades de los principales centros urbanos del país; a estas protestas se le unieron activistas de partidos

políticos de oposición y colectividad en general, quienes ampliaban las demandas como derecho a la alimentación, seguridad, salud, el rechazo a Maduro y a su equipo de gobierno, represión de las manifestaciones pacíficas, etc.

Según el Observatorio Venezolano de Conflictividad Social (OVCS), organización no gubernamental, los años con mayor índice de protestas fueron el 2014 y 2017, con 9286 protestas/42 muertes y 9787 protestas/160 muertes, respectivamente. La escala del conflicto en 2014 fue la siguiente:

El gobierno venezolano respondió a esta ola de protestas y movilizaciones pacíficas con un discurso de descalificación, prácticas sistemáticas de represión, militarización de algunas ciudades y criminalización de la protesta. Esta situación promovió una escalada del conflicto con resultados lamentables en todo el país. La violencia y represión hacia manifestantes alcanzó cifras inéditas en la historia venezolana, solo comparable con los sucesos del Caracazo de 1989. Según datos oficiales, difundidos por el Ministerio Público en el mes de junio, desde febrero hasta junio se registraron 3.306 manifestantes detenidos, 973 heridos y 42 fallecidos («Conflictividad social en Venezuela en 2014» *Observatorio Venezolano de Conflictividad Social (OVCS)*, 17 de julio de 2020, <https://www.observatoriodeconflictos.org.ve/oc/wp-content/uploads/2015/01/Conflictividad-en-Venezuela-2014.pdf>).

Las protestas fueron aplacadas debido a la fuerte represión policial y militar hacia el final del primer semestre, pero igual las manifestaciones siguieron sucediendo para el segundo semestre del año debido a la agudización en el desabastecimiento de alimentos, medicinas, materias primas y servicios, etc. A esto se le sumó la baja en los precios del petróleo que, para un país como Venezuela donde el 95% de las divisas que entran al territorio provienen de la venta petrolera, es una catástrofe. La Fundación para la Sostenibilidad Energética y Ambiental (FUNSEAM), en su informe: *El desplome 2014-2015 de los precios del crudo: causas y previsiones a corto plazo*, dio registro y analizó el acontecimiento:

El colapso del precio del petróleo iniciado en junio de 2014 será recordado como un acontecimiento histórico que puede marcar el fin de un superciclo.

Entre junio y diciembre de 2014, los precios del petróleo han experimentado la tercera mayor depreciación semestral de los últimos 24 años poniendo fin a tres años (desde

Junio de 2011 a junio de 2014) de estabilidad y de precios altos, con una media situada en torno a los 105 dólares por barril (Mariano Marzo Carpio, «El desplome 2014-2015 de los precios del crudo: causas y previsiones a corto plazo.» *Funseam*, febrero 2015, 3 de enero de 2022, <https://funseam.com/el-desplome-2014-2015-de-los-precios-del-crudo-causas-y-previsiones-a-corto-plazo/>).

El verdadero declive comenzó en el 2014 y no ha parado hasta la actualidad. La industria petrolera ha sido abandonada en un gran porcentaje y la política extractivista ha enfocado sus intereses en la explotación del Arco Minero del Orinoco, en el estado Bolívar, donde yacen “las riquezas minerales más grandes de Venezuela y una de las más importantes del mundo. Oro, diamante y coltán reposan en las entrañas del Macizo Guayanés desde hace millones de años” («Crimen, corrupción y cianuro» *Arco Minero del Orinoco (AMO)*, 30 de diciembre de 2021, <https://arcominerodelorinoco.com/>).

En sucesiva, en el año 2015 el oficialismo perdió, por primera vez, una carrera con la oposición quien ganó las elecciones parlamentarias y desde ese momento se instauró una guerra mediática entre oficialismo y oposición por el manejo del poder, por tanto, en guerras ficticias y reales, las problemáticas inmediatas del país no encuentran salida y la ciudadanía cada vez está más hundida en la miseria. El récord de protestas fue superado en el 2017, año en que el régimen instauró la Asamblea Nacional Constituyente, terminando de desconocer al Poder Legislativo elegido en 2015 por voto popular.

Figura 1.1 Índice de protestas en Venezuela en 2017



Fuente: Imagen extraída del informe de Conflictividad social en Venezuela en 2017.

El 2018 fue el año récord para los índices de hiperinflación, («Inflación venezolana superó el 130.000 % al final de 2018, según cifras oficiales», *France 24*, 30 de diciembre de 2021, <https://www.france24.com/es/20190529-inflacion-banco-central-venezuela-130000>), pero estas no son problemáticas que se hayan superado hasta la fecha.

Gracias al desarrollo de proyectos de investigación, algunos desde las universidades más importantes del país o desde otras instancias, es posible acceder a información que ha sido omitida por el gobierno y que estas organizaciones han ido conformando en una suerte de memoria donde se encuentra almacenado informes anuales que nos muestran los índices, causas y consecuencias de la violencia en Venezuela, condiciones de vida de los venezolanos o violación de los derechos humanos por detenciones arbitrarias; como los son el Observatorio Venezolano de Violencia³ (OVV), Proyecto ENCOVI⁴ y Foro Penal⁵.

Figura 1.2 Línea de la pobreza



Fuente: Encuesta Nacional de Condiciones de vida, ENCOVI 2019-2020. Pobreza.

³ Observatorio Venezolano de Violencia. Acceso el 5 de agosto. <https://observatoriodeviolencia.org.ve/>

⁴ ENCOVI. Acceso el 5 de agosto. <https://www.proyectoencovi.com/>

⁵ Foro Penal. Acceso el 5 de agosto. <https://foropenal.com/>

Como lo señala el informe de ENCOVI 2019-2020 sobre los niveles de pobreza en Venezuela, las cifras son alarmantes, pero además podríamos seguir haciendo revisión de cifras recalando una justificación sobre otra de la migración. Dentro de este gran marco de problemáticas donde se despliega la migración masiva de los últimos años, queremos partir desde acá para enfocar el escenario de las artes contemporáneas y sus actores sociales, quienes ubicados dentro o fuera del país intentan seguir desempeñando sus carreras y sus vidas, como cualquier venezolano ante esta crisis. A continuación, haremos un recuento sobre el antes y el después de la llegada de la Revolución Bolivariana, específicamente en el ámbito artístico-cultural.

1.2 Antes de la Revolución Bolivariana. Museos, fondos y programas de apoyo al arte

Este periodo anterior que comprende desde 1958 a 1998, comenzó con la caída de la dictadura del General Marcos Pérez Jiménez en 1958 y continuó con cuarenta años de democracia hasta 1998. Para la caída de la dictadura los representantes de los partidos políticos: Acción Democrática, COPEI y Unión Republicana Democrática realizaron una reunión que fue nombrada como el Pacto de Punto Fijo (31 de octubre de 1958) donde básicamente estos partidos llegaron a un consenso donde defenderían la constitucionalidad, los resultados electorales y la igualdad en número de los miembros de cada partido en el gabinete ejecutivo, entre otros acuerdos, comprendiendo fundamentalmente un pacto para gobernar («Pacto de Punto Fijo» *Biblioteca Fundación Empresas Polar*, 30 de diciembre de 2021, <https://bibliofep.fundacionempresaspolarm.org/dhv/entradas/p/pacto-de-punto-fijo/>).

Durante estos cuarenta años de democracia en el país se estableció y mantuvo una política cultural en la que, partiendo de una ideología nacionalista populista, comenzaron a coexistir visiones entre lo popular y la cultura como bellas artes. Emilia Bermúdez y Natalia Sánchez en el artículo titulado “Políticas, cultura, políticas culturales y consumo cultural en Venezuela”, reseña los años anteriores a 1999 y resaltan el impulso que promovió la política cultural de esta época:

... la construcción de una institucionalidad cultural que se mantiene hasta nuestros días y que se expresa en una apreciable cantidad de museos, casas de cultura, ateneos, complejos culturales, salas de exposición, cinemateca, galerías, escuelas de música, orquestas, y en el

impulso al surgimiento y desarrollo de muchos grupos culturales ligados a la sociedad civil y apoyados financieramente por el estado. Esta institucionalidad, aunque ha sufrido algún deterioro desde finales de los ochenta en adelante, existe a lo largo y ancho de nuestro territorio y muchas de las instituciones han sido dirigidas por artistas e intelectuales importantes y han impulsado la actividad cultural (Bermúdez y Sánchez 2009, 550).

La razón de este auge correspondió con la opulencia que podía garantizar la pujante industria petrolera nacional. Así lo reseña Manuel Silva-Ferrer en *El cuerpo dócil de la cultura. Poder, cultura y comunicación en la Venezuela de Chávez* (2014):

Esta configuración de un Estado rentista sobre la base de una “estructura petrolera” (Santaella 1985) fue la que posibilitó la expansión de un poderoso dispositivo cultural financiado por el Estado, que permitió hacia mediados del siglo XX la creación de un espacio más autónomo de producción cultural (Silva-Ferrer 2014, 22).

El caso venezolano resulta particular ante otros modelos de desarrollo en América Latina, como señala Silva-Ferrer, porque estuvo condicionado por el crecimiento desbordado que aperturó la explotación petrolera, pero de igual forma inestable y completamente dependiente de los cambios en los precios en el mercado internacional (2014, 23). Durante los cuarenta años de democracia, más de la mitad de ese tiempo Venezuela gozó de una gran bonanza por mantenerse en el mercado un alza en los precios del petróleo, lo que determinó el crecimiento y desarrollo en muchos aspectos de la vida social. En el área cultural específicamente sucedió de la siguiente manera:

De esta manera, el Estado no sólo se hizo cargo de las instituciones patrimoniales, dejando que la industria privada, tal como sucedió en gran parte del continente, atendiera las actividades con capacidad de ser rentabilizadas: ejemplarmente, los medios de comunicación. Sino que el rico Estado petrolero, al que nunca le hizo falta aupar el mecenazgo y la participación privada, se encargó directa o indirectamente de prácticamente todo el conjunto de instituciones de la cultura, incluidas las privadas. En esa forma dio lugar al desarrollo de un monopolio en los distintos sectores de las ciencias, los museos, la música, la danza, el teatro y las bibliotecas; y, por otra, una participación mayoritaria en el sector de la educación, la producción cinematográfica, la producción editorial, y en la financiación de agrupaciones culturales

privadas de toda índole. Un modelo que en la década de 1970 era considerado excepcional en América Latina, en virtud del desarrollo alcanzado y la relativa autonomía de sus producciones (Silva-Ferrer 2014, 23).

Para regular estas políticas se crea el Consejo Nacional de Cultura⁶ (CONAC) ente encargado de las directrices culturales y artísticas del país, cuyas transformaciones más importantes durante los cuarenta años de democracia fue haber sido convertida en Ministerio, como también en los tiempos del gobierno del Presidente Rafael Caldera le era otorgado el rango de Ministro a quien dirigiera el CONAC. Desde el año 2006, de vuelta, fue convertida en Ministerio y comenzó a llamarse: Ministerio del Poder Popular para la Cultura, quedando para la historia la figura del CONAC.

En el transcurso de los gobiernos, varios de éstos se fueron interesando más en los temas culturales mundiales, siguiendo los lineamientos de la UNESCO, en pro de desarrollar una nueva institucionalidad cultural por medio de escuelas que establecieran lazos entre cultura y desarrollo. En Caracas se estableció el Centro Latinoamericano y del Caribe para el Desarrollo Cultural (CLACDEC), donde se apoyaba diferentes planes de formación educativa y técnica para el sector en general:

La necesidad de tecnificar el sector cultura fue acogida con gran beneplácito por muchos de los actores culturales que aspiraban a que esta tecnificación de la administración cultural y de la toma de decisiones en política cultural permitiera la consecución de mayores recursos y atención por parte del sector político acostumbrado a pensar la cultura como un pasatiempo (Bermúdez y Sánchez 2009, 555).

En definitiva, la institucionalización del sector cultural resultó una inversión del Estado para el medio, que enriqueció los distintos escenarios, en especial las instituciones museísticas, quienes no solo podían hacer ostentación de estructuras y colecciones importantes sino también de un personal calificado. Siguiendo el mismo orden, con el establecimiento del CONAC, la cultura comienza a ser vinculada con temas como:

⁶ Le precedió el Instituto de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) creado en 1969. A los pocos años, con la creación de la Ley de Cultura (1974) se transforma en Consejo Nacional de la Cultura (CONAC). Esta institución gozaba de atribuciones rectoras en la política cultural venezolana.

... el desarrollo, la animación cultural, las culturas populares, la construcción de la ciudadanía y el fortalecimiento de la democracia, las industrias culturales y su papel en la economía del país, las identidades como factor central del desarrollo y el respeto a la pluralidad cultural, el turismo y el patrimonio cultural (Bermúdez y Sánchez 2009, 556).

De acuerdo con las autoras, estos temas que se presentaban como importantes no fueron asumidos con responsabilidad, no tuvieron la voluntad política suficiente por parte de los gobiernos ni de los actores culturales, además porque los artistas y grupos se limitaron a preocuparse por recibir los subsidios, y otros a centrarse en las facetas administrativas de la gerencia cultural (2009, 556).

Para centrarnos en el área de los museos y el arte contemporáneo, Félix Suazo, investigador y crítico cubano-venezolano, en el artículo “Arte, crítica e instituciones en Venezuela. Décadas 70, 80, 90 (panorama breve)1”, nos presenta un análisis minucioso y preciso sobre la escena del arte en estos años, tiempo en que el autor llegó a residir en el país y operar en el medio artístico. Suazo amplía el panorama y puntualiza:

La configuración de la escena artística venezolana de las tres décadas finales del siglo XX es un efecto combinado de la acción museística, las galerías privadas y las organizaciones corporativas; todo eso en el marco de una institucionalidad surgida con la creación del Consejo Nacional de la Cultura-Conac en 1974 (en sustitución del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes-Inciba) y que cristaliza con la conversión de algunos de los museos en Fundaciones de Estado a partir de 1989, con lo cual estas entidades ganan en autonomía para la gestión de recursos en el sector privado («Arte, crítica e instituciones en Venezuela. Décadas 70, 80, 90 (panorama breve) 1», *Tráfico Visual*, 30 de diciembre de 2021, <https://traficovisual.com/2019/01/19/las-tres-decadas-finales-delsiglo-xx/>).

Durante estos años por decreto presidencial se edificaron e inauguraron algunos museos como el Museo de Arte Contemporáneo-Mac (1974), la Galería de Arte Nacional-Gan (1976), el Museo del Oeste (1986), el Museo Alejandro Otero-Mao (1990) y el Museo de Arte Contemporáneo del Zulia-Maczul (1995), entre otros. Con la creación de la edificación se desplegaba la definición del perfil de la institución que estaba indisolublemente ligada con la

colección que iba a resguardar. En el caso de la Galería de Arte Nacional, esta se creó con el fin de sumar la colección de arte venezolano del Museo de Bellas Artes de Caracas⁷, conformada por 912 obras que abrirían un espacio exclusivo para el estudio, promoción y exhibición del arte venezolano desde la era prehispánica hasta nuestros días. El Museo de Arte Contemporáneo sería otra institución especializada de importancia, creada para el arte moderno y contemporáneo (Ramos 2012, 101).

En el caso del Museo de Bellas Artes, como María Elena Ramos los define:

Fue el primer museo del país dedicado a las artes plásticas, y el único con su nivel y complejidad. Por esta razón (...) se entiende que asumiera desde sus inicios, y que reforzara progresivamente, el perfil de museo con vocación de amplitud, capaz de abarcar y dar a conocer valores y objetivos de la cultura universal (Ramos 2012, 90).

En sus diversas colecciones destacan: Colección de arte europeo medieval y moderno, Colección de cerámica china y otras piezas orientales, Colección de Cerámica europea, Colección de arte egipcio (adquiridas del *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York), Colección de arte europeo y norteamericano moderno y contemporáneo (en 1995 se agregaron obras de Dan Graham, Joseph Kosuth, Luis Camnitzer, Lawrence Carroll, Buky Schwartz, Micha Ullman, Terry Smith, entre otros), Colección de arte latinoamericano (conformada por importantes artistas de Colombia, Chile, Argentina y Uruguay), Colección de dibujo, estampa y fotografía que abarca del siglo XV al XX (incluye grabados de Goya, Rembrandt, Durero; fotografías de Bellocq, Álvarez Bravo, Atget, Bischoff, Salgado), en las obras escultóricas, exhibidas en la terraza de esculturas y en el jardín por sus grandes formatos, destacan los nombres: Zadkine, Lipchitz, Epstein, Maillol, Calder, Moore, Bourdelle, Armitage, Bill, y otros (Ramos 2012, 91).

Con respecto a la sede, fue ampliada en tres oportunidades y con la fortuna de ser diseñadas por el mismo arquitecto, Carlos Raúl Villanueva. La primera ampliación se realizó en 1953, donde se agregaron diez salas para el funcionamiento de exposiciones, talleres, depósito y biblioteca. En 1957 se realiza otra ampliación para sumar más salas expositivas y un auditorio

⁷ A su vez: El Museo de Bellas Artes fue fundado en 1917 con colecciones que provenían del anterior Museo Nacional –abierto en 1875– y del Instituto de Bellas Artes, creado en 1877. En 1938 el MBA quedó instalado en su sede propia: el edificio de estilo neoclásico diseñado por Carlo Raúl Villanueva y construido a la entrada del Parque Los Caobos. (Ramos 2012, 90)

de 400 butacas. Debido a la variedad de colecciones y el número en aumento de sus piezas, diversificación de servicios y crecimiento de los públicos, se realiza una última ampliación, que es una edificación moderna de estilo brutalista en concreto armado y vidrio, unido al edificio antiguo, inaugurado el 28 de noviembre de 1973 bajo el gobierno del presidente Rafael Caldera («Museo de Bellas Artes de Caracas (MBA)» *Institutional Assets and Monuments of Venezuela*, 30 de diciembre de 2021, <https://iamvenezuela.com/2015/04/museo-de-bellas-artes-de-caracas/>).

El empeño de sus directivos en mantener el perfil universal, dedicado a las bellas artes y abierto a incluir obras de las más variadas culturas y épocas, tiene una larga historia también de arbitrariedades, pero en su mayoría ha contado con el apoyo estatal para su crecimiento en estructura, para la adquisición de obras y colecciones, como el desempeño de sus agendas y programaciones, y por supuesto la experiencia profesional de sus miembros. El MBA es una pieza clave de la museología en el país, “... representa en Venezuela por antonomasia el museo curador y con curadores, consecuencia lógica de sus múltiples colecciones” (Ramos 2012, 105).

Siguiendo con el resumen de las últimas tres décadas del siglo XX, y pasando a otras esferas, en la competencia privada hubo un despliegue de galerías, agendas expositivas y programas dedicados al arte emergente:

Desde el ámbito privado jugaron un papel decisivo las galerías Arte Actual (1968), Conkright (1972-1979), Sotavento (1985-1995) y Alternativa (1986), consagradas a los lenguajes renovadores del momento. Igual de significativa fue la actividad expositiva de fundaciones y organizaciones privadas como la Sala Mendoza (1957), la galería Espacios Cálidos (1983-2009) del Ateneo de Caracas, la Sala RG del Centro Cultural Rómulo Gallegos, sede Altamira (1985), el Centro Cultural Consolidado (1990) y Espacios Unión (activo durante los años noventa). Entre los programas de divulgación dedicados a las generaciones emergentes durante estos tres decenios destacan la serie de exposiciones **11 tipos** (1973-1981) y el **Premio Eugenio Mendoza** (1981-2003) en la Sala Mendoza, el **Salón Expresiones libres** (1988) y las exposiciones en el Espacio Alternativo de la Galería de Arte Nacional, el **Salón Pirelli de Jóvenes Artistas** (1993-2007) y la **Bienal de Artes Visuales Christian Dior** (1989-1993) en el Museo de Arte Contemporáneo. Igualmente, significativos fueron la **Bienal Nacional de Arte de Guayana** (1987-1997) cuya principal sede fue el Museo Jesús Soto en Ciudad Bolívar, el **Gran Premio Dimple** (1994) en distintos espacios del país y el **Salón Jóvenes con FIA** (1998-2016) auspiciado por la Feria Iberoamericana de Arte-FIA en Caracas («Arte,

crítica e instituciones en Venezuela. Décadas 70, 80, 90 (panorama breve) 1», Tráfico Visual, 30 de diciembre de 2021, <https://traficovisual.com/2019/01/19/las-tres-decadas-finales-delsiglo-xx/>).

Y esto solo en el área privada. Desde estos espacios se les dio apoyo y apertura a expresiones vinculadas con el conceptualismo, instalación, performance, video arte, apropiacionismo y la transvanguardia artística, tendencias que iban por otros caminos a los ya muy transitados por la nueva figuración, el informalismo o cinético-constructivista, siendo esta última la expresión dominante durante los años 50 y 60 en el arte venezolano. Ante este panorama de enérgica producción, de espacios promocionando y apoyando estas creaciones, en modo de acompañamiento también se comenzaron a definir diferentes ramos, tendencias y perfiles de otros profesionales del arte como gerentes institucionales, críticos de arte, curadores y pedagogos:

A este panorama se suma la labor de algunas personalidades como Clara Diamant Sujo, Lourdes Blanco, Margot Römer, Manuel Espinoza, Sofía Ímber, María Elena Ramos, Luis Miguel La Corte, desde la gerencia institucional; Margarita D'Amico, Roberto Guevara, Juan Calzadilla, Elsa Flores y Juan Carlos Palenzuela, desde la crítica de arte; Luis Ángel Duque, Miguel Miguel, Eliseo Sierra, Ariel Jiménez, Jesús Fuenmayor, Ruth Auerbach, Zuleiva Vivas, Tahía Rivero, María Luz Cárdenas y Luis Enrique Pérez Oramas desde la curaduría; Antonieta Sosa, Nan González, Consuelo Méndez, Víctor Hugo Irazábal, Antonio Lazo desde la pedagogía del arte («Arte, crítica e instituciones en Venezuela. Décadas 70, 80, 90 (panorama breve) 1», Tráfico Visual, 30 de diciembre de 2021, <https://traficovisual.com/2019/01/19/las-tres-decadas-finales-delsiglo-xx/>).

En medio de esta actividad institucional y artística, según el autor, también se definen los perfiles de la curaduría, la crítica y la historiografía. Señala y cita los trabajos de investigación de críticos, historiadores y curadores, en sus diferentes formatos y tendencias, grandes narrativas o pequeños relatos; cabe destacar que, como señala el autor, “no es superfluo advertir que frecuentemente, el crítico, el historiador y el curador, son la misma persona”. En una progresiva aceptación el arte contemporáneo comienza a ganar legitimación dentro del grupo de investigadores y los espacios de exhibición. Reseñas, artículos, textos de exposiciones, catálogos, análisis de décadas y expresiones artísticas en textos recopilatorios, como también los flujos constantes de publicaciones en la prensa como reseñas, opinión,

análisis de exposiciones, obras, artistas, eventos, balances anuales, de varios críticos que además escribían para los diarios. Suazo, en el mismo artículo señala la producción de textos y destaca algunos títulos:

En cuanto al desarrollo de lenguajes y tendencias específicas se encuentran los estudios (generalmente compilaciones de artículos) de Elsa Flores (*Convergencias*, 1983) sobre el arte conceptual y la performance en los años setenta y ochenta, el citado Juan Carlos Palenzuela (*11 tipos. Arte en Venezuela en los años setenta*, 2002) relativo a la actividad de la Sala Mendoza en apoyo a los nuevos lenguajes, María Elena Ramos (*Acciones frente a la plaza*, 1995) enfocada en el arte corporal a inicios de los ochenta, Roberto Guevara (*Arte para una nueva escala*, 1978) el cual ofrece una semblanza de los orígenes del arte de participación en espacios públicos que toca las expresiones interactivas del cinetismo, el grafiti urbano y las propuestas senso-corporales de inicios de los setenta y Luis Pérez Oramas (*La cocina de Jurassic Park y otros ensayos visuales*, 1988) quién reflexiona sobre las nuevas dinámicas del arte de los noventa en Venezuela. Con una óptica didáctica en torno a la comprensión de lo contemporáneo están sendos libros del crítico y curador Víctor Guédez: *Aproximación y Comprensión del Arte Contemporáneo* (1994) y *Vanguardia, transvanguardia y metavanguardia* (1999).

Para las décadas reseñadas por el autor, compactadas en dar reconocimiento a actores, instituciones públicas, espacios privados, programas de apoyo, promoción y exhibición, tendencias artísticas, líneas de investigación, publicaciones, entre otras manifestaciones del escenario del arte; Suazo destaca, para la última década, los temas de debate entre los diferentes actores, los cuales se reducen a una polaridad entre las definiciones y contraposiciones sobre “lo local” y “lo foráneo”. Suazo, en el mismo artículo, recopila algunos puntos de vista de críticos y curadores al respecto de esta polaridad en las tendencias del arte venezolano y con respecto al escenario del fin de los años noventa en general: para Luis Pérez Oramas, la polaridad la define como: “‘crisis de legitimación’ que se ubica ‘en dos polos que son, alternativamente, el espejo foráneo (...) y la ficción vernácula’”. Para el curador Luis Ángel Duque, el escenario del arte para la década de final del siglo, lo define como: “aluvional, impetuoso y a un paso del caos” («Arte, crítica e instituciones en Venezuela. Décadas 70, 80, 90 (panorama breve) 1», *Tráfico Visual*, 30 de diciembre de 2021, <https://traficovisual.com/2019/01/19/las-tres-decadas-finales-delsiglo-xx/>).

Como señala el curador Luis Pérez Oramas, la acción de legitimar un polo u otro hacía problematizar y convulsionar el escenario de la producción artística contemporánea; qué espacio, institución, crítico o curador legitimaba qué polo, cómo se podía ser realmente crítico ante estas apreciaciones opuestas. Suazo concluye que no era del todo consistente ni crítico el escenario de fin de siglo para los protagonistas de la época, pero sí satisfactorio para un análisis distanciado en el tiempo. Citamos el mismo artículo:

Todo lo anterior nos permite vislumbrar la compleja trama de criterios y argumentaciones que coadyuvó la configuración de la escena del arte contemporáneo en Venezuela durante las décadas de 1970, 1980 y 1990. Como es de suponer, el estudio de estos materiales arroja cierta disparidad de puntos de vistas, controversias y posiciones encontradas, especialmente en lo relacionado con las fallas de la acción institucional a la hora de entender, reconocer y promover las nuevas proposiciones del arte nacional. Aún con esas discrepancias, hasta cierto punto naturales, podría decirse (o más bien deducirse) un consenso general acerca de la existencia e innegable vitalidad del movimiento artístico en Venezuela, flanqueado y sustentado por una infraestructura institucional y valorativa en la que juegan un papel determinante la crítica, la curaduría y la historiografía.

Mediante la investigación de estos autores pudimos acceder a una información, primero que transcurrió en un tiempo donde el internet estaba apenas instaurándose en sus modos de uso, por tanto, lo que sucedía no era compartido, en su mayoría, por este medio como sucede ahora. Segundo, en la actualidad logramos conseguir información de segunda mano, de investigadores cuyas fuentes en su mayoría fueron libros, catálogos y textos de exposiciones, fuentes físicas, que siguen sin ser compartidas en la web. Por otro lado, pudimos apreciar un periodo de gobiernos, donde quizás el paso del tiempo ha borrado sus protagonismos, pero donde las edificaciones o decisiones tomadas con respecto al manejo de la cultura fueron determinantes en crear cierta idea de continuidad en las políticas culturales del país.

La Venezuela del 2000, en el escenario de las artes plásticas y visuales en general (arte moderno y contemporáneo), aunque se analizaba y definía como impetuosa y caótica, había heredado un legado invaluable en cuanto a nivel institucional, perfiles de museos definidos, colecciones conformadas por fondos públicos y privados, flujos de producción artística, investigación y crítica de arte; por otro lado una relación de convenio entre el sector público y privado para el apoyo al arte y la cultura, que estaba sustentada por la renta petrolera, como

también una empresa privada que igualmente decide hacer inversiones en promover y ser actor en el campo, ofreciendo espacios de exhibición, educación y generador de eventos culturales. Los casos reseñados son, casi en su totalidad, ubicados en la capital del país, pero en esa misma medida el flujo vital se hacía propagar a otras ciudades, haciendo que el panorama de las artes y la cultura gozara de cierta vitalidad y mediana estabilidad, que se hizo costumbre durante cuarenta años de democracia.

1.3 La Revolución Cultural de Chávez

Con la entrada del gobierno de Hugo Chávez en 1999, en el área cultural se mantuvieron, en apariencia, algunos aspectos durante unos pocos años. De entrada, la cultura seguiría manifestándose como un “recurso político para...”, esta vez no para establecer la cultura como un proyecto de desarrollo de la sociedad venezolana en el marco de la democracia; por lo contrario, en la V República: “el fundamento (menos delineado en los primeros años que en la actualidad) relaciona la cultura con la revolución, con el cambio social que se haría viable con la ayuda de la política cultural, entre otras políticas” (Bermúdez y Sánchez 2009, 571).

Las autoras marcan un hecho que conmocionó al país y que fue uno de los golpes importantes de la oposición al gobierno, donde sucedió el gran paro nacional “El paro petrolero”, que comenzó el 2 de diciembre de 2002 hasta el 3 de febrero de 2003 (63 días), organizado por la Cámara Venezolana de Trabajadores (CTV), la Federación de Cámaras y Asociaciones de Comercio y Producción de Venezuela (Fedecámaras), una organización de gerentes de Petróleos de Venezuela (PDVSA) y la Coordinadora Democrática (precursora de la actual Mesa de la Unidad Democrática), («A 17 años del paro petrolero de Venezuela en 2002», *Telesur*, 30 de diciembre de 2021, <https://www.telesurtv.net/news/paro-petrolero-venezuela-anos-20191202-0001.html>).

Pero anterior a esto, en abril de 2002, el golpe de estado que derrocó del poder a Chávez durante 47 horas⁸, también podríamos mencionar como punto importante:

... a partir del año 2002 después de los sucesos de la llamada “huelga general” o “huelga petrolera”, la orientación ideológica y política del gobierno venezolano tomará un nuevo rumbo y esta marcará cambios en algunos aspectos importantes en la orientación y objetivos

⁸ («Chávez ordena al Ejército reprimir la huelga en el sector petrolero», *El país*, 30 de diciembre de 2021, https://elpais.com/diario/2002/12/06/internacional/1039129206_850215.html)

de las diversas políticas gubernamentales incluidas las culturales. Según el discurso oficial, en Venezuela ya no se trata de construir “Una revolución bolivariana y democrática” sino lo que el propio gobierno ha denominado “el socialismo del siglo XXI”. En el caso del sector cultura este cambio se notará tanto en la concepción ideológica que sustenta la idea de cultura como en las estrategias de las políticas, incluso en las posiciones y conceptos encontrados en el plan cultura 2000-2007 (Bermúdez y Sánchez 2009, 561).

Entonces, anterior al ‘paro petrolero’, el primer cambio sucedió a nivel de las instituciones culturales, que en primera instancia despidieron a sus presidentes para adjuntar personal más flexible y afines a las nuevas directrices. María Elena Ramos, como presidenta del Museo de Bellas Artes de Caracas para este momento (1989-2000), relata en primera persona, en el texto *La cultura bajo acoso* (2012), los hechos que ocurrieron en los años anteriores al gobierno de Chávez, y después hasta la primera década, señalando los ataques, arbitrariedades, anuncios políticos en diarios, correspondencia, entrevistas, relatos sobre los sucesivos cambios que se establecieron en las instituciones museísticas y sus agravios en el sector cultural y artístico del país.

Tan solo en el área de los museos fueron destituidos dieciocho presidentes a finales de enero del 2001, junto con otros presidentes de otros espacios, debido a no estar alineados con el proceso revolucionario, que aspiraba ‘salir de los círculos de las élites’, ‘rescatar las manifestaciones y actores populares que habían sido excluidos por años’⁹. Ramos nos describe con detalle:

En enero de 2001 la llamada «Revolución cultural» de Espinoza [Manuel Espinoza, Viceministro de cultura] y Chávez –con el argumento de ir contra príncipes y oligarcas— apuntó directamente a derribar el obstáculo de quienes eran, en realidad, lo que podríamos llamar «los guardianes de las puertas». En esa crisis salimos sin previo aviso y en un solo día dieciocho presidentes de instituciones. Apareció hacia el público como la primera gran agresión desde el gobierno hacia el medio cultural. Digo apareció pues las reales conspiraciones por el poder habían hecho mella desde tiempo antes, como cada institución sabía y sufría desde dentro (Ramos 2012, 125).

⁹ («La 'revolución cultural' de Hugo Chávez escandaliza a los intelectuales venezolanos», *El país*, 30 de diciembre de 2021, https://elpais.com/diario/2001/01/29/cultura/980722805_850215.html)

Y esto fue solo el comienzo. Ramos afirma que fueron muchos los atentados que se fraguaron desde el oficialismo hacia las instituciones museísticas, desde amenazas de cierres de algunas de ellas, como reasignar colecciones de un espacio a otro en miras de diluir por completo el perfil de la institución, abandono de las infraestructuras, despidos y renunciaciones de personal calificado, decepcionados por el deterioro frente al que tenían que ser protagonistas (Ramos 2012, 129-30).

Un factor clave en la ejecución de los cambios fue la presencia de ciertas personalidades en los cargos de viceministro y Ministro de Cultura. Hasta el año 2003 estuvo a la mano de los procesos de cambio el viceministro Manuel Espinoza, quien como señalan Bermúdez y Sánchez, es un personaje con ideas de izquierda, pero con creencias profundas en la democracia. En cambio, luego vendría Francisco Sesto, calificado como de la línea más radical del chavismo (Bermúdez y Sánchez 2009, 561).

Con Sesto se establecieron los cambios más difíciles y los que las autoras Bermúdez y Sánchez señalan que comenzaron a suceder después de los hechos ocurridos en “El paro petrolero”. Estos fueron en el área de las instituciones museísticas, la eliminación de las instituciones como Fundaciones de Estado, la creación de la entidad centralizadora de la Fundación Museos Nacionales, la eliminación de todas las identidades gráficas de las instituciones, homogeneizando dieciocho museos bajo una misma identidad. Para Ramos es un retroceso de años de autonomía administrativa y gerencial el borrar las instituciones como Fundaciones de Estado, pero más aún otro retroceso se evidencia, “Pero se da un retroceso, mucho más grave por largo y por medular: el de cinco décadas en las que en general se mantuvo la autonomía especializada para la programación de exposiciones, la adquisición de obras, la profundización del perfil concreto –y diferente– de cada institución” (Ramos 2012, 119).

Desde entonces se trazaron las directrices curatoriales sobre las exposiciones que se realizarían en los museos a nivel nacional. Ramos señala en su texto una entrevista al diario *El Universal* en 2012, del director de la Galería de Arte Nacional (GAN), Juan Calzadilla, donde menciona algunos de los lineamientos impuestos sobre las exposiciones en los museos desde la Fundación Museos Nacionales, en sus inicios:

Había como una política de no hacer exposiciones individuales sino colectivas. Correspondía a una táctica de democratizar el arte. Desde que llegamos nosotros nos propusimos retomar la

vieja política del Museo de Bellas Artes (MBA): darle espacio a lo que se está haciendo en este momento, (...) Tenemos que volver a tomar en cuenta esa producción activa y actual de los artistas que están trabajando y que quieren exponer sus obras. ¡Es nuestra obligación escogerlos, sea de la tendencia o de las ideas que sean! (Ramos 2012, 136).

Juan Calzadilla ejerció como director de la GAN del 2011 al 2013, así que este pensamiento de apertura no sabemos con precisión por cuánto tiempo duró, pero lo que sí tenemos certeza es que los continuos cambios en los lineamientos, dirección y producción cultural lograron un declive en el funcionamiento de las instituciones, en la carrera de los artistas que no simpatizaban con el régimen, afectando directamente a los públicos, quienes nunca habían presenciado la politización de los espacios culturales y artísticos.

En las exposiciones colectivas, en cambio, no estuvo establecido ninguna normativa, tan solo que el artista simpatice con el régimen o corresponda con manifestaciones populares, antihegemónicas y revolucionarias. Así lo reseña Ramos, en uno de los relatos incluidos en *La cultura bajo acoso*, se encuentra el de Milagros González, miembro del área de curadurías del MBA hasta el año 2008, cuando salió del país. En este relato nos narra su experiencia como jurado en uno de los eventos nacionales:

Me tocó ser jurado del bodrio aquel del Certamen Mayor de las Artes y de las Letras (Capítulo Artes Visuales). Fue para mí una experiencia... diría interesante, que no quiero volver a vivir. En cierto momento habíamos llegado al acuerdo de que, entre tanta cosa mala (nadie decía eso, por supuesto) había un trabajo honesto, de un estudiante de IUESAPAR para una de las menciones. Resulta que en el fondo de la obra, entre la bruma, se veía algo que parecía ser la torre Eiffel. Entonces uno de los jurados, un director de museo, dijo que premiar eso era alabar las hegemonías, los símbolos imperialistas y qué sé yo. Dentro de mí algo se rebeló y me dije «esta idiotez no la voy a permitir», y comencé a hablar de manera automática, y casi sin pensarlo le dije: «No, fíjate que la imagen está entre la bruma, es difusa, una verdadera negación de ese símbolo, yo diría que el artista subraya la visión negativa de esos valores...» y un rato más de verdadero gamelote hipnótico salió de mí. No sé cómo, pero el artista conservó la mención. Ese día, aunque logré mi objetivo, me sentí peor que nunca: para lograr lo justo, había que hacer malabares y decir las cosas de lado, no de frente. Es así como muchos trabajadores logran hacer las cosas medianamente bien, aunque con las uñas y haciendo lo imposible para que los superiores los dejen hacer lo correcto. La oposición ni se imagina las cosas que ha hecho la gente de conservación y registro para garantizar la seguridad de las

obras. Las colecciones han sobrevivido todo este tiempo gracias a la pericia de los trabajadores: al manejo selectivo, acucioso y dedicado de quienes conocen esas obras como la palma de su mano (Ramos 2012, 132-3).

En este mismo sentido, otras de las decisiones del régimen fue incluir algunas fechas importantes para enaltecer la revolución en la programación de exposiciones, como el 4 de febrero de 1992 (fecha en que se llevó a cabo el golpe de estado fallido de Chávez al presidente Carlos Andrés Pérez), como también la fecha de la muerte del “Comandante eterno”. Del 4 de febrero han destacado exposiciones y concursos:

Testimonios de un tiempo político, en el Museo de Bellas Artes; *El camino de la Revolución*, en el Museo Jacobo Borges; *Exposición temática sobre el 4-F*, en el Museo Alejandro Otero; *Febrero rebelde, en memoria del pueblo*, en la Biblioteca Nacional. (...) en el Concurso 4F Revolución de Febrero, en las categorías de Pintura y Escultura, Arte Popular y Monumento a la Dignidad, (...) los títulos de las obras premiadas: *El comandante*; *Chávez, mi motivo*; *Monumento al 4F* (Ramos 2012, 137).

Aparte de las directrices curatoriales en la programación de los museos oficiales, podemos señalar casos específicos donde las posturas se manifestaron de manera más radical, logrando que la escisión en el campo se hiciera más evidente. De estos primeros desencuentros de los artistas contemporáneos con el régimen, quedó registrado con la censura que el Ministro de Cultura, Francisco Sesto, le impuso al artista Pedro Morales para vetar la obra *City Rooms* (2003) de la 50 Bienal de Venecia. La Revista *Comunicación* en 2010 dedicó un número a la censura que desde los lineamientos del régimen venían denunciando el ámbito de las artes y las ciencias en Venezuela, y es donde tomamos la cita de las declaraciones del Ministro contra la obra de Pedro Morales:

Reconocemos los méritos del artista Pedro Morales, así como la importancia de nuestra presencia en un evento de la envergadura de la Bienal de Arte de Venecia. Sin embargo, la versión final de *City-rooms* difiere del proyecto inicial presentado a concurso y avalado por el jurado, pues contiene elementos que agreden nuestra imagen como país; por lo cual esta institución no acredita la propuesta. En consecuencia, se retira la participación oficial de Venezuela en este evento (Nadia Goncalves «Mordaza en las Ciencias y las Artes»,

Comunicación, enero de 2010, 2 de enero de 2022,
http://64.227.108.231/PDF/COM2010149_30-36.pdf).

Para la misma edición de la Bienal de Venecia, Javier Téllez se anticipó y renunció a participar, haciendo una declaración pública¹⁰ sobre las problemáticas que atravesaba el país ante las directrices del régimen totalitario para esos primeros años de mandato. Poco a poco los artistas tuvieron que tomar partido ante la evidente politización del medio cultural y museístico, decidiendo participar o no en los programas y agendas oficiales.

Podemos citar otros episodios arbitrarios por parte del régimen hacia los artistas y otros empleados del medio artístico, como nos comentó Hugo Palmar (artista visual; interlocutor, más adelante podremos ver en detalle otros aspectos de su entrevista) sobre su experiencia trabajando para el Ministerio de Cultura en el año 2009, donde le exigieron que se inscribiera en el PSUV (Partido Socialista Unido de Venezuela), requisito para poder mantenerse en el puesto. Compartimos parte del testimonio que tenemos de primera mano:

... inmediatamente me di cuenta que sí era un trabajo de adoctrinamiento, y yo dije: “verga”. Me pidieron inscribirme en el partido del PSUV [Partido Socialista Unido de Venezuela], porque estaba trabajando en un Ministerio, entonces yo nunca me registré, yo les dije que no, por sobre todo yo era un artista y no iba a comprometerme políticamente, o sea, que mi trabajo tenía un compromiso político, que estaba allí y yo estaba trabajando, trataba de hacer mi trabajo bien, o sea, inmediatamente no me sentí cómodo porque me di cuenta que lo que estaba haciendo era propaganda, entonces dije: “Bueno, esto, yo cierro mi compromiso acá,” además ellos no me renovaron el contrato, y ya esa fue la experiencia (Hugo Palmar, en conversación con la autora, vía zoom, 11 de marzo del 2021).

Otros casos más conocidos en el medio artístico contemporáneo son los de las artistas Deborah Castillo y Erika Ordosgoitti. Con Deborah comenzó con la exposición de *Acción y Culto* (2013), donde tal como lo describe la artista:

¹⁰(«Bienal de Venecia: una carta abierta de Javier Téllez» *Art nexus*, febrero de 2003, 2 de enero de 2022, <https://www.artnexus.com/es/news/5d5c25fec70855f6b9ef74f8/venice-biennial-an-open-letter-by-javier-tellez>).

Esa fue una de las razones por las cuales me fui de Venezuela (...) El episodio más importante de censura fue la exposición en el Centro Cultural Chacao, este, donde bueno, me censuraron, luego me denunciaron, y luego eso trajo toda una cadena de acontecimientos en mi vida como amenazas, persecuciones, llamadas telefónicas, yo tengo todos los chats guardados («Píldoras ONG | Desobediencia Radical Deborah Castillo», ONG, video 1h24m33sg, 5 de octubre de 2020, 2 de enero de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=HM-O2r24FKQ>).

Para Erika, los episodios de acoso surgieron a partir de un performance que realizó en la Plaza Bolívar de Barquisimeto, en Venezuela, junto a la estatua de Simón Bolívar. En esta presentación para ‘Las píldoras ONG’ (Organización Nelson Garrido) la artista describe en detalle el evento y aquí compartimos parte del testimonio:

Esto me ha traído muchos problemas, esta performance, muchísimos problemas sobre todo con el gobierno, y en parte es una de las razones por las que estoy aquí [Estados Unidos] y no estoy en Venezuela, porque bueno, obviamente el gobierno cuando se dio cuenta que yo había hecho esto, no le gustó para nada y ha tenido repercusiones, repercusiones bastante graves en mi vida sobre las que no voy a hablar mucho, ahora («Píldoras ONG | El fotoasalto | Érika Ordosgoitti», ONG, video 2h19m29sg, 7 de diciembre de 2020, 2 de enero de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=CYcp4B2NvTA>).

Por otro lado, desde los primeros años de cambios arbitrarios en las políticas culturales y en las instituciones museísticas, en consecuencia, hubo una proliferación en la creación de varios espacios alternativos de exhibición y promoción de arte contemporáneo, y también el traslado de especialistas del área pública a la privada, hecho que Silva-Ferrer a su vez reafirma:

Con ello se dio inicio al éxodo de las élites tradicionalmente dominantes de la cultura desde la esfera pública hacia la privada. Un proceso a través del cual el sector cultural público comenzó un progresivo vaciamiento de su capacidad para ofrecer legitimidad y prestigio a los agentes del campo. (...) La particularidad de este desplazamiento de artistas, creadores, escritores, investigadores y gerentes culturales; radica en que no fue un proceso impulsado por un conjunto de agentes de similar especie, sino que fue un mecanismo efectuado por aquellos que habían alcanzado el control operacional de las instituciones del Estado. Por ello el proceso no hizo más que producir un vacío, que sirvió para acelerar a su vez el vaciamiento de las

instituciones de la cultura. El fenómeno sirvió también para constatar las modalidades de que se sirven las disciplinas para crear cuerpos dóciles — (...) —. Y esto porque el vaciamiento indujo a una pérdida de valor de las instituciones, que comenzó a tener lugar casi en forma simultánea con la expansión y el fortalecimiento económico producido por el crecimiento que iba a tener el aparato gubernamental, como resultado de la drástica subida de los precios del petróleo en el mercado mundial (Silva-Ferrer 2014, 118).

Este autor logra englobar la problemática que hemos venido describiendo y es el *vaciamiento de las instituciones*, de sus principales protagonistas quienes se movilizan hacia los espacios artísticos privados y la pérdida de legitimación de los espacios públicos. Entonces, digamos que fue una tendencia en el ámbito artístico-cultural la creación de espacios independientes de la gestión oficial, no solo en Caracas sino en varias partes del país. Algunos de estos espacios siguen en pie actualmente y otros nuevos se mantienen conformando redes internas y externas de exhibición y circulación de arte contemporáneo, como Carmen Araujo Arte, Proyecto Espacio Libertad, La ONG y ABRA Caracas.

Para Ramos, aunque estos espacios han sido una oxigenación en la escena cultural del país, la problemática en general es mucho más profunda y ha socavado enormemente el panorama profesional de directivos, curadores, educadores, técnicos culturales y por supuesto artistas, quienes en su mayoría han decidido salir del país en busca de otras oportunidades laborales o educativas.

En cuanto a las funciones que han venido a cubrir los espacios alternos, Ramos comparte una preocupación más en el transcurso de la primera década del siglo y que aún se mantiene vigente:

En el presente venezolano, en el inmediato plazo la periferia¹¹ pareciera estar sustituyendo en algo a los museos, al menos en algunas de sus funciones como el estímulo a los artistas en su producción más contemporánea y en la labor expositiva. Pero los museos son y dan (o deben ser y deben dar) mucho más que la pura función expositiva. En los museos, además, una exposición es apenas la punta del iceberg, un pequeño botón como prueba de un acervo mucho mayor que está guardado en las bóvedas, o en los largos años de trayectoria de un artista. Allí

¹¹ En este contexto la autora se refiere a la periferia como los espacios artísticos que se conformaron de manera alterna e independiente de los espacios oficiales manejados por el gobierno.

una muestra es, apenas, una pequeña muestra de lo que ese organismo es, una materialización que ha sido seleccionada dentro de una historia más vasta (Ramos 2012, 175).

En un orden superior, para cumplir con los lineamientos en el área cultural, en las aspiraciones de la Venezuela del “Socialismo del siglo XXI”, el mandato primero ejecutado por Francisco Sesto fue la transformación de la figura del CONAC en Ministerio de Cultura y con esto el Sistema Nacional de Cultura, el cual se organizó por Plataformas Culturales (Cine y audiovisual, Política Editorial, Red de bibliotecas, Patrimonio, Artes de la Imagen y el Espacio, Artes escénicas y musicales). A estas plataformas vendría a añadirse una plataforma nueva llamada “Misión Cultura”, la cual está directamente ligada a los objetivos políticos de la revolución y para ejercer un mayor control, como explican Bermúdez y Sánchez en el texto citado (562). Estas a su vez agregan:

Según se expone en los documentos oficiales la Misión Cultura es otro brazo ejecutor del gobierno revolucionario para devolverle a la patria y a sus ciudadanos, su identidad, sus costumbres y sus tradiciones. En una palabra, su soberanía, pero en esta ocasión a través de las propias personas y de sus cultores y creadores más sencillos, esos que mantienen dentro de sí y expresan en sus acciones un cúmulo de querencias ancestrales que conforman nuestra identidad’ (Ministerio de Comunicación e Información 2005, 8).

Según el Ministro de Cultura, la Misión Cultura:

Desarrolla unos postulados amplios, novedosos y plurales que incorporan elementos de doctrinas políticas y económicas históricas (liberalismo, democracia, socialismo, cristianismo, marxismo, entre otras) además de incluir (Bolívar, Zamora y Rodríguez) ya que se está hablando de la construcción de un nuevo socialismo del siglo XXI (Sesto 2005, 2) (Bermúdez y Sánchez 2009, 563).

Las autoras concluyen, y las acompañamos en sus reflexiones, que no es posible lograr el consenso de un país si el modo de operar es por medio de la imposición de unos ideales que no son compartidos; por ende, caben las preguntas:

¿Qué tan atenta está la formulación de la política cultural a lo que somos los venezolanos, lo que pensamos, lo que aspiramos, lo que tenemos y lo que consumimos? Si quienes definen la política cultural y cualquier otra política sectorial en un país no consideran a la sociedad como el centro de su quehacer político para la definición, formulación y ejecución de los programas y planes, es infructuoso el cambio propuesto porque sus bases no son reales, son solo producto de un proyecto ideológico impuesto o al menos no discutido entre diversos actores (Bermúdez y Sánchez 2009, 572).

Para ver la otra cara de la moneda, sobre los logros de la “Revolución cultural”, si estas políticas han aportado resultados satisfactorios, si los sectores populares han sido reivindicados y si ha valido la pena la exclusión de los otros grupos no alineados con el régimen, serían algunas de las interrogantes por responder, aunque posiblemente sean los temas de muchas otras tesis. Por el momento sí nos interesa agregar un análisis que resume varias de las interrogantes que acabamos de enunciar. Gisela Kozak, profesora titular de la Universidad Central de Venezuela, en el artículo “Revolución Bolivariana: políticas culturales en la Venezuela Socialista de Hugo Chávez (1999-2013)”, argumenta la manera cómo las intenciones de la revolución no han visto florecer, en el ámbito artístico y cultural, sus ideales precisamente por querer instaurar una ideología desfasada sin tomar mucho en cuenta las necesidades y expresiones que en cambio sí identifican y forman parte de estos sectores, sin nombrar las que requiere un país entero:

El Gobierno cuenta con creadores reconocidos de diversas disciplinas que lo respaldan, con una trayectoria y una obra personal importante; igualmente, tiene gente joven que está fraguando sus propuestas personales. Pero más allá de su calidad, los artistas, escritores y cultores no han logrado del todo el salto creativo de la poesía, el cine y los afiches soviéticos de los primeros tiempos de la revolución bolchevique. Tampoco este período de revolución ha sido testigo de esa audacia creativa que alimentó la trova cubana y el muralismo mexicano, que se convirtieron en banderas culturales de sus países y expresión de un estado de revolución social. Se registran como “novedades” infrecuentes para 1999 poemas de veinteañeros que hacen odas a Chávez (algunos pertenecientes a poetas jóvenes muy prometedores, por cierto), imitadores de Alí Primera que hacen “canción necesaria”, jóvenes locutores que hablan de la revolución cultural china en las radios comunitarias, murales y grafitis financiados por el Estado: puro pasado, una moda nostálgica de los años

sesenta con su toque indígena, su toque afro y su toque Che Guevara. Mucho más atractivos son los colectivos como Tiuna El Fuerte que en vídeos como “Petare Será otro Beta” demuestran una labor de animación cultural en los barrios que recoge bailes populares, hip hop y deportes como el boxeo y el básquet, en lugar de imponer una estética pasatista que no le dice nada a los sectores populares que se supone son protagonistas de la revolución. Igualmente, los registros de estéticas urbanas juveniles internacionalizadas que se basan en la exaltación de los barrios y la vida de ciudad, presentes por ejemplo en Ávila TV, son más interesantes que esa instrumentación política tan burda de las exposiciones en los museos sobre el 4 de febrero (Kozak 2014, 50-1).

Volviendo al tema de las instituciones museísticas, para cerrar este apartado, como parte de los resultados que ha tenido la “Revolución Cultural de Chávez”, vemos con preocupación el actual deterioro de las estructuras, la situación vulnerable en la que se encuentran las colecciones y el posible cierre del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Hace dos años (2020) se realizó una denuncia por parte del ICOM Venezuela (Centro Internacional de Museos) donde se cuestionaba la seguridad de las colecciones y la ética profesional de los trabajadores de la Fundación Museos Nacionales, por el hurto (y debida recuperación por parte de funcionarios de CICPC) de dos obras de la Colección de la Fundación Museos Nacionales (FMN) custodiadas por el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas “Armando Reverón” (Maccar) («Comunicados; ICOM-Venezuela sobre la seguridad y ética profesional en los museos» *ICOM*, 27 de noviembre de 2020, 3 de enero de 2022, <https://www.icom-venezuela.com/comunicados>).

El posible cierre del Museo de Arte Contemporáneo se viene denunciando desde hace tiempo por diferentes medios y testimonios, quienes afirman que la mayoría del tiempo se encuentra cerrado y que solo tiene una sala programada para la visita del público, mientras todas las demás instalaciones se encuentran cerradas, 10 salas. El progresivo abandono y en consecuencia graves problemas en la infraestructura y puesta en peligro de la conservación de las obras, dejan a la deriva, sin declaraciones oficiales, sobre el verdadero estado actual de las obras y el futuro de la institución al cierre del año 2021, como lo reseña esta noticia de *El País* y uno de los testimonios de Sergio Antillano:

‘El Museo de Arte Contemporáneo está cerrado hace rato’, afirma el especialista Sergio Antillano, exdirector del Museo de Ciencias de Caracas. ‘Los museos nacionales no existen.

Un museo es una institución en la cual se investiga, se cultiva un patrimonio y se divulga el conocimiento. Un museo no es un depósito de obras. Todo eso hay que reconstruirlo', añade («La muerte lenta del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas», *El País*, 17 de diciembre de 2021, 3 de enero de 2022, <https://elpais.com/cultura/2021-12-17/la-muerte-lenta-del-museo-de-arte-contemporaneo-de-caracas.html>).

Evidentemente, el paseo por estos veintidós años de revolución es bastante complejo, en especial porque resultaría muy extenso hacer mención de todas las arbitrariedades cometidas en todos estos años a la sociedad venezolana, en especial las cometidas en el medio cultural y artístico. Como consecuencia no solo vivenciamos una brecha enorme que separa el campo del arte entre quienes comparten y no alianzas con el régimen, sino que la polarización política se manifiesta en todos los ámbitos de la vida social venezolana. No habría manera en este momento de calcular las pérdidas o los daños materiales, intelectuales, culturales, morales y afectivos de la polarización política, pero sí resulta pertinente seguir señalando y preguntándonos, para esta investigación, sobre cómo el campo del arte se ha venido modificando y adaptando con el tiempo, cómo sus actores siguen operando en paralelo y oposición a la institucionalidad oficial y qué consecuencias, beneficios u otros aspectos han determinado estas problemáticas en el campo.

1.4 La crisis: estrategia de lo contemporáneo

Para los artistas visuales quienes, debido a la politización del medio cultural y artístico contemporáneo, se han apartado por años de los programas de apoyo, promoción y exhibición de las instituciones del estado, han tenido que manejar sus carreras articulando diferentes estrategias que les provea el sustento, como realizar estudios o residencias artísticas fuera del país, entre otros planes. Dentro de esta coyuntura, podemos nombrar los únicos salones que continúan operando en el medio artístico, como el Premio Eugenio Mendoza y el Salón de Jóvenes con FIA (Feria Iberoamericana de Arte); ambos son ventanas de exhibición que mantienen alianzas con patrocinadores y gestionan residencias u otros programas de apoyo a los artistas.

En el 2019 Suelopetrol¹² financió como primer premio del Salón Jóvenes con FIA, una exposición en la Galería D' Museo en Caracas. El Salón Eugenio Mendoza otorgó como

¹² Suelopetrol. Acceso el 3 de enero de 2022. <https://www.suelopetrol.com/>

primer premio una residencia artística en *lugar a dudas*¹³ en Cali, Colombia, por tres meses y como resultado una exposición individual en la Sala Mendoza en 2020; dos premios más son patrocinados por la Embajada de España en Venezuela y por Henrique Faria Fine Art, una residencia y un premio en metálico, respectivamente¹⁴.

Para estos premios los artistas que se encuentran fuera del país también participan, en parte porque como extranjeros no pueden acceder a programas de apoyo estatal en los lugares donde residen sino hasta después de 2 o 5 años de permanencia en dicho país.

El uso de las redes sociales, plataformas de ventas de obras o de productos de diseño, son espacios alternos donde los artistas pueden promocionar sus obras o diversificarlas en productos comerciales y disponibles en diferentes partes del mundo. Para algunos artistas estas plataformas han sido una estrategia para seguir produciendo, promocionando su carrera y tener ingresos en moneda extranjera. Por ejemplo, el artista Carlos Luis Sánchez, quien se encuentra viviendo dentro de Venezuela, promociona sus obras por diferentes plataformas y redes sociales a diario; cabe señalar algunas de ellas donde sus pinturas son impresas en objetos utilitarios como camisetas, stickers, bolsos, tazas, réplicas de obras (pinturas) etc. Estas plataformas de diseño¹⁵ ofrecen servicios de estampado de objetos con diseños de autor, distribución de los productos a cualquier parte del mundo y cobro de un porcentaje del monto total. De esta manera muchos venezolanos que se encuentran fuera del país pueden obtener artículos y obras del artista a precios accesibles.

Plataformas venezolanas como Tráfico Visual¹⁶ e iniciativas de encuentro virtual impulsadas por espacios autogestionados como la ONG¹⁷ (Organización Nelson Garrido), han generado contenido en torno a entrevistas-conferencias-conversatorios con artistas que se encuentran dentro o fuera del país, como Cruzando la línea (Tráfico visual) y Las píldoras ONG, donde los artistas comparten sus experiencias sobre los procesos de sus obras, proyectos, contextos, situación migratoria, desencuentros con las políticas culturales de Venezuela, entre otros temas.

También desde el Espacio Proyecto Libertad, se han desarrollado talleres virtuales sobre el arte actual en Venezuela de contenido político y en contexto sobre la crisis del país, ocasiones

¹³ Lugar a duda. Acceso el 3 de enero de 2022. www.lugaradudas.org

¹⁴ Premio Eugenio Mendoza #15. Acceso 3 de enero de 2022. <https://culturaesve.org.ve/19-02-veredicto-premio-eugenio-mendoza-15-sala-mendoza/>

¹⁵ Teepublic y Redbubble. Acceso el 3 de enero de 2022. <https://www.teepublic.com/user/majenye/>
<https://www.redbubble.com/es/people/majenye/shop>

¹⁶ Tráfico Visual. Acceso el 3 de enero de 2022. <https://www.youtube.com/user/traficovisual/videos>

¹⁷ La ONG. Acceso el 3 de enero de 2022. <https://www.youtube.com/c/LaONG/videos>

en que un grupo de artistas venezolanos e interesados comparten experiencias y opiniones de las problemáticas que atraviesan los artistas y otros agentes del medio. A partir de estas iniciativas hemos podido tener un acercamiento a los casos de algunos artistas y sus situaciones particulares.

Entonces, ante este contexto nos preguntamos: ¿cómo se han visto modificadas/afectadas las prácticas artísticas de los artistas que permanecen dentro del país y quienes se han movilizado a otros territorios? y en la misma medida, a partir de este segundo quiebre del campo del arte contemporáneo, de artistas y actores culturales que permanecen viviendo dentro de Venezuela y aquellos que se han trasladado a otros países, ¿Cómo se ha transformado el campo del arte contemporáneo venezolano? ¿Qué significa estar dentro o fuera del país con respecto al campo del arte nacional?

Capítulo 2. Discusiones teóricas y metodología

El proceso político venezolano de los últimos veintidós años ha resultado en una serie de problemáticas en las que hemos intentado situar la esfera cultural, específicamente las artes visuales contemporáneas, y cómo las políticas culturales aplicadas por el régimen actual han desencadenado una serie de fracturas en el campo, como desplazamientos de sus actores hacia espacios privados o autogestionados dentro del país, como también en carácter de inmigrantes hacia otras fronteras. Este quiebre en el escenario de las artes, punto de interés a desarrollar en esta investigación, nos permitirá indagar sobre las problemáticas que han venido afectando al campo y a los artistas participantes, en el desarrollo de sus carreras de acuerdo a su lugar actual de residencia.

Entonces, visualizar este espacio conformado entre estar dentro o fuera del país en el escenario del arte venezolano, nos ubica en el área de los estudios de migración internacional, que buscan entender, no sólo cómo los migrantes logran insertarse en los países receptores, sino también cómo siguen manteniendo vínculos con sus países de origen:

La incorporación de los migrantes a una nueva tierra y las conexiones transnacionales con un terruño o con redes dispersas de familiares, compatriotas o personas con las que se comparte una identidad religiosa o étnica, pueden darse al mismo tiempo y reforzarse entre sí (Levitt y Glick 2004, 62).

Bajo este enfoque los migrantes se encuentran inmersos en diferentes campos sociales, de múltiples grados y lugares que comprenden los que se movilizan y también aquellos que permanecen en los sitios de origen (Levitt y Glick 2004, 61). Es necesario entender que estos fenómenos no ocurren dentro de un mismo estado-nación, sino a través de conexiones transnacionales, vínculos que se realizan en simultáneo y que han sido denominadas comunidades o lazos transnacionales.

El término transnacionalismo surgió en la última década del siglo XX, propuesto por los autores Glick Schiller, Basch y Blanc-Szanton, como marco de análisis para estudiar el fenómeno de la migración internacional, y “hacer énfasis en la emergencia de un proceso social en el que la población migrante construye campos sociales que atraviesan fronteras geográficas, culturales y políticas” (Jardón y Hernández 2019, 69).

En el texto *Perspectivas internacionales sobre migración: conceptualizar la simultaneidad* (2004), las autoras Peggy Levitt y Nina Glick Schiller toman la idea del campo social para proponer un concepto de sociedad, específicamente de las nociones de Bourdieu y la Escuela de Antropología de Manchester. Por ejemplo, Bourdieu desarrolló el concepto de campo social para señalar las formas en que las relaciones sociales se estructuran por el poder, pero dentro de una misma estructura política:

Según el estudioso, los individuos o las instituciones pueden ocupar las redes que constituyen el campo y vinculan las posiciones sociales. En tanto que esta aproximación no niega la noción de campos sociales transnacionales, Bourdieu no discute, directamente, las implicaciones de los campos sociales que no son coextensivos con los límites del Estado (Levitt y Glick, 2004, 66).

Por tanto, desde la perspectiva de la migración internacional, los campos sociales transnacionales se refieren al conjunto de múltiples redes de relaciones sociales a los que los individuos logran acceder, lugar donde se producen intercambios desiguales, organizan y transforman ideas, recursos y prácticas (Levitt y Glick 2004, 66). Evidentemente las Tecnologías de Información y Comunicación (TIC), han brindado el soporte para generar y mantener esas relaciones virtuales, fomentando de esta manera la vida *transmigrante*:

La migración transnacional, en ese sentido, se percibe como una realidad compleja que se construye a partir de vínculos que provienen de países diferentes y en el que las fronteras no simbolizan la división geográfica de la población. (...) Desde el transnacionalismo, el mundo social que se construye está anclado a diferentes puntos geográficos y “virtuales” desde los cuales la población se conecta para seguir siendo parte de una localidad a través de compartir aquello que los identifica como grupo (Chávez-Torres y Preciado-Jiménez 2017, 41-2).

Desde esta perspectiva podemos ir más allá del fenómeno migratorio e indagar, en el ámbito de la interacción de los sujetos, mediante los modos en que establecen comunicación. La función principal de las redes dentro del campo es conectar a las personas que no cuentan con conexiones directas, por medio de las fronteras, con los que sí las tienen. Según Levitt y Glick, estas redes pueden ser vínculos fuertes o débiles, con los individuos que tienen o no

relaciones transnacionales, “pero que reciben influencias indirectas de los flujos de ideas, objetos y remesas colectivas dentro de su campo de relaciones sociales” (Levitt y Glick 2004, 67). En cada caso de estudio el investigador debe determinar las dinámicas del campo social transnacional, sus parámetros e indicadores, y de esta manera conocer su fuerza e impacto. Por ejemplo, uno de los parámetros posibles resulta de las problemáticas que enfrentan los migrantes en los países de acogida, como discriminación, exclusión, xenofobia, en varios aspectos como en el estatus migratorio, laboral, económico y social en general. Entonces, a partir de estos escenarios, los vínculos con el país de origen se hacen más intensos por querer fomentar los anhelos del retorno. Así lo reseña Raúl Sánchez Molina (2018) al referirse al trabajo de Peggy Levitt (2001) “Aldeanos transnacionales de Miraflores (República Dominicana) en Boston (Estados Unidos)”:

Entre las razones que explican el que estas comunidades transnacionales se mantengan activas a través de las fronteras destaca las dificultades que la mayor parte de estos migrantes tienen para incorporarse, por una parte, en un mercado laboral más seguro en los contextos postindustriales, o, desde un punto de vista social, para ser reconocidos como miembros de pleno derecho, en las sociedades receptoras. Un gran número de ellos suelen sufrir exclusión social de carácter xenófobo y racista y sufren limitaciones de movilidad laboral y social en las sociedades donde se asientan. Estas inseguridades que, por otra parte, favorecen la persistencia en los migrantes de la idea del retorno incide en el mantenimiento de estas comunidades transnacionales (Sánchez 2018, 165).

En el caso puntual nuestro, al tratarse del escenario de las artes contemporáneas venezolanas, resulta ideal confrontar algunos aspectos del campo del arte según Bourdieu, y desde los estudios migratorios internacionales las nociones de campo social transnacional, para entender con un enfoque sociológico los quiebres y los cambios del campo del arte dentro del estado-nación y su conformación actual con la experiencia transmigrante, a partir del testimonio compartido por el grupo de los interlocutores. Cabe preguntarnos: ¿Qué implicaciones ha tenido estar dentro o fuera de Venezuela con respecto al campo del arte venezolano?

En este mismo orden, el antropólogo Néstor García Canclini también cuestiona la teoría de los campos de Bourdieu, en el texto *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia* (2010), pero específicamente en sus implicaciones desde el arte. Para Canclini, el modelo del campo artístico de Bourdieu corresponde al tiempo moderno, donde su

constitución autónoma le permitía analizar los movimientos artísticos bajo los conceptos de culturas nacionales, como identificar un artista y el estilo de obra con un país, una nación, un momento histórico; en contraposición con este presente globalizado¹⁸ en el que lejos de haber un mundo sin fronteras, imperan con mayor fuerza y sobre todas las cosas los intereses del capital económico:

Los flujos transnacionales de imágenes tienen velocidades distintas si provienen de países económicamente poderosos o desposeídos. Las personas, entre ellos los artistas, tropiezan con más barreras que sus obras. Esas dos grandes abstracciones –la universalidad de la creación y la autonomía del arte– se muestran inconsistentes cada vez que se levantan nuevos muros, cuando se exigen más visas a los trabajadores que a las mercancías que producen. Algunos productores culturales encuentran en la resistencia a estas discriminaciones o en la reivindicación de sus diferencias material para su arte (Canclini 2010, 21).

Desde una perspectiva global, así como en el campo del arte se contraponen el tiempo moderno con el tiempo contemporáneo –donde antes se identificaba un artista y su obra con un país y una cultura nacional, en contraste con este presente global en el que la ambigüedad identitaria y estética es lo predominante–; así también desde la experiencia transnacional, la globalización juega un papel importante en la descentralización territorial, porque para los migrantes, al integrarse económica y políticamente en los países de acogida, su identidad puede ser negociada desde la perspectiva de varios estados-nación, “Por ello, las conexiones transnacionales que los migrantes establecen con sus países de origen, y los cambios en los conceptos de espacio y tiempo provocados por la globalización, socavan la idea de pertenencia a un territorio nacional como único principio de cohesión” (Bedoya 2015, 379-80).

De vuelta en este mismo escenario, Canclini manifiesta las roturas en el campo del arte actual, cómo se diluye más fácilmente la simulación de autonomía, el aumento de las relaciones de interdependencia con otros campos, y según el autor, cómo se han ido desdibujando, aún más, los límites presupuestos desde la antropología y la sociología moderna. Canclini se pregunta: “¿Sirven para algo las nociones de mundo del arte (Becker) y de campo del arte (Bourdieu)

¹⁸ Revisar el título *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la Globalización* de Arjun Appadurai, para ampliar sobre el estudio cultural de la globalización con respecto a un marco que aborda los movimientos migratorios masivos y los medios de comunicación como las dos fuerzas que caracterizan el periodo actual.

cuando sobran signos de interdependencia de los museos, las subastas y los artistas con los grandes actores económicos, políticos y mediáticos?” (Canclini 2010, 15).

Más adelante, en el mismo texto, Canclini reafirma que Becker y Bourdieu: “Ambos consideraban que la definición, la valoración y la comprensión del arte se realizaban en espacios y circuitos autónomos. Esta independencia y autocontención de las prácticas artísticas, que delimitaban quiénes tenían legitimidad para decir qué es arte, se ha desvanecido” (2010, 33).

García Canclini nos presenta un escenario de discusiones que abarca de manera general algunos puntos que tendremos presentes al enfrentarnos con el contexto venezolano desde la perspectiva y relatos de los artistas que son parte de esta investigación. Evidentemente, en el caso Venezuela pudimos comprender cómo se conformó una estructura económica y política a partir del auge de la renta petrolera que garantizó el desarrollo del campo artístico y sus respectivos actores alrededor de una creciente y respetable institucionalidad, la cual comenzó a tener varios tropiezos por la caída de los precios del petróleo en las dos últimas décadas del siglo XX, entre otros aspectos de mal manejo de los recursos y el poder. Para la entrada del siguiente siglo, el crudo cotizó los precios más altos en su historia, pero el plan de la Revolución Cultural de Chávez, tal como lo acabamos de revisar, llevó a cabo una serie de políticas culturales que precipitó en un vaciamiento de las instituciones artísticas, haciendo que éstas perdieran la legitimidad y prestigio entre los actores del campo.

En este mismo orden de ideas, al politizarse los espacios oficiales de la cultura, los espacios privados de alguna forma siguieron respaldando esta legitimidad que en otrora poseían mayormente las grandes instituciones museísticas, pero bajo ciertas lógicas de los intereses del mercado cultural. A su vez se hace presente la pérdida de autonomía del campo artístico, tal como lo señala Canclini y que para el caso venezolano podemos relacionar una serie de acontecimientos que van desde un Estado que patrocina la producción cultural (gobiernos anteriores al gobierno de Chávez) hasta un Estado que controla y disciplina dicha producción en favor de sus intereses. Entonces, así como lo describen Ramos (2012) y Silva-Ferrer (2014), en el ámbito artístico del país hubo un desplazamiento de los agentes del espacio público al privado, pero de igual forma ese desplazamiento sigue perpetuándose con la migración de los mismos agentes a otros países y operando también en las posibilidades que brinda el espacio virtual.

Por su parte, Silva-Ferrer nos amplía el rango de análisis al incluir en el debate cultural a Foucault y una “mecánica del poder”:

Por ello podría afirmarse que, en la cultura venezolana de la primera década del siglo XXI, comenzó a operar más una suerte de avasallamiento no demasiado analítico, puesto en práctica bajo la forma de una voluntad autoritaria. No ha nacido aquí todavía ese vínculo de sujeción mediante el cual la cultura, a medida que se va volviendo más útil, se hace más obediente a la vez. Aunque ya hay rasgos manifiestos de cómo una sistemática política de desplazamiento y sujeción, implementada por medio del incremento de la fuerza económica y la disminución de esas mismas fuerzas en términos políticos y de obediencia, ha generado un mecanismo de poder que lentamente la ha estado desarticulando y recomponiendo; produciendo lo que Foucault llama una “anatomía política”, que es igualmente una “mecánica del poder” (1975: 140) (Silva-Ferrer 2014, 127-8).

El Estado venezolano jugó un papel muy importante en la desestabilización del campo del arte contemporáneo, demostrando que ningún campo se encuentra desligado completamente del poder político, como señala Bourdieu, aunque es un campo que posee sus propias reglas, su autonomía nunca será completa, al contrario, el campo del arte goza de una autonomía relativa, como expone el autor:

Autonomía relativa implica, evidentemente, dependencia, y también es necesario examinar la forma que reviste la relación del campo intelectual con los otros campos, y, en particular, con el campo del poder, y los efectos específicamente estéticos que genera esta relación de dependencia estructural (Bourdieu 2010, 85).

En Venezuela esto representó la apertura de una brecha enorme en el escenario político del país, con una división marcada y radical en la ideología de la población, por un lado los aliados del régimen y por otro la oposición; y en el campo del arte, de igual forma conformado por quienes comparten simpatía por el oficialismo, participan de los programas y espacios oficiales, o los que están en contra de las políticas y se mantienen al margen, en los espacios privados. Evidentemente se marcó también una diferencia en las tendencias estilísticas, y aunque éste no será el espacio para abordar a profundidad estos temas, la lucha por consagrarse y desacreditar al polo opuesto está latente, los ataques y censura siempre se evidencian del lado que porta el poder. Para Bourdieu al preguntarse sobre los actos de nombramiento, de la validez del campo, del *título* de sus actores, afirma:

¿Quién certifica la validez del certificado? Quien haya firmado el título que da licencia para certificar. ¿Pero quién lo certifica a su vez? Entramos así en una regresión al infinito al término de la cual «hay que detenerse» y se puede, como hacen los teólogos, optar por dar el nombre de Estado al último (o al primer) eslabón de la larga cadena de los actos oficiales de consagración (Bourdieu 1997, 114).

La sociología de la dominación y en específico, la teoría de los campos de Bourdieu, nos aporta varios puntos para cuestionar y ampliar la reflexión en el caso de estudio, puesto que la estructura del campo artístico al encontrarse en crisis se hace evidente en las relaciones desiguales de poder y cómo los cambios han repercutido en los procesos y carreras de los artistas participantes de este trabajo. Nuestros interlocutores, como todos los artistas, buscan desarrollar sus proyectos y dar proyección a sus carreras, recibir reconocimiento, sentirse parte de un escenario que de valor a su trabajo y de esta forma ir creciendo en el medio. Pero bajo circunstancias adversas, de qué manera los autores manejan las dificultades, sería una de nuestras preguntas que apoyaremos en los conceptos de Bourdieu:

La *illusio* es el hecho de estar metido en el juego, cogido por el juego, de creer que el juego merece la pena, que vale la pena jugar. De hecho, la palabra interés, en un primer sentido, significa precisamente lo que he englobado en esta noción de *illusio*, es decir el hecho de considerar que un juego social es importante, que lo que ocurre en él importa a quienes están dentro, a quienes participan. *Interesse* significa «formar parte», participar, por lo tanto reconocer que el juego merece ser jugado y que los envites que se engendran en y por el hecho de jugarlo merecen seguirse; significa reconocer el juego y reconocer los envites (1997, 141).

Entonces, hasta qué punto los artistas siguen jugando el juego, aún sin contar con una institucionalidad que los respalde, cuando los espacios privados cuentan con pocos o nulos presupuestos (en Venezuela), si además no cuentan con la representación de una galería, ni un campo artístico que reconozca y los valore como artistas (en su condición de migrantes).

¿Qué estrategias surgen en estos escenarios complejos de crisis económica y migración?. Natalie Heinich, empuja un poco más la discusión sobre los temas que maneja la sociología de la dominación y plantea una alternativa equilibrada en las relaciones de las instituciones en el campo.

Si bien la "sociología de la dominación" corre el velo de las desigualdades, no está bien equipada para pensar las interdependencias que mantienen a los actores y a las instituciones en redes de acreditaciones cruzadas en las que ni siquiera los más poderosos pueden hacer "lo que se les dé la gana", salvo que pierdan su credibilidad. Hay que cambiar el paradigma sociológico y, al abandonar la denuncia de las relaciones de dominación, observar las relaciones de interdependencia para comprender cómo -especialmente en arte- el reconocimiento recíproco es un requisito fundamental de la vida social y puede ejercerse sin que se convierta en una relación de fuerza o en la "violencia simbólica" que condena a los "ilegítimos" al resentimiento y a los "legítimos" a la culpa (Heinich 2003, 75).

La politización del medio cultural y artístico en Venezuela ha causado y sigue causando mucho daño, en especial una fractura enorme en el campo de producción de las artes contemporáneas, poniendo en cuestión el funcionamiento del mismo campo, espacio donde no solo se desarrolla el juego, sino también *se engendra el valor y la creencia en ese valor*, y aquí volvemos a Bourdieu:

En resumen, quien "hace las reputaciones" no es, como creen ingenuamente los Rastignacs de provincia, tal o cual persona "influyente", tal o cual institución, revista, semanario, academia, cenáculo, marchand, editor; ni siquiera es el conjunto de lo que a veces se llama "las personalidades del mundo de las artes o de las letras": es el campo de producción en tanto sistema de las relaciones objetivas entre esos agentes o esas instituciones y sede de las luchas por el monopolio del poder de consagración donde continuamente se engendran el valor de las obras y la creencia en ese valor (Bourdieu 2010, 159).

Pero, ¿qué papel ocupan los artistas al seguir jugando un juego en un campo en crisis, donde los lugares principales de consagración han perdido legitimidad, ¿qué repercusiones ha tenido esto en su trabajo?, el desarrollar sus carreras en espacios al margen de la institucionalidad oficial, sin el reconocimiento mutuo por parte de los entes, ¿acumulando un capital simbólico sin garantías?

Sobre estas repercusiones o esfuerzos que realizan los artistas y otros agentes del medio para operar en un campo en crisis, se hace más evidente una problemática latente entre los artistas: todo lo que implica el *trabajo artístico*, que no solo se debería reducir al resultado de la obra,

por ejemplo. Algunos autores como Howard Becker en *Los mundos del arte* (1982), trabajo descrito como una sociología de las interacciones, nos esboza algunas de estas situaciones:

La producción de obras de arte lleva tiempo, así como también lleva la producción del equipo y los materiales. Ese tiempo se le resta a otras actividades. Por lo general, los artistas consiguen tiempo y equipo mediante la recaudación de dinero de una u otra forma y usan ese dinero para comprar lo que necesitan. Habitualmente, si bien no siempre, perciben dinero mediante la distribución de sus trabajos a un público a cambio de algún tipo de pago. Por supuesto, algunas sociedades, y algunas actividades artísticas, no operan en el marco de una economía monetaria. En lugar de ello, un organismo del gobierno central puede asignar recursos para proyectos artísticos. En otro tipo de sociedad, la gente que produce arte puede cambiar su trabajo por lo que necesita o producir su trabajo en el tiempo que le queda después de cumplidas sus otras obligaciones. Puede desarrollar sus actividades ordinarias de manera tal de producir lo que nosotros podríamos -o ellos podrían- llamar arte, por más que no se lo califique habitualmente de tal, como cuando las mujeres producían colchas para uso de la familia. Como quiera que se lo haga, el trabajo se distribuye y la distribución genera los medios con los que pueden obtenerse más recursos para producir nuevos trabajos (Becker 1982, 20).

En esta serie de supuestos en que el artista resuelve de una u otra manera el tiempo, los materiales, los procesos, está implicado un *trabajo* que por lo general pasa desapercibido, sin ponderar ningún valor importante, como tener más de un empleo, financiar el arte con otros trabajos, dedicar tiempo de descanso para realizar estas actividades, que al no ser consideradas trabajo se siguen reproduciendo bajo un pensamiento de esfuerzo que se hace por amor o diversión, complejizando de esta manera el funcionamiento del campo artístico.

Por otro lado, como parte de esta complejización, Fernando Golvano en “Redes, campos y mediaciones: Una aproximación sociológica al arte contemporáneo”, en el último punto de su monográfico sobre sociología del arte, analiza *El arte en la sociedad red*, haciendo referencia a dos autoras: Raymonde Moulin y Anne Cauquelin, quienes aplicaron el enfoque de redes en un estudio del arte francés de los años noventa. El origen venía principalmente de los estudios de Manuel Castells, quien, organizando la transformación tecnológica en su interacción con la

economía y la sociedad, definió un nuevo orden social contemporáneo en el paradigma informacional y la 'sociedad red' (Golvano 1998, 299).

Por un lado Moulin estructura una definición de arte contemporáneo que se distingue según un criterio jurídico únicamente cronológico, por periodización histórica, por categorización estética o bien en la combinación de los últimos dos. Golvano nos amplía la propuesta de la autora:

Los años sesenta marcan una ruptura radical en la historia reciente del arte y coinciden con la internacionalización del campo artístico. El término «contemporáneo», en el sentido de los especialistas, es una etiqueta cuya obtención es una apuesta en la competición artística internacional, apuesta de las más ambiguas. Así, en palabras de Moulin (1986), el mercado y el museo, sin que se sepa siempre cuál da el tono, contribuyen indisociablemente a la definición y a la jerarquización de los «valores» artísticos. El circuito cultural se impone al mercado como prueba de verdad (Golvano 1998, 299).

Lo que comenzó a suceder fue que sin el veredicto autorizado de, al menos, una parte de ellos (Museos, Mercado, Instituciones Culturales), lo que se vendía como arte no llegaba a pertenecer a este universo. Así mismo el mercado del arte se impuso como el lugar donde en definitiva se formaban los precios y operaban las transacciones, aunque debía seguir actuando en correlación compleja con las instituciones culturales, como reseña Golvano (299-300). Ahora, desde la perspectiva de Cauquelin, el sistema del arte contemporáneo lo concibe como una red ligada a la comunicación, en ese marco de internacionalización y mercado. Según Golvano, para Cauquelin (1992):

En términos de comunicación, la red es un sistema de relaciones multipolares, sobre el que se pueden conectar un número indefinido de entradas, en el que cada punto de la red general puede servir de punto de entrada de otras microrredes. Es decir, que el conjunto es extensible. En tal sistema lo que menos importa es la forma en la que se va a efectuar la entrada. Las informaciones que nos transmiten los diferentes medios de comunicación no tienen "autores". Las noticias provienen de redes interconectadas que se autoorganizan y se repercuten unas a otras. El autor es la metarred (Golvano 1998, 300).

Cauquelin describe la dinámica de este sistema de redes con el concepto del ‘efecto bucle’, caracterizando la red de comunicación del arte contemporáneo con una imagen bucle (continuidad, circularidad del dispositivo). Esto quiere decir, según la autora, que lo que se expone a los públicos no son obras y autores singulares, sino la imagen de la red misma; entonces: “Cuando vemos una obra de arte contemporánea, vemos el arte contemporáneo en su conjunto. Se expone como totalidad y totalidad buclada” (Golvano 1998, 300). En la era de la comunicación, la tesis de Cauquelin se puede comprender como *la deriva de la poética de conjunto*, aquello que cuidaba y determinaba la existencia del artista y la obra.

Golvano amplía varias de las características del sistema de redes propuesto por Cauquelin y que a nosotros también nos resulta relevante señalar, como por ejemplo, que una institución aunque sea reconocida y esté posicionada, si no se encuentra presente en toda la red, no tiene poder; el consumidor también está en la red y pasar información por la red, también es fabricar la red (Golvano 1998, 300-1). Por otro lado, la figura del productor tiene la función de crear un artista, pero no para venderlo sino para comprarlo él mismo, para luego revenderlo (artista/obra) a otros productores, entonces, “El arte contemporáneo es su imagen, señala Cauquelin, y la realidad del arte se construye fuera de las cualidades propias de la obra, en la imagen que ella suscita a los circuitos de comunicación” (300). Como principio constitutivo de la red se encuentra la obra y el artista, sin ellos indiscutiblemente la red no tendría razón de ser, pero a su vez sin la red, ni el artista ni la obra tendrían existencia visible, visibilidad (Golvano 1998, 302).

Estas dos últimas descripciones nos remiten a la teoría de los campos de Bourdieu, pero en vez de referirse a la existencia del campo y sus relaciones, al campo como lugar físico y perteneciente a un estado-nación, es un espacio virtual que porta características similares al campo, pero sin vinculación específica, territorial o política. Entonces, ¿cómo se relacionan o se complementan estos espacios?

En el momento actual, el uso de las TIC se ha vuelto tan indispensable, en especial desde el vuelco de la vida hacia el espacio virtual por el escenario de pandemia del Covid-19, afianzando la idea de que si la información sobre algo o alguien no está en internet, entonces no existe. Ahora, en el caso de las redes del arte contemporáneo, ya desde los años noventa se advertía sobre la acelerada circulación de la obra tanto en el espacio virtual como entre fronteras, en contraste con los tropiezos migratorios que sí deben enfrentar los creadores, como lo señalamos anteriormente con las reflexiones de Canclini.

Para cerrar este punto, Golvano cita a un crítico-curador con mucho prestigio en el mundo del arte, Bonito Oliva, que de alguna manera realiza un análisis sobre el circuito internacional y los cambios que ha producido en el arte contemporáneo:

Ahora, en cambio, no existen modelos, poéticas de grupo que reproduzcan anclajes culturales colectivos. La obra se entrega a la fantasía de cada artista, sin garantía alguna de solidaridad, de pertenencia social e ideológica. La estabilidad de la poética de grupo está constituida por las móviles precariedades de un circuito internacional que deshace la idea de familia artística o nacional en favor de una presencia solitaria que lucha contra otras presencias del mismo modo solitarias (Golvano 1998, 303).

Desde los años noventa el circuito de arte internacional empezó a marcar unas pautas, unas características, que desde entonces los expertos comenzaron a señalar y que tienen que ver con el hecho global, y que en paralelo desde la migración internacional también se van conformando rasgos similares, como la pérdida de familia artística o nacional, o el desvanecimiento histórico del Estado-nación como unidad política, social, cultural predominante (Bedoya 2015, 383).

Ahora, abordaremos otra faceta para centrarnos en problemáticas más puntuales de los artistas, no tanto del campo. Entonces, ¿es normal que los artistas tengan que enfrentar periodos de precariedad, tengan que autofinanciar sus proyectos con otros empleos y al mismo tiempo manejar sus carreras?

Es así como en el marco de las problemáticas, donde el escenario que se instauró por el Covid 19, generó cambios, reconfiguración de los sistemas, modos de vida, modos de trabajo y sobre todo quiebres en la economía global, repercutiendo directamente en el ámbito familiar, personal y profesional de todo el mundo. Por tanto, en estos momentos convulsos donde los sistemas han mostrado sus fracturas y se requiere muchas renovaciones o lugares desde donde pensarnos distinto, la crisis nos permite revisar las problemáticas que afectan a los artistas en sus prácticas y cómo han cambiado en este tiempo los modos en que llevan adelante sus carreras artísticas, en medio de la crisis política y del escenario de la pandemia por Covid.

2.1 Del trabajo del arte y sus olvidos

Las dificultades que deben enfrentar los artistas en el desarrollo de sus carreras es un tema muy poco abordado desde las disciplinas de la sociología y la antropología del trabajo, porque el trabajo artístico presenta unas características peculiares de las que resulta una dificultad entender, clasificar y catalogar, haciendo que una parte muy importante en los procesos de investigación, diligencias y gerencias, producción de obras (o proyectos) de los artistas, sean invisibilizados como trabajo y tan solo sea valorado el producto final, debido a que, principalmente, gran parte de los artistas no asumen ni conciben sus actividades como trabajo.

Partiendo de esta problemática, algunas autoras en Argentina y Ecuador (Mauro, 2020; Montalvo, 2020) han hecho propuestas de investigación para poner sobre la mesa las dificultades que enfrentan los artistas, específicamente en el área de las artes escénicas (pero de igual forma podría aplicarse al área cultural en general) donde han planteado la feminización del trabajo artístico, por presentar algunos aspectos que coinciden con el trabajo doméstico y de cuidados, realizado principalmente por mujeres y que, históricamente, ha sido invisibilizado como trabajo, entre otras características.

Desde el Feminismo y los Estudios de Economía Feminista se plantea como eje central, la lucha por reconocer las actividades reproductivas y de cuidados como trabajo y, por tanto, la exigencia de que como trabajo sea debidamente remunerado. La invisibilización del trabajo doméstico y su no remuneración: “le ha otorgado a esta condición socialmente impuesta una apariencia de naturalidad («feminidad») que influye en cualquier cosa que hacemos” (Federici 2018, 35-6). Esta naturalidad resulta en un trabajo que se realiza desde el ‘amor’, el amor de los padres que cuidan a sus hijos, “E incluso creo que este recuerdo persiste en nosotros mientras crecemos de manera que retenemos, casi como si fuera una utopía, la memoria de un trabajo y un cuidado que provienen del amor, más que de una recompensa económica” (Federici citando a Lopate 2013, 61).

En el arte también se mantiene esta convicción de que las actividades que el artista realiza las hace por amor, por hobby o por placer, cuando en realidad es un trabajo más. Karina Mauro en “Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultura” (2020), cuestiona el tema a partir de la precarización e inestabilidad laboral de los artistas escénicos y/o del espectáculo en Argentina, haciendo un recorrido por décadas pasadas, iniciativas de otros países e instituciones donde también se han realizado avances con respecto al mismo tema. Desde los años ochenta con pronunciamientos de la UNESCO, por otro lado para los primeros

años del 2000 con la elaboración de informes desde el Parlamento Europeo; otros casos en España y en Chile, sobre los artistas, trabajadores culturales y sus condiciones laborales, como el nivel de informalidad en la que desempeñan sus trabajos, falta de seguridad y protección, entre otros aspectos. A su vez, presenta y problematiza parte de la realidad a la que se enfrenta este grupo de actores como es la estacionalidad, polivalencia-pluriempleo, precarización, gratuidad y feminización de sus actividades (Mauro 2020, 5).

La autora María Gabriela Montalvo, en la tesis “Feminización del trabajo y precariedad laboral en el arte. El caso de la Red de Espacios Escénicos del Distrito Metropolitano de Quito (período 2013-2018)” (2020), también centrada en los artistas escénicos, plantea directamente la asociación de algunos aspectos del trabajo doméstico y del trabajo artístico, las razones de esta asociación y de las consecuencias de la invisibilización del trabajo que afecta el desempeño en la carrera de los artistas. Este cuestionamiento ha sido abordado por otros autores, quienes son citados, a su vez, en este trabajo:

Para el caso concreto del arte, observamos que éste se mueve en una paradoja, en una constante contradicción con respecto a su valor. Para Alejandra Santillana (2018), Máster en Ciencias Sociales y doctoranda en Estudios Latinoamericanos, se trata de una ambivalencia del capitalismo, en el que el arte es a la vez “señal de elitización, lujo y poder adquisitivo” (6-7), pero también se presenta “como forma precaria, desfinanciada, marginal y adorno de todo aquello que es ‘importante’. Esta forma precaria y marginal se refleja no solo en los ingresos y condiciones de trabajo de artistas, sino también en presupuestos y prioridades de Estado, instituciones educativas y otras. (6-7) Bajo estas circunstancias, “Lxs artistas (sic) que no están en el círculo de élite, deben hacer malabares para poder pagar sus cuentas, entre otros quehaceres, tener varios trabajos, y minimizar sus capacidades creativas. Eso, decimos las feministas, constituye un proceso de feminización. Es decir de precarización, desvalorización y sobre explotación, en donde el arte y el cuerpo que crea, y por lo tanto trabaja, se vuelve doméstico... (Santillana 2018, 6-7)” (Citado en Montalvo 2020, 37).

Para Montalvo, esto se origina en el paradigma dicotómico de la modernidad en donde el mercado capitalista plantea una diferenciación sustancial entre actividades productivas e improductivas, ubicando el trabajo del arte y el trabajo reproductivo y de cuidados en la esfera de lo improductivo, asociándose de esta manera con lo femenino, “provocando con ello su

desvalorización en lo simbólico y en lo material, hecho que se ve reflejado en las condiciones de precariedad e informalidad persistentes en estos ámbitos” (2020, 45).

Bajo la perspectiva de la economía feminista podemos aproximarnos a las dificultades que se encuentran normalizadas en la carrera de los artistas, pero también para un escenario más complejo de crisis política y pandemia, dichas características de precarización, pluritrabajo e invisibilización del trabajo artístico se presentarían de una forma más evidente, permitiendo así ampliar las discusiones presentes.

2.2 Metodología por aplicar

Ahora, después de hacer revisión de estos tres campos de estudio, estudios migratorios, sociología del arte y economía feminista, nos preguntamos sobre las estrategias metodológicas para llevar a cabo la investigación. Así que al confrontar los temas pudimos entender la importancia que tienen las TIC para los migrantes, a quienes les resultan necesarias en el mantenimiento de vínculos con sus países de origen y otras geografías, como también en la conformación de los sistemas red del arte contemporáneo.

Por tanto, el uso del espacio virtual dentro de este contexto de migración transnacional, legitimación de espacios del arte, legitimación de prácticas, y el internet como medio interactivo, lugar de posibilidades de conexión y creación de comunidades, se torna indispensable como medio y objeto de investigación. Así lo amplía Christine Hine al definir los principios de la etnografía virtual, determina algunas pautas como metodología de investigación al aproximarnos a un grupo de artistas ubicados en geografías distintas, tanto dentro como fuera de Venezuela, ya que a su vez ellos acceden al mismo medio para desarrollar diferentes prácticas alrededor del arte, sus carreras y sus vidas cotidianas: “El estatus de la Red como forma de comunicación, como objeto dentro de la vida de las personas y como lugar de establecimiento de comunidades, pervive a través de los usos, interpretados y reinterpretados, que se hacen de ella” (Hine 2000, 80).

Christine Hine en el texto que acabamos de citar, propone inicialmente que el trabajo etnográfico no debe estar atado a la interacción física, y reconoce que las interacciones mediadas nos permiten repensar los fundamentos de la disciplina como se ha concebido tradicionalmente (Hine 2000, 58). Sobre estos modos de trabajo, Pablo Jaramillo nos revela una reflexión sobre cómo a su vez podemos entender, conformar y apreciar el campo de estudio:

Hacer campo alude, así, a que la investigación antropológica no se deriva del conocimiento sobre los otros, sino con los otros (Ingold 2008). De lo anterior se deriva que, en sentido restringido, el “campo” etnográfico presupone el conjunto de relaciones emanadas tanto de dudas intelectuales y personales del antropólogo como de la sorpresa y el accidente que acompañan la sociabilidad. En este sentido, el campo no es un lugar sino un conjunto de trayectorias que interconectan lugares, tiempos, personas y objetos. Como lo sabe todo antropólogo, estas trayectorias pueden llevar a lugares insospechados (Jaramillo 2013, 15).

Sobre el pensamiento de Ingold, ha sido inspiración para otros teóricos y antropólogos, como Sarah Pink, quien afirma tener interés en crear una antropología que ‘co-crea’ con los *otros*. De igual forma pensamos que el grupo de trabajo con el que deseamos compartir en este proyecto de investigación, forman parte de una comunidad en el campo del arte, con conocimiento y experiencia del contexto venezolano, de la escena del arte contemporáneo y sus conflictos dentro y fuera del país, como también siendo agentes activos en la conformación de redes transnacionales de artistas. Por tanto, explorar la virtualidad de sus perfiles y actividades, como también profundizar los temas planteados a través de entrevistas virtuales, nos proporcionará un campo de investigación para reflexionar sobre cómo el tipo de interlocutor y el mundo en el que opera, el artístico, dialogan en este escenario virtual para reafirmar sus prácticas, legitimidad e identidad; así como lo afirman Sarah Pink y Elisenda Ardèvol en su trabajo en conjunto: *Digital Materialities*, donde la idea principal gira en torno a pensar en “cómo lo digital y lo material son parte del mundo procesual, y cómo no podemos pensarlos más separados el uno del otro” (Burgos y Pink 2017, 132).

Para cerrar, podemos decir que hicimos un recorrido por las discusiones teóricas que nos permitirán profundizar en las problemáticas que hemos planteado en la investigación y, al mismo tiempo optar por las estrategias que harán posible acercarnos y conocer las experiencias del grupo de interlocutores, artistas visuales contemporáneos venezolanos que han podido vivenciar de acuerdo a su lugar de residencia las diferentes circunstancias en las que, de una u otra manera, se han visto afectados a partir de la politización y quiebre del campo artístico-cultural en el país.

A partir de este hecho comienzan a suceder varios desplazamientos y vaciamientos en el campo, como fueron señalados anteriormente, donde indiscutiblemente los actores vieron modificados el lugar y las condiciones de operar en la escena, haciendo que muchos se

movilizaran a otras geografías. En este caso, a partir de los estudios de migración, podemos cuestionar y redefinir la concepción del campo, un campo transnacional que no está sujeto a pertenecer, identificarse, relacionarse obligatoriamente a una geografía ni estado-nación específico. Pero entonces, cuáles son las implicaciones y características de este nuevo campo transnacional, cómo se restablecen las relaciones, conexiones, actividades y prácticas artísticas estando fuera, en otras geografías; y a su vez, cómo se puede seguir desarrollando una carrera estando dentro del campo (dentro del país) operando en un campo fragmentado, politizado, desigual. Desde este punto sobresale el papel del internet, las TICS o la CMC (Comunicación Mediada por Computadora), para fortalecer los vínculos y hacer posibles las relaciones transmigrantes.

Sobre estas preguntas, la sociología del arte y en especial la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, nos viene a iluminar sobre ciertos conceptos fundamentales en la concepción del campo que, en el caso venezolano al estar en crisis, revela de manera más evidente y con sus particularidades, las desigualdades en el manejo del poder. Podemos destacar que sobre estas circunstancias el campo se mantenga, resista, se transforme y siga operando en otras condiciones, menos favorables para sus actores, pero aún así posibles.

El efecto bucle y la red de información propuesta por Anne Cauquelin, nos permiten sustentar los modos en que las tecnologías han establecido un nuevo orden espacio-temporal, donde el manejo de la información es lo más importante para la fabricación y mantenimiento de la red, espacio por donde circula el arte contemporáneo, antes que por medio de fronteras físicas, y con mucha más velocidad. Esto, por supuesto, determina unas condiciones que influyen en el manejo del mercado y las preferencias estilísticas, pero que en otros aspectos permiten a los actores operar en un espacio-red, con un funcionamiento y condiciones que vienen marcados por la virtualidad y otros modos de existencia, también posibles y no tan restringidos como un campo social inserto dentro de los límites geográficos de un estado-nación.

Por otro lado, y para darle cierre al análisis, dentro de las problemáticas y desigualdades puestas en evidencia desde la revisión de la teoría de los campos de Bourdieu, podemos adelantar y hacer énfasis en las precariedades que los artistas han tenido que sobrellevar para llevar adelante sus carreras en medio de la crisis social del país y del campo del arte. Al hacer evidentes estas condiciones se pone en sintonía la propuesta de algunas autoras que han indagado sobre la feminización del trabajo artístico, por circunstancias históricas y por compartir con las luchas feministas algunas características que han determinado la desvalorización de sus prácticas en el sistema económico, social y cultural capitalista. Para el

mundo artístico lo único que se valora es la obra de arte como producto, más no los procesos y demás esfuerzos que el artista imprime en desarrollar su obra y carrera.

Entonces, desde la economía feminista se revela más desigualdad en la debida valorización del trabajo artístico, debida remuneración y debida importancia, haciéndonos ver que en escenarios de crisis como el social-económico-político que atraviesa Venezuela, y del escenario covid, las brechas se hacen más grandes, las fallas son más latentes, el arte y la cultura son relegados a los planos menos indispensables, mientras que sus actores y el medio normalizan los esfuerzos y reproducen las acciones que condenan a minimizar e invisibilizar el valor de su trabajo.

Estas son algunas de las aristas que estaremos profundizando más adelante.

2.3 Algunas consideraciones previas sobre la etnografía virtual

El campo, como se había expuesto anteriormente, solo se podía llevar a cabo de manera virtual y centrado en la realización de entrevistas, debido a los diferentes lugares en donde se encuentran residenciados el grupo de interlocutores, artistas visuales que viven dentro y fuera de Venezuela.

Entonces, las primeras indagaciones sobre la selección de este grupo de participantes comenzó con el trabajo de seguimiento en redes, de conversaciones, aparte de las tutorías con algunos especialistas en el medio, como la profesora Elizabeth Marín y el curador Félix Suazo, quienes hicieron sus aportes en cuanto a sugerir algunos nombres de artistas que podrían estar dispuestos a participar; y en específico, por parte de Félix Suazo, en hacer énfasis en la importancia del criterio de selección del grupo de interlocutores, que más allá de las afinidades hacia ciertos artistas, en concreto, debía tener sustento y coherencia con los temas que se iban a tratar.

Esto me llevó a pensar en que el espectro, en cuanto a niveles de carrera, no debía ser muy amplio y que si me interesaba indagar sobre las problemáticas que están enfrentando los artistas en sus carreras, en el contexto de conflicto social dentro de Venezuela y como migrantes viviendo en otros países, el rango debía ubicarse entre artistas que estuvieran en mediana y temprana carrera, en ese tránsito del artista joven y aquel que ya tiene una carrera avanzada. Entendiendo que hay muchas variantes en ese rango, en cuanto a edades, tiempo que han dedicado al trabajo artístico, cantidad de exposiciones, etc. De esta manera, para intentar ampliar las características de estas dos categorías señalaremos algunas marcas que

suelen ser estándar en el mundo del arte, como definir la categoría de ‘artista joven’ de acuerdo a rangos de edad, por ejemplo.

En Venezuela en la Feria Iberoamericana de Arte (FIA) regían las edades de 18 a 35 años para convocar al Salón de ‘Jóvenes con FIA’¹⁹. Por otro lado, buscando unas características de artistas en mediana carrera, Alexia Tala, curadora jefe de la 22 Bienal de Arte Paiz en Guatemala, se acerca a una posible definición: “Al decir artistas de mediana carrera, visualizo a un artista que ya tiene un discurso y un quehacer bastante encaminado y que está circulando en el circuito internacional” («La mediana carrera en el Arte» *Fundación Actual*, 11 de diciembre de 2021, <https://fundacionactual.org/columna/la-mediana-carrera-en-el-arte/>).

Los tres artistas que incluimos en la categoría de mediana carrera, que son Blanca Haddad, Hugo Palmar y Erika Ordosgoitti, podríamos decir que tienen un discurso y carrera ya establecida, y aunque sus trabajos han sido expuestos en algunos países fuera de Venezuela, no podríamos afirmar que circulan dentro de circuitos internacionales. A Carlos Luis Sánchez, quien ha tenido una carrera de muchas participaciones tanto colectivas como individuales, premios y un discurso artístico propio, por su edad (34 años) lo podríamos tratar como joven artista, pero el acelerado desarrollo de su carrera precisa ubicarlo con cierta ambigüedad entre joven artista y el inicio de una mediana carrera. En el caso de Adrián Preciado, aunque por su edad (38 años) ya no estaría en el rango que nos hemos fijado para joven artista, sin embargo, en los últimos años ha comenzado a consolidar un lenguaje propio en el arte, como también Jesús Briceño que por edad tampoco es un joven artista, y ha desarrollado un lenguaje plástico propio en el tiempo. Por otro lado, Oriana Nuzzy y Antón Cevallos, quienes por edad corresponden con el rango de jóvenes, ninguno ha realizado una exposición individual y este último punto que señalamos es donde convergen, porque Oriana ha participado en varias exposiciones colectivas, mientras que Antón no, tan solo ha trabajado en el medio en la producción de proyectos artísticos y en la realización de una residencia especializada en performance.

Entonces, en el caso de ajustar las ambigüedades dentro de una etiqueta, Oriana Nuzzy y Antón Cevallos corresponden con la definición de jóvenes artistas; Carlos Luis Sánchez, Adrián Preciado y Jesús Briceño al comienzo de una mediana carrera o en transición; y para Blanca Haddad, Hugo Palmar y Erika Ordosgoitti en mediana carrera. De esta manera hemos

¹⁹ («Jóvenes con FIA se abre a redes sociales con el salón 2.0» *Tráfico Visual*, 11 de diciembre de 2021, <https://traficovisual.com/2012/06/12/jovenes-con-fia-se-abre-a-redes-sociales-con-el-salon-2-0/>)

procurado encontrar un balance en número, nivel de carrera, lugar de residencia (dentro o fuera de Venezuela) y género.

En este mismo orden intentamos contar con la participación de interlocutores que tuvieran o que en algún momento de sus carreras hubieran tenido relaciones más cercanas con el régimen, estimando que sus experiencias aportarían otras perspectivas para el análisis, pero este criterio no pudo ser agregado porque no todos estuvieron dispuestos a participar por diferentes razones. Algunas razones técnicas corresponden con problemas de conectividad por parte de los interlocutores, como dificultades en contar con un servicio de internet estable, cortes constantes en el servicio eléctrico (fallas de servicios públicos en Venezuela), o también no contar dentro del núcleo familiar con suficientes aparatos electrónicos adecuados para la conexión a internet y videollamadas, un tema que en plena pandemia se hizo presente al tener que cubrir clases escolares, universitarias y compromisos laborales al mismo tiempo, en familias que no contaban con una cantidad de equipos suficientes para cubrir todas las actividades. Todo esto sumado a circunstancias personales de la autora, como su propia situación de movilidad y salud²⁰ que marcaron pausas largas en la investigación de campo, determinaron premuras en el cumplimiento de los tiempos del cronograma y por tanto con este criterio no se logró avanzar.

De igual forma, durante esta etapa de selección resulta interesante resaltar que gracias a las plataformas virtuales y a que los artistas buscan tener sus páginas web, perfiles actualizados y en línea para la promoción y exhibición de actividades, historiales, textos, exposiciones, catálogos, productos, etc., el medio facilitó la búsqueda de esta información. Otro aspecto a resaltar es que durante la pesquisa de estos datos fue más sencillo recopilar la información de los artistas que ya tienen una carrera avanzada que para los más jóvenes, pues sus perfiles virtuales aún no están descritos de manera concreta en internet.

Otros contenidos como entrevistas, charlas, portafolios en sitios web de espacios autogestionados de promoción cultural y formación artística, como Tráfico Visual, La Sala Mendoza, Espacio Proyecto Libertad y La ONG (Organización Nelson Garrido), complementaron con experiencias online y ayudaron a definir la búsqueda, selección y el legitimar los datos de los perfiles de algunos de los interlocutores, como también profundizar en el conocimiento de los proyectos y procesos. Entre ellos podríamos destacar un programa

²⁰ El trabajo de campo fue interrumpido en varias oportunidades durante el año (2021) por razones personales de regulación de estatus migratorio, viajes internos entre Ecuador y cambio de residencia a Colombia, como también complicaciones de salud por Covid-19 y secuelas.

especial de entrevistas de Tráfico Visual llamado *Cruzando La Línea*²¹ (artistas venezolanos viviendo en Colombia), donde pude conocer el trabajo de Antón Cevallos en la Residencia de performance Flora, y *Las píldoras*²² de la ONG, un formato de programa en vivo, donde los artistas presentan y hablan abiertamente sobre el proceso de sus prácticas artísticas, como también comparten otros detalles de sus vidas en la medida en que estos están vinculados con sus proyectos. En estos capítulos pudimos acceder a información importante sobre las carreras, personalidad y experiencia de vida de artistas como Erika Ordosgoitti, Blanca Haddad y Jesús Briceño. Evidentemente el contar con estos datos en línea, influyó en la selección de este grupo de interlocutores.

Con respecto a estos aspectos de la virtualidad, Estalella y Ardèvol en “Ética de campo: hacia una ética situada para la investigación etnográfica de internet”, lo sustentan, a continuación: “Como veremos, la investigación en internet presenta a este respecto unas características especiales, ya que gran parte de los datos del etnógrafo se producen a partir del estudio de los objetos digitales elaborados por los sujetos (blogs, texto, fotografías, vídeos)” (2007, 3).

Y sobre la acción ética del uso de estos materiales, en el caso de este tipo de interlocutores, cuyos perfiles y todo el material que manejan en las redes busca ser de manejo público para fines de promoción y exhibición de sus carreras; en todo caso hacer una investigación en base a estos datos, sobre su vida artística y obra, resulta una garantía para poder entablar una relación de interés y tener más oportunidades de acceder a una entrevista y a otra información que no es de acceso público, como reafirma, de nuevo Estalella y Ardèvol: “... es necesario tejer antes relaciones de complicidad para poder acceder al campo con unas mínimas expectativas de éxito” (2007,12).

Otra de las estrategias de acercamiento a los interlocutores, específicamente a dos de ellos, Erika Ordosgoitti y Carlos Luis Sánchez, fue realizar un ensayo sobre algunos aspectos de sus obras. Los textos fueron compartidos con los artistas, aperturando y facilitando las conversaciones iniciales y la posterior aceptación de realizar las entrevistas.

Por otro lado, la experiencia de indagar en el campo y en el proceso de construcción del mismo, permitió concientizar sobre el carácter del campo de investigación, virtual sobre todo, el cual, como manifiesta Pablo Jaramillo (2013) “el campo dejó de ser una unidad estática para convertirse en un conjunto de relaciones plásticas, producto emergente de la relación

²¹ «Cruzando La Línea 45SNA». *Tráfico Visual*. Acceso el 20 de marzo de 2022, <https://traficovisual.com/category/cruzandolalineaen45sna/>

²² «La ONG/videos». YouTube. Acceso el 20 de marzo de 2022, <https://www.youtube.com/c/LaONG/videos>

etnográfica [y que] suena más correcto decir ‘hacer campo’ que ‘ir al campo’”. En efecto el campo fue hecho, construido de manera intermitente e interrumpido en el tiempo, por las razones personales de la autora anteriormente descritas, pero que debido a las características que posee el mismo mundo virtual, sin restricciones para el acceso, permitieron la conformación del campo y terminar con éxito el trabajo de investigación.

Aquí también vale precisar sobre el carácter multisituado, definición teórica desarrollada por George Marcus, repensamos en este caso desde la etnografía virtual, la cual nos llevó a la revisión y comprensión de diferentes objetos y espacios digitales, online y offline (datos tomados igualmente del mundo virtual). Oscar Grillo reflexiona sobre las extensiones del campo y la reflexividad, partiendo de las propuestas de Marcus sobre etnografía multisituada (2001, 2011, 2018),

... quien básicamente plantea que el estudio de los fenómenos sociales no puede ser realizado centrándose en un solo sitio. El sistema mundo, la globalización, percibida anteriormente como contexto externo, se convierte ahora en parte integral e incrustada de infinidad de estudios etnográficos. En la visión del autor, no se trata de un agregado de lugares, sino que conlleva una adecuada reflexión etnográfica, una construcción teórica que justifica articular diversos sitios en función de las prácticas de los sujetos (Grillo 2019, 75).

En la revisión de estos espacios-objetos digitales, pudimos reflexionar sobre la articulación de diversos espacios web en función de comprender y hacer seguimiento de las prácticas de los sujetos participantes, quienes, por lo general, publican sus actividades online y offline en diferentes espacios virtuales como modo de archivo y vitrina de acceso público.

Las principales plataformas que se utilizaron fueron Facebook, WhatsApp y Gmail para la comunicación directa con los artistas, y otras redes o sitios web, como Instagram, YouTube, Linktree, páginas web de perfiles de artista, revistas y catálogos, entre otras, para hacer seguimiento al trabajo de los interlocutores en años anteriores hasta lo más actual.

La relación que surgió con cada artista fue diferente, con la mayoría la recepción fue buena, todos estuvieron dispuestos a conversar y les parecía pertinente tratar los temas planteados. Para los interlocutores de mediana carrera, quienes conocieron un poco el escenario del arte antes de la entrada del gobierno de Chávez y la transición, enfoqué las preguntas en conocer cómo eran sus modos de producción de obra y modos de relacionarse con las instituciones

oficiales, museísticas y educativas, en ese tiempo específico y después. Para los de carrera intermedia y más jóvenes las preguntas partieron desde el conocimiento que tenían sobre el escenario del arte contemporáneo en el país y la realidad política nueva, y cómo han logrado establecer sus carreras desde entonces.

Las preguntas en general se enfocaron en su obra y en la realización de sus carreras, en temas que fueran pertinentes para ellos y de esta manera poder afianzar más la confianza y así conversar con mayor naturalidad sobre los otros temas de interés para esta investigación. Las entrevistas se llevaron a cabo en su mayoría vía Zoom, a excepción de Carlos Luis Sánchez con quien se realizó vía vídeo, chat de WhatsApp y chat de Facebook. Todas con el consentimiento informado de los interlocutores. El registro de la entrevista se decidió que fuera hecho en vídeo porque queríamos lograr una conexión visual y en tiempo real de la conversación, tener un registro más amplio sobre reacciones, gestos y modos que la conversación en vivo puede otorgar, en comparación con una entrevista escrita.

Las preguntas realizadas en las entrevistas tuvieron carácter personalizado basado en sus recorridos como artistas, aunque en general permanecía un grupo de preguntas que específicamente giraban en torno al tema de cómo han sobrellevado sus carreras como artistas en medio del contexto de la crisis del país. Para las entrevistas de Hugo Palmar y Oriana Nuzzy, por tener una relación de amistad previa, a ambos les propuse el tema central de la investigación para desarrollarlo a modo de conversación durante varias sesiones. Para Carlos Luis Sánchez, Blanca Haddad y Erika Ordosgoitti también fueron entrevistas donde solo les planteé un tema general y la entrevista fue guiada, por mi parte, con las preguntas centrales, pero con la libertad de tocar otros temas relacionados.

Con Adrián Preciado y Jesús Briceño previamente desarrollé un cuestionario, porque para este momento de experiencia del campo me pareció que era necesario hacerlo para mejor organización y conocimiento de los interlocutores. Las preguntas se enviaron vía email, también pensadas no de manera fija sino teniendo la libertad de hacer otras preguntas de acuerdo al desarrollo de la conversación. En el caso de Antón Cevallos las primeras conversaciones se realizaron vía Facebook y luego por encontrarnos viviendo en la misma ciudad (Bogotá) tuvimos un encuentro presencial donde pudimos relacionarnos de manera amistosa, conversar sobre la investigación de la tesis y los temas que quería indagar, pero también sobre amigos, intereses y experiencias que tenemos en común en Venezuela y Bogotá, dinámica que nos permitió realizar posteriormente, con más confianza, la entrevista vía Zoom.

Para cerrar, vale destacar que, aunque no es una característica que se repita en todos los casos, pero sí en la mayoría de los participantes, a los artistas les resulta muy fácil hablar de sus experiencias, emociones, de sus trabajos, procesos creativos, entre otras ideas, porque son cuestiones sobre las que todo el tiempo están reflexionando, para entenderse e indagar sobre la obra propia, como también entender a otros artistas y sus modos de operar en el medio, etc. De esta manera, los interlocutores lograron hablar sobre los temas abiertamente, llegando a concientizar sobre aspectos de sus vidas y de sus procesos creativos, a partir del ejercicio de hacer revisión del pasado en perspectiva a los temas planteados en la entrevista y a las realidades que atraviesan en el presente, como la crisis del país y del medio cultural artístico del que pertenecen.

A continuación, presentaré a cada uno de ellos en el orden en que fueron hechas las entrevistas y con la información que fue extraída de sus perfiles públicos y de otros sitios web disponibles en internet:

Carlos Luis Sánchez: (1987) Maracaibo. Se graduó en Artes Plásticas, mención Pintura en 2009, por la Facultad Experimental de Arte en la Universidad del Zulia, Maracaibo. Su obra es principalmente pictórica, pero también incursiona en las artes escénicas de manera independiente, como escenógrafo, actor, bailarín y contorsionista; como también en la música, poesía, realización de cómic y vídeo. La mayoría de su obra audiovisual está disponible online bajo el perfil de *Tar Majenye*, utilizando diferentes plataformas de exhibición y venta de obras, música y productos comerciales con imágenes de sus pinturas y cómics: *Saatchiart*, *Bandcamp*, *Redbubble*, *Teepublic*. Ha recibido varios reconocimientos y premios, y en su carrera ha realizado 14 exposiciones individuales y alrededor de unas 200 colectivas. Actualmente vive en Carora, Estado Lara, Venezuela. Nuestras conversaciones fueron por videos de WhatsApp, mensajes de WhatsApp y chat de Facebook.

Figura 2.1 Carlos Luis Sánchez



Fuente: Screenshot de video de WhatsApp con Carlos Luis Sánchez, finales de enero de 2021.

Oriana Nuzzy: (1994) Maracaibo, Venezuela. Diseñadora gráfica, directora creativa *freelance* y artista visual. Ha participado en varias exposiciones colectivas, proyectos artísticos y salones en instituciones culturales en Maracaibo, como el Maczul, Centro de Arte Lía Bermúdez y Centro de Bellas Artes. En su obra busca experimentar desde diversos medios, como la fotografía, el collage digital, instalación y performance. En el 2019 decide salir de Venezuela y desde entonces vive en New York. Hemos tenido varios encuentros grabados desde septiembre de 2020 hasta octubre de 2021, como también chat de WhatsApp e Instagram.

Figura 2.2 Oriana Nuzzy



Fuente: Screenshot de la entrevista vía zoom con Oriana Nuzzy el 18 de mayo de 2021.

Hugo Palmar: (1977) Ciudad Ojeda, Venezuela. Artista autodidacta, con estudios en derecho, museología comunitaria y Teoría Crítica. En su trayectoria ha trabajado el dibujo, pintura, collage, instalaciones y acciones, con el uso de diferentes materiales como el petróleo, objetos encontrados, archivos sonoros y audiovisuales. La obra de Palmar ha sido expuesta en ciudades como Maracaibo, Caracas, Aruba, Ciudad Bolívar, Sao Paulo, Córdoba, Bruselas, Brujas, Ámsterdam, Tilburg, Washington DC y París. Hace once años vive fuera de Venezuela, actualmente vive y trabaja en Ámsterdam. Tuvimos seis encuentros grabados entre febrero y marzo de 2021.

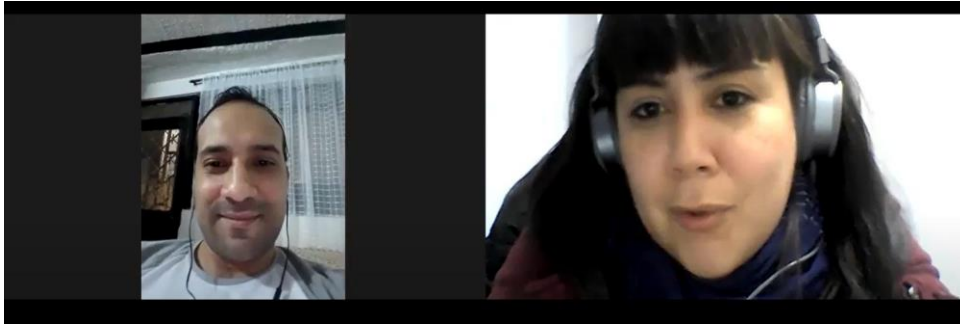
Figura 2.3 Hugo Palmar



Fuente: Screenshot de la entrevista vía zoom con Hugo Palmar el 10 de febrero de 2021.

Adrián Preciado: (1983) San Cristóbal, Venezuela. Artista Visual y Licenciado en Historia del Arte, egresado de la Facultad de Humanidades y Educación en la Universidad de Los Andes (ULA) Mérida-Venezuela. El dibujo y la pintura son sus especialidades, pero a su vez ha desarrollado obras instalativas y con dispositivos electrónicos e informáticos, como también el uso de otras técnicas manuales y artesanales. Cuenta con una exposición individual en Mérida-Venezuela y más de 40 exposiciones colectivas en algunos países como Italia, España, Colombia, México, Argentina, Alemania y por supuesto en Venezuela. Aunque lleva años participando en exposiciones, ha comenzado a profundizar y desarrollar su obra en los últimos tres años. Actualmente vive y trabaja en Colombia. Tuvimos dos sesiones de entrevista grabada y envío previo de preguntas por email.

Figura 2.4 Adrián Preciado



Fuente: Screenshot de la entrevista vía zoom con Adrián Preciado el 17 de mayo de 2021.

Blanca Haddad: (1972) Caracas, Venezuela. Licenciada en Artes Plásticas del Instituto de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón (2000). La pintura y la poesía son sus fuertes, pero en general maneja y fusiona diferentes lenguajes expresivos con un sentido intimista y autobiográfico. En su carrera destacan premios de salones de arte y participaciones en instituciones importantes en Venezuela, y en otros países como la Bienal de la Habana, pero también presume de incursionar en espacios y dinámicas de producción independientes fuera de las instituciones oficiales del arte. Es fundadora de la compañía de escena experimental NES y del Festival de Poesía Oreig en Barcelona. Ha publicado tres libros de poesía y ha colaborado en periódicos como *Papel Literario* de *El Nacional* y *The New York Times*. Desde hace catorce años reside en Barcelona, España. Tuvimos dos encuentros grabados, uno a finales de junio y otro una semana después, donde las preguntas no fueron enviadas previamente sino los temas y las preguntas fueron surgiendo naturalmente.

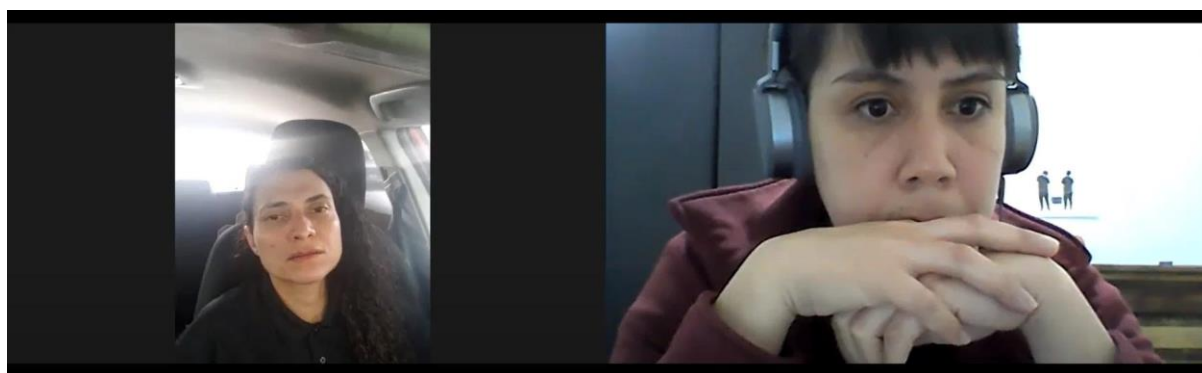
Figura 2.5 Blanca Haddad



Fuente: Screenshot de la entrevista vía zoom con Blanca Haddad el 30 de junio de 2021.

Erika Ordosgoitti: (1980) Caracas. Licenciada en Artes Plásticas del Instituto de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón (2010). Artista de performance, audiovisual y poeta. Ha desarrollado una carrera y un cuerpo de obra que le han concedido premios y reconocimientos importantes como: Premio Artista Joven de la Asociación Internacional de Críticos de Arte AICA (Venezuela, 2016), el Premio Artista Joven Latinoamericano de la Fundación MISOL para las artes en Bogotá (2014), Primera Mención de Honor, Salón SúperCable de Jóvenes con FIA, Caracas (2011). Su trabajo ha sido exhibido en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, la Galería de Arte Nacional de Polonia, así como en múltiples galerías privadas y espacios independientes. Es Directora de la Residencia Artística El Avispero, en Venezuela. Desde el 2017 vive en Houston, Texas. Tuvimos dos encuentros, tampoco hubo envío de preguntas previo.

Figura 2.6 Erika Ordosgoitti



Fuente: Screenshot de la entrevista vía zoom con Erika Ordosgoitti el 16 de julio de 2021.

Jesús Briceño: (1985) Caracas. Graduado del Instituto Pedagógico de Caracas como Profesor Mención Artes Plásticas (2011), es Magíster en Estética del Arte en el IPC-UPEL (Instituto Pedagógico de Caracas, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, 2019). En su obra utiliza medios como la fotografía, vídeo, performance y dibujo, entre otros. En el 2011 inicia su carrera como artista, en paralelo con la actividad docente. Ha realizado tres exposiciones individuales en Venezuela, y exposiciones colectivas a nivel nacional e internacional. Actualmente vive y trabaja en Caracas. Tuvimos un solo encuentro y la lista de preguntas fue enviada previamente vía email, en este caso porque el interlocutor al aceptar la entrevista solicitó el envío del cuestionario de preguntas, de igual forma en la conversación surgieron otras interrogantes que fueron respondidas sin problema.

Figura 2.7 Jesús Briceño



Fuente: Screenshot de la entrevista vía zoom con Jesús Briceño el 22 de julio de 2021.

Antón Cevallos: (1988) Caracas. Licenciado en Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela, ha emprendido diversos proyectos relacionando la arquitectura, el diseño y el arte. En 2019, Antón cursó el programa Amazonas dirigido por la artista colombiana María José Arjona en Flora, en Bogotá, donde comenzó a explorar artes escénicas y performance para sus propuestas artísticas. Ha tenido la oportunidad de volver a Venezuela por temporadas, pero sigue viviendo y trabajando desde Bogotá desde mediados del 2017. Tuve la oportunidad de conocerlo en persona, pasamos una tarde conversando y conociéndonos en un café en el Barrio la Macarena de Bogotá, luego realizamos la entrevista grabada vía Zoom.

Figura 2.8 Antón Cevallos



Fuente: Screenshot de la entrevista vía zoom con Antón Cevallos el 19 de octubre de 2021.

Capítulo 3. Del encuentro con los artistas, conversaciones en torno al arte, la vida y el país

En este capítulo vamos a revisar en detalle las entrevistas que tuvimos con los interlocutores y para una fácil asimilación del contenido, a continuación, lo presentaremos en dos secciones: 3.1 Qué sucede estando dentro o fuera, y 3.2 De las dificultades del hacer a la remuneración del trabajo artístico; donde iremos desglosando los temas más destacados encontrados en el trabajo de campo.

3.1 Qué sucede estando ‘dentro’ o ‘fuera’

Las realidades que deben vivir cada uno de los artistas entrevistados, de acuerdo al lugar de residencia, resultan complejas por diferentes razones, como por ejemplo asimilar una cultura foránea, solucionar el estatus migratorio, hacerse de un lugar, restablecer las conexiones, lidiar con las carencias de productos y servicios básicos que se vive en Venezuela, entre otras cosas. Por las diferentes aristas que se manifestaron en los testimonios con respecto a esta dualidad de estar dentro o fuera del país, para una mejor comprensión presentamos las siguientes subsecciones:

3.1.1 ¿Cómo salimos o por qué nos quedamos?

Cada uno de los entrevistados conserva y reflexiona en torno a las razones por las que le tocó salir del país o permanecer en él. Para Adrián, recordar el momento en que tuvo que renunciar a su trabajo en la universidad (Universidad de Los Andes) por las dificultades que estaba atravesando, debido a la crisis en el país, es un episodio de quiebre que lo marcó y que aún lo mantiene presente:

Eh, yo comencé a planificar el viaje [de salida definitiva del país] en diciembre del 2016 cuando viajé [a Colombia con la familia], entonces, y de paso que coincidió con una cosa, o sea, yo tuve, o sea, una de mis metas principales en Mérida era poder agarrar la Coordinación de la Galería, de ser el director, el coordinador de la Galería ‘La otra banda’, y recuerdo que a Julio [el director/coordinador] le ofrecieron una maestría, algo, no sé, dar unas clases en el año sabático que él tenía en Ecuador, y él había aceptado, eh, y Mauricio Navia, que era el Director de Cultura en ese momento me dijo que mientras que él se iba que yo asumía la coordinación, y yo por supuesto súper feliz, pero en ese momento pues estaba pasando por

todo esto, que coincidió con el viaje, y yo le dije, eso fue en diciembre, y yo le dije al profe Mauricio: “Yo le doy mi respuesta en enero cuando regrese, yo necesito no pensar en nada ahorita” y no, claro, cuando yo me vengo para acá [Colombia] y veo que tengo una posibilidad de, que tengo otras opciones, este, lo que hice cuando regresé a Mérida [Venezuela], el primer día, fue entregar mi carta de renuncia, y rechazar el nombramiento de Coordinador interino de la galería, y para mí eso fue una tragedia, o sea, yo sabía que lo tenía que hacer, pero entrego la carta, y sin que me quede nada por dentro, no me da vergüenza así quede grabado, yo me tuve que sentar a llorar, en una de las sillas ahí en la Dirección de Cultura, una de las secretarías de ahí me tuvo que dar un vaso con agua, para calmarme, con azúcar, porque estaba, tenía una depresión tan dura, que mira, me acuerdo y se aguan los ojos todavía, porque son metas que tú te planteas de vida, mira voy a trabajar todos estos años para poder alcanzar esto y lograrlo, y tú todos los días estás con eso en mente y cuando por fin lo logras o sientes que lo logras, por una situación, por una crisis que tú estás viviendo, tienes que darle la espalda a todo, ¿no? a todo ese esfuerzo, rechazar eso que tú querías, y olvidarte de todo eso que sacrificaste, y decir que es mejor irte para otro país y comenzar desde cero, o sea es duro, esa vaina es durísimo, y yo sé que tu historia es parecida, te lo cuento porque sé que te vas a sentir identificada, sé que a muchos nos pasó igual, pues, y yo sé que a otras personas les ha ido peor, sí, que a otras personas les pasó peor (Adrián Preciado, en conversación con la autora, vía zoom, 17 de mayo del 2021).

En otros interlocutores las razones han venido por causas más violentas. En el caso de Erika, por ser representante estudiantil mientras estudiaba en la Reverón, por sus *fotoasaltos*²³ en monumentos y edificios que concentran el poder del Estado, como también ser parte del equipo de creativos en las campañas de la oposición; debido a este perfil siempre había estado expuesta a un desencuentro con algún ente del régimen. En una entrevista realizada bajo el

²³ Fotoasalto es un término acuñado por la propia artista a las intervenciones en el espacio público que ella hace con el cuerpo desnudo, para realizar fotografías en edificaciones, monumentos y obras de otros artistas, entre otras cosas, que representen algún tipo de autoridad establecida o poder del Estado, u otros significados. De esta manera la artista lo define: “Yo decidí llamar a esto fotoasalto porque son acciones que asaltan el espacio público, son fugaces, tienen un objetivo determinado y específico, una imagen preconcebida, cuentan con mucha planificación y con cómplices que funcionan en diferentes niveles de implicación. Yo quise acuñar este término porque quería salirme del debate estéril por la existencia de la fotoperformance, porque varios teóricos ortodoxos y performancistas, dicen que la fotoperformance no existe, que la fotoperformance es una traición a la performance, porque la performance es fugaz y la foto queda, y que lo que se debería valorar de la performance es lo efímero, entonces yo argumenté cualquier cantidad de cosas durante esos debates, pero ya me parecía que nunca iba a haber una solución para ese conflicto. Entonces yo tomé el término fotoasalto, donde ya no existe la palabra performance, ya los únicos que podían, digamos, atacarme serían los asaltantes (risas) y como no suelen ser teóricos, entonces ya no había ningún problema teórico, ¿no? Argumentativo («Píldoras ONG | El fotoasalto | Érika Ordosgoitti», ONG, video 2h19m29sg, 7 de diciembre de 2020, 14 de diciembre de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=CYcp4B2NvTA>).

formato de las ‘Píldoras ONG’²⁴, Erika describe de manera amplia la obra *Intervención monumental* (2012)²⁵, con la que estalla el problema mayor que tuvo con Diosdado Cabello, presidente del Partido Unido de Venezuela y presidente de la Asamblea Nacional, y que en el 2017 precipitan los ataques por parte del régimen que la llevan a tomar la decisión de salir del país.

En la entrevista, cuando le pregunté a Erika sobre esta performance y los problemas que había tenido con el gobierno, esta fue su respuesta:

E: Eso fue raro porque yo lo hice en 2012 y el problema fue en 2017, ellos fingieron que yo lo había hecho en 2017; antes de eso mi mayor problema con los chavistas fue con la UNEARTE, porque UNEARTE e IARTES tenían la misma gente, porque Vivian Rivas que era la presidenta de IARTES estaba implicada en Unearte, de hecho ella fue “decana” durante un tiempo de la Reverón, que ellos le decían CECA Caño Amarillo, ahora se llama CECRA, algo con R porque es Centro de Estudios Rodrigueanos de artes plásticas, yo no sé qué...

M: Qué terrible el cambio de nombre, porque además le han cambiado muchas veces, por qué es tan... erosiona, ¿no?

E: porque para crear la identidad destruyes la memoria, para destruir la memoria destruyes el rastro, están destruyendo los rastros que nos puedan conectar con nuestra raigambre, eso está totalmente pensado, eso no es arbitrario, eso está totalmente pensado, es beligerante, pero no arbitrario,

M: ¿Qué tan vulnerable te sentiste, ¿cómo recibiste todo ese ataque?

E: Yo te puedo hablar de eso parcialmente porque yo tengo un caso de asilo aquí en Estados Unidos y todavía se está resolviendo; yo pensaba que me iban a matar, yo pensé que me iban a matar un día que hubo un acto de violencia máxima en mi casa, violencia con armas de fuego, y que perdí muchas cosas ese día, se llevaron mi carro con muchas cosas que se llevaron adentro del carro, y ese día decidí irme, porque yo no les creí, yo después de la amenaza de este tipo [Diosdado Cabello] yo no les creí, yo me estuve escondiendo los primeros días, adopté un perfil más bajo, el mismo día que salió este tipo diciendo eso, el mismo día salió un

²⁴ Los organizadores de la ONG describen las Píldoras ONG como: “... un nuevo formato gratuito de actividades y encuentros en línea con distintos autores e investigadores de la imagen en torno a distintos temas, líneas de trabajo y reflexión. Dando visibilidad a miradas y discursos disidentes, conservando la horizontalidad y la calidez que siempre nos ha conectado como comunidad.”

²⁵ («Píldoras ONG | El fotoasalto | Érika Ordosgoitti», ONG, video 2h19m29sg, 7 de diciembre de 2020, 9 de noviembre de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=CYcp4B2NvTA>)

artículo de Clímax, una revista del Estímulo²⁶, en el que prácticamente me otorgaban a mí toda la responsabilidad de la protesta creativa [de la oposición], yo te puedo mandar el link, sino debo tener el pdf por algún lado... decía algo así como, el nombre de la nota era como: “Erika Ordosgoitti, autora de la protesta creativa en Caracas”.

Figura 3.1 Performance Intervención Monumental



Intervención Monumental
Performance
2012
Plaza Bolívar, Barquisimeto, Lara

Fuente: Screenshot tomado de la presentación de Erika en la Píldora ONG.

Una vaina que fue muy exagerado, y yo sí participé en todas esas cosas, pero no fui la única, era un equipo gigante de gente, y las ideas no eran solamente mías, las ideas eran de todos, tal vez yo era la cara más visible, pero yo no era la única que estaba allí, ni la más importante, y yo participé en todas esas cosas (...) pero no fue por esas intervenciones, fue por la foto [performance de la plaza Bolívar, *Intervención monumental* (2012)] que la descubrieron, la descubrieron cinco años después de que pasó. De hecho varias personas que me ayudaron a hacer esa intervención eran chavistas, esa intervención se hizo en el marco de una feria de performance que se llamó *Fugas*, que era parte de la tesis de maestría de Melvis Acosta, que era chavista, en ese momento lo era, ya no lo es, y su mamá era super chavista también y

²⁶(«Érika Ordosgoitti llama a emanciparse de la dictadura» CLIMAX, 5 de noviembre de 2021, <https://elestimulo.com/climax/erika-ordosgoitti-llama-a-emanciparse-de-la-dictadura/>)

estaba ahí, y muchos de los que me ayudaron, a sostener la escalera, etc., muchos eran chavistas, pero era una cosa de arte, no era contra el chavismo.

(Erika Ordosgoitti, en conversación con la autora, vía zoom, 16 de julio del 2021).

Figura 3.2 Acoso en redes por Diosdado Cabello



Fuente: Screenshot tomado de la cuenta de IG de Diosdado Cabello (@mazo4f).

En el caso contrario de decidir quedarse en el país, como le sucede a Jesús Briceño, también resulta una opción difícil de mantener, pesada, en cuanto al sacrificio que tienes que asumir y sobrellevar. Ante la pregunta de por qué no ha decidido salir del país, Jesús respondió:

Creo que fue la pregunta que más me retumbó la cabeza, este, mi primer argumento, creo que también es un argumento contradictorio, es el tema familiar, luego me puse a recapitular, y dije, bueno, en algunos momentos estuve en relaciones que quizás me ataban a quedarme, por la esperanza de que esas relaciones progresaran, evolucionaran, otras sí, otras no, en varios momentos me negué, quizás otro de los argumentos es ese miedo a lo incierto, creo que es muy humano y es normal decir, bueno, me voy... este... el estar atado a un contexto que

sientes que es tuyo, aunque yo ya siento que en este país para mí es como si fuera un extranjero, porque yo no me siento parte de este país, siento que soy un extranjero rechazado, maltratado y despreciado, eh, yo dejé de sentirme parte de este país hace mucho tiempo.

Otro momento fue que estaba en procesos de formación académica, eh, cuando en algún momento tuve la oportunidad, eh, otro momento fue, creo que esos son la mayoría, pero uno de los que realmente me terminó atando fue la obra como tal, o sea, lo que he venido haciendo y a dónde puede llegar la obra como tal si la abandono, el no estar aquí me va a desvincular con lo que sucede, y eso también me ha generado muchísimas angustias, aunque muchos amigos y colegas me han hablado de la universalidad de los símbolos que no están presentes en mi obra, que es lo local, y también me genera un angustia terrible, pero yo decía que eso es lo que me afecta a mí, no me interesa lo que pasa en otros momentos, en otros contextos, en otros países, porque yo estoy denunciando un tema específico, y es un tema que puede ser universal porque estamos en un medio global, en una época de globalización, de medios de comunicación que trascienden en las fronteras, las redes sociales, o sea, para mí ya no existe un tema local, porque un tema que puede estar pasando, un asesinato o el descubrimiento de fosas comunes en México o en Canadá, de niños bajo una iglesia, me afecta como si yo lo tuviera al lado, porque son cosas horribles que no deberían pasar nunca, y creo que eso no tiene nada que ver con lo universal, es lo humano, es cómo afectas a grupos tan grandes de seres humanos y eso es universal, solamente visto desde un punto de vista más local.

Pues no sé, todavía me afecta mucho eso y después entendí que no, que no tengo por qué estar pensando en universalidad de nada, que simplemente es memoria, es identidad, es contexto y tengo que ser coherente con lo que me interesa. Pero sí, básicamente es eso, por qué no me he ido, a veces entro en unas etapas de angustia donde digo ‘debo irme’, pero cuando comenzó la pandemia, Marilyn, y vi como sacaban a venezolanos a la calle como perros, porque no tenían cómo pagar el alquiler, este, vi esa inhumanidad, y no solamente en algunos países de Latinoamérica, creo que lo vi en todos, donde venezolanos se tuvieron que venir a pie a Venezuela²⁷, porque no tenían cómo pagar el alquiler y porque no existía ningún tipo de política migratoria que resguardara a esa gente que no tenía posibilidades de nada, porque no tenía trabajo, porque no tenía ingresos, gente que se fue y tuvo que vender todo, y tuvo que volver sin nada, me generó demasiada tristeza y dije: “no, yo no me voy a ir para ningún lado” porque yo podría ser el que están sacando de ese edificio, como el que sale en la noticia y le están lanzando sus cosas a la calle como un perro solamente porque no pudo pagar un mes de

²⁷ «Desandar el camino en medio de la pandemia: el drama de los venezolanos que regresan por falta de recursos», Santiago Torrado/Alonso Moleiro, *El País*, 8 de abril de 2022, <https://elpais.com/internacional/2020-04-12/desandar-el-camino-en-medio-de-la-pandemia-el-drama-de-los-venezolanos-que-regresan-por-falta-de-recursos.html>

alquiler en Perú o en Ecuador, eso me generó a mí un sentimiento tan terrible, que dije “oye, no voy a emigrar y si emigro no va a ser a Latinoamérica, eso lo juro” (risas)

(Jesús Briceño, en conversación con la autora, vía zoom, 22 de julio del 2021).

3.1.2 Estando fuera, ¿cómo me conecto con el arte de nuevo?

Afianzarse en un lugar nuevo está rodeado de muchas expectativas, sobre todo se llega a fantasear mucho sobre las posibilidades laborales y otras oportunidades, pero para muchos el comienzo es el que suele ser más difícil. Para Blanca, al principio resultó enrevesado entender cómo podía insertarse en la comunidad artística porque según ella, Barcelona es una sociedad cerrada, entonces tuvo que dedicarse al estudio de otras carreras, a realizar otros planes para después conocer y aprender los modos de autogestión en el arte que es lo que sigue empleando hasta la actualidad, pero al principio:

... fue muy frustrante, la verdad, porque en mi fantasía que a uno le inoculan, era exponer en galerías y, pero, bueno, exponer en galerías de repente expones una, en una galería expuse, en dos galerías, pero no es una actividad que te de cada mes de comer y de vivir, entonces es caer en la realidad de una. Como yo me vine a estudiar arte terapia, ya en el momento que empecé la universidad entré como en el ámbito de la salud mental, que fue en lo que trabajaba y empecé a trabajar paralelamente en eso, de momento. (...) Pues sí, que en un momento me frustré, eh, porque pensé: “bueno, esto es muy difícil, Barcelona es difícil, muy catalana, un poco cerrada, a nivel de círculos artísticos” ¿sabes? hasta que un día, de verdad, porque fue así, lo recuerdo porque eso sería como, no me acuerdo el año, pero fue como que yo me frustré bastante, dije: “no voy a pintar”, yo siempre pinto, entonces como que tenía mucha pintura y no sé, no estaba invitada a nada, no encontraba nada, no tenía relaciones con nadie, dije: “esto va a ser un desastre”, me dediqué a la arte terapia bastante, trabajé cinco años con refugiados, pero yo quería seguir haciendo la obra, decía: “será que no la voy a poder desarrollar?” y seguí con lo de los refugiados, me gané una beca para ir a estudiar a Escocia, ¿sabes? todo se fue más hacia desarrollo social y la salud pública que era lo que estaba estudiando, salud mental... mi vida comenzó a irse hacia otro camino (...) Estaba muy frustrada. Cuando volví [de Escocia] aquí se abrió una oportunidad, me gané como unas residencias para un grupo de danza que formé con tres venezolanos en una nave que había aquí, de un fotógrafo catalán que es como un mecenas, un mecenas particular porque él abre espacios y deja que la gente trabaje allí y tal, como ayuda a la comunidad

(Blanca Haddad, en conversación con la autora, vía zoom, 08 de julio del 2021).

Adrián Preciado vivió una situación similar a la de Blanca, cuando en Mérida debido a su trabajo en la galería universitaria ya tenía ganado un prestigio como artista, por la trayectoria construida y los contactos sumados, pero empezando de cero en otro país se enfrentó a una realidad totalmente diferente y eso hizo que reformulara su trabajo y se planteara otras estrategias. En el caso de Adrián, sus padres son colombianos que migraron a Venezuela y establecieron su vida allá hace treinta años, ahora en medio de la crisis deciden volver a su lugar de origen, gracias a esto Adrián pudo acceder a la nacionalidad colombiana, como también migrar junto a su familia, quienes han sido su apoyo y compañía.

Entonces lo primero que hice fue buscar qué galerías había, qué espacios, los museos, todo ese tipo de cosas y empezar a llevar mi currículum, y eso, pero, eh, uno piensa que todo es fácil y resulta que no, no, no fue tan fácil, y en los tres primeros meses fueron de frustración, de no saber si uno va a poder entrar o no al circuito, tanto así que la obra mía en esa época, que yo hacía en Venezuela, que la hacía por hobby, o sea, no tenía esa conciencia que me interesara exponer, porque manejaba espacios de arte y todo el tiempo me invitaban, entonces se me hacía fácil pues, se me hacía muy fácil buscar galerías, es más, ni las buscaba, todo el mundo me invitaban, pero cuando llegué aquí pues la realidad era diferente, entendí que allá [Venezuela] me buscaban por alianza, por convenios, por intercambios que planteábamos nosotros mismos, entonces no tenía necesidad de pedir ayuda ni rogarle a la gente que quería exponer y aquí por supuesto era un desconocido, no me conocían a mí, ni tampoco me conocían como artista, no conocían mi obra y tenía que hacer todo desde cero, entonces eso fue como un choque, no? fue un choque durísimo, tanto así que yo no volví a pintar más los bosques, estas obras, este tema, sino que dije: “bueno, me va a tocar comenzar desde cero y lo que he mostrado a la gente no le ha gustado, entonces voy a tratar de plantearme una obra”. Entonces en esos tres meses presenté un proyecto que hice sin saber a dónde lo iba a enviar y una amiga en Cúcuta me pregunta que qué estaba haciendo, cómo me había ido en Bogotá, entonces le mostré el proyecto que estaba haciendo y ella me habló que había una convocatoria para la Bienal Sur y me dijo: “ lo que tú quieres hacer ahorita tiene que ver con el tema de la Bienal, ¿por qué no presentas?” pues resulta que quedó seleccionado. (...) Entonces tomé ese impulso de la BienalSur para fundamentar más la obra, fue un poco más fácil sobrellevar todo, no tenía tanta frustración, pero al principio fue duro, como todo comienzo y como a todos nos ha tocado, ¿no? Por supuesto, eso es fundamental, o sea, yo puedo hacer todo esto gracias a mi familia, si no, estuviese vendiendo zapatos, algo así...

(Adrián Preciado, en conversación con la autora, vía zoom, 10 de junio del 2021).

Cuando estás fuera de tu país, la regularización del estatus migratorio es otra situación que resulta indispensable para poder acceder a mejores condiciones laborales y de vida en general. Para Oriana Nuzzy, que es una joven artista, recién hace unos meses logró tener un permiso de trabajo que le permite acceder a otros beneficios que antes no había podido tener. Hasta entonces las dinámicas de trabajo han sido bastante rigurosas para poder mantener su vida en una ciudad como NYC, descuidando por completo sus investigaciones e indagaciones artísticas, por el trabajo, por las constantes mudanzas y no poder conciliar por mucho tiempo un espacio íntimo y de creación satisfactorio. Una de las inquietudes de Nuzzy ha sido poder establecer contacto con otros artistas o diseñadores venezolanos con los que pueda entablar una relación creativa, sin darle importancia a la remuneración, porque aunque por mucho tiempo ha estado sin un permiso de trabajo, se ha dedicado por completo al trabajo en un restaurante, como también trabajo de freelance como diseñadora. Entonces volver a reestablecer una complicidad con personas relacionadas al medio artístico y venezolanos ha sido una querencia que, poco a poco, se ha ido logrando a partir del mismo seguimiento en redes de personas e iniciativas artísticas alternativas hechas por venezolanos en NY. Oriana nos compartió sobre el contacto que tuvo con Natasha Tiniacos, poeta y artista de Maracaibo (la misma ciudad natal de Oriana), quien maneja un programa de talleres con la Alcaldía de Manhattan, impartiendo clases de poesía en español a señoras de la tercera edad. Oriana comenzó a asistir a sus talleres para conocer el proyecto y colaborar con el diseño de una publicación de los resultados de los talleres. Esta iniciativa fue un primer impulso por establecer otros contactos y retomar prácticas sobre inquietudes artísticas:

Entonces la semana pasada fue como mi primera asistencia al taller [de Tiniacos], es súper corto, dura como una hora, pero nada, es también como abrir un espacio para que pase algo. Apenas hablé con ella le escribí a mi jefe para decirle: “Hey, tengo una clase los jueves, necesito que me quiten este día y lo cambien por el miércoles u otro” y me dijo: “bueno, dale, si va”. Y nada, entonces *cool*, hice esa misma semana pasada un taller en este Instituto²⁸ que te había dicho de creación de libros, entonces ellos tienen como unos cursos que son con unos precios fijos y otros que puedes pagar lo que puedas, entonces hice también un taller de eso, y voy a ver si hago otro ahorita, o sea, es como que organicé mi calendario completamente, como que necesito trabajar de diseño estos días para tener esta ganancia con estos dos trabajos, pero como que necesito estos momentos para mí; entonces verga, nada, la semana pasada fue super placentero todo porque tuve mis momentos cuando hice este taller, ajá, trabajé, pero (...)

²⁸ «Classes», *Center Book for Arts*, 2021, 23 de diciembre de 2021, <https://centerforbookarts.org/classes>

el resto es para mí, como lo quiera usar, ¿sabes? ya sea para rascarme los ovarios, ya sea pa... no todo es trabajo (Oriana Nuzzy, en conversación con la autora, vía zoom, 18 de mayo del 2021).

Ahora con un permiso de trabajo Oriana puede presentar su portafolio como diseñador gráfico en compañías de diseño y afines y poder acceder a mejores condiciones laborales, que hasta el momento no ha podido tener, como también con esta seguridad comienzan a proyectarse los anhelos como ganar más dinero y poder pagar estudios en artes:

Lo que estaba esperando es que me llegara el permiso de trabajo y ya me llegó, y bueno hoy por lo menos estaba trabajando en mi portafolio, ya por lo menos estoy en eso, para buscar ya sea unas pasantías o buscar trabajo en algún lugar de diseño; o sea voy a comenzar a aplicar a ver, realmente a lo que puedo acceder, obviamente esta ciudad es muy competitiva. (...) Yo creo que la meta ahorita es como ganar plata para poderme pagar un postgrado acá o algo así, pagarme una escuela o estudiar algo (...) porque aquí hay talleres, y que, bueno, me voy a meter en clases continuas de cerámica o me voy a meter en clases continuas de textil, entonces yo pago mi verga, voy al taller con instructora y ya, listo, ahí creo [de crear] porque aquí todo es pago, ¿me explico?

(...) y con mi permiso de trabajo puedo explorar otras cosas, que a lo mejor de entrada no necesariamente tengan que estar relacionadas al diseño, pero, ajá, ahí se ve... ya estoy cansada de tener los jefes que tengo, de trabajar para la gente que trabajo, entonces eso también como que me va a dar cierta seguridad conmigo misma, pues, como para buscar otras cosas. Porque no es lo mismo tocarle la puerta a otra persona, y decirle: “pero bueno, mire, es que yo no tengo permiso de trabajo”, no es igual que decir: “aquí tengo mi permiso de trabajo”

(Oriana Nuzzy, en conversación con la autora, vía zoom, 17 de agosto del 2021).

Al igual que para Oriana, para artistas emergentes como Antón Cevallos, que apenas están comenzando a desarrollar una carrera en el medio, empezar de cero en otro país resulta un poco más complicado, y aunque sus carreras iniciales como el diseño, en el caso de Oriana, y la arquitectura para Antón, son los trabajos que aportan el sustento, las otras alternativas que surgen en torno a eso como trabajo comunitario, talleres, foros, residencias artísticas, suelen ser los espacios que logran establecer otros vínculos y relaciones para comenzar de nuevo en el arte. Antes de salir de Venezuela a mediados del 2017, Cevallos tenía tres años en el

mercado emprendiendo en una empresa de diseño mobiliario, de productos y experiencias, en Caracas, pero junto a su socio tuvieron que decidir pausar el trabajo porque fue un año muy difícil para Venezuela, fue el año en el que se registraron los números más altos de protestas, violencia y muertes por movilizaciones en las calles. Al decidir establecer su residencia en Bogotá nos habla de cómo, inmerso en su día a día de trabajo, logra conectar de nuevo con sus inquietudes artísticas:

Y sí, estuve mucho en temas de producción [en Venezuela], luego acá [en Bogotá], nunca me entendía como un artista realmente, nunca me identificaba a mí mismo como un artista, cuando estoy acá en Colombia y estoy trabajando en arquitectura, eh, mis compañeros que están como en el mismo nivel que yo, arquitectos todos, tenían carros, motos, tenían medios de transporte (risas) yo usaba el Transmilenio para cubrir lo mismo que hacían ellos, y había una dinámica que teníamos varios proyectos, eh, esparcidos por Bogotá, con el tamaño que tiene Bogotá, y bueno, no eran tanto como, bueno, estos tres proyectos quedan cerca y los vas a hacer, sino son los proyectos que tienes que hacer porque es como iban llegando, ¿no?

Yo tardaba unas 3 a 5 horas en Transmilenio todos los días, de lunes a viernes, a veces los sábados, en algunas horas, y bueno justamente en 2017-2018, eh, cuando no entraba al Transmilenio, estaba justamente... había muchas personas del conflicto armado, de todo el proceso de paz, que habían sido desplazados y que estaban caminando en el Transmilenio pidiendo ayuda, pidiendo colaboraciones, y justamente en esa época como que estas personas comienzan a desaparecer del Transmilenio, o sea, esta presencia, y empieza ese espacio a ser tomado por migrantes venezolanos, eh; en un principio para mí, no sé, era como una alegría empezar a escuchar mi acento de repente, pero luego cuando prestabas atención y despertabas conciencia y escuchabas lo que estaban diciendo, era como revivir una y otra vez parte de las razones por las que estoy acá, y como parte de esa desesperación y de esas carencias los hicieron caminar, en muchos de los casos, hasta Bogotá. Y sí, de alguna forma me empezó a afectar emocionalmente, muy fuerte, ¿no? yo tenía que bajarme del Transmilenio, entrar a una obra de arquitectura en la que tenía que ser la cabeza, de alguna forma, de algunos cuantos operarios que hacían mano de obra de los proyectos dentro de las obras que a mí me tocaban, y tenía que tener entereza, fuerza, comando, ¿sabes? además como siendo venezolano, eh, en esa época me veía mucho más joven de la edad que tenía, entonces, sumando todas estas cosas, ¿no? tenía que ir como con muchísima fuerza y de verdad salía del Transmilenio en casos como muy abajo, dolido, ¿no? por la situación, sintiéndome como inútil, sin poder ayudar en muchos casos, eh, allí es como que decido que tengo que hacer algo, no tenía ni el tiempo realmente, ni la economía como para ponerme a comprar los materiales, silicón vulcanizado

que me encantaba, caucho, resinas, que era como con las cosas que a mí me gustaba trabajar, no tenía el tiempo para invertirle a eso, y dije muy espontáneamente, también muy ingenuamente, bueno, yo tengo el cuerpo, ¿no? Es económico, está ahí, es lo que tengo, qué puedo hacer con esto en el Transmilenio? y empiezo como a repetir... mi padre estudió, practicó artes marciales como por 18 años de su vida, tenía una práctica budista inspirada sobre todo por el Kung fu, que era como el arte marcial principal que él hacía, (...) y justamente en el Transmilenio decido hacer una meditación consciente, que se llama *kim jim*, en donde haces una caminata pues con todos los preceptos que carga hacer una meditación budista zen. Entonces, empiezo a hacer esto primero como una técnica para no cerrarme a lo que está pasando, no cerrarme a los venezolanos que están escuchando las cosas, no cerrarme y quedarme ahí como dissociando, arriesgándome, no sé, a que me robaran o tener una crisis, ponerme a llorar ahí de la nada, ¿no? empiezo a hacer esta caminata y ahí es como que empiezo a notar que de alguna forma como que saco la tensión de las personas que estaban hablando para poder tener comida, para poder tener abrigo, para poder tener apoyo, información de algún lugar dónde quedarse, y la empiezo como a redirigir hacia lo que yo estoy haciendo, ¿no? como a un loco caminando por el pasillo, ¿qué le pasa? el pasillo full, una persona ahí tratando de pasar, entonces empiezo a tomar también conciencia de eso y ver qué podía hacer, ¿no? qué hago con esta tensión, porque es algo que necesito hacer para mi trabajo, y bueno, ahí empieza a desarrollarse el proyecto “Públicamente Transportado” que justamente es lo que presento para el programa de Formación en performance y Residencia de Flora²⁹, dirigido por la artista colombiana María José Arjona (...) como que el último día envié la propuesta de la convocatoria, sí, como unos cinco días de trabajo en el *statement* (risas) y quedé pues, de verdad creo que fue justamente lo que necesitaba (Antón Cevallos, en conversación con la autora, vía zoom, 19 de octubre del 2021).

Antón desde el 2017 que fue el año que salió, ha podido volver en dos ocasiones a Venezuela, una en 2020 y otra en 2021, siendo esta última la más significativa porque coincidió con un evento que sucedió en Caracas, la premiación de un concurso de arte contemporáneo, Trayectoria Inédita³⁰, en su primera edición, que se llevó a cabo por la gestión del Parque Cultural Hacienda La Trinidad y la Embajada de España. El encuentro con otros artistas y conocer sus trabajos, como también que sea incluido dentro de un conversatorio sobre

²⁹ «Programa Amazonas», FLORA ars + natura, 23 de diciembre de 2021, <http://arte flora.org/programa/amazonas/>

³⁰«Inaugura la exposición “La trayectoria inédita” con la participación de 39 artistas en la Hacienda La Trinidad», Tráfico Visual, 10 de abril de 2022, <https://traficovisual.com/2021/08/04/inaugura-la-exposicion-la-trayectoria-inedita-con-la-participacion-de-39-artistas-en-la-hacienda-la-trinidad/>

performance y compartir con otros artistas venezolanos reconocidos resulta indispensable para un artista emergente que aún está en búsqueda de una identidad, de establecer un trabajo propio.

... también tuve la suerte que en Trayectoria Inédita me consigo con Ileana Ramírez, de Tráfico Visual y decide aprovechar que está este momento especial del cuerpo y hace un conversatorio documentado, dentro de los conversatorios que está haciendo Tráfico Visual desde el año pasado y este era justamente enfocado en cuerpo, y bueno tuve la suerte de compartir a distancia y en persona con artistas importantísimos, no? de cuerpo, históricos en Venezuela, como Argelia Bravo, Pedro Terán, Erika Ordosgoitti, escucharles y poder conversar así sea en una video llamada, como en el caso de Erika, y que te escuchen, no? Fue casi una micro clínica ahí de: “qué estás haciendo tú, cuéntame qué haces? fue como genial, ¿no? Enriquecedor (Antón Cevallos, en conversación con la autora, vía zoom, 19 de octubre del 2021).

Para los que están fuera, otro de los aspectos primordiales es establecer una red de contactos y amigos. Para los migrantes venezolanos, restablecer la red de contactos con otros compañeros es algo que estando afuera resulta muy importante y hasta vital en muchos sentidos. Para Erika, de los proyectos y colaboraciones de arte que ha realizado en Estados Unidos, en todos ha dependido y se han realizado a partir de un contacto venezolano:

E: Aquí en Dallas no he hecho nada, es verdad. Aquí en Dallas me ha invitado es Ernesto Montiel, a participar con él, él vive también aquí en Dallas, él hace arte sonoro, entonces él me ha invitado a participar con él en las cosas que él hace, en las cosas que él organiza, entonces yo lanzo mis poemas. Este es maracucho y tiene muchos años viviendo aquí, él es artista de arte sonoro y es muy bueno, es muy bueno en lo que hace y hace muchos eventos, o sea, se presenta muchísimo, casi que todas las semanas tiene un show, entonces él me invita para sus cosas, él me mete. Aquí en Dallas no he hecho ningún contacto de arte, he hecho cosas en Miami, en Chicago, en NY,

M: claro, por un intermediario venezolano,

E: siempre con intermediarios venezolanos, estoy en conversaciones para comenzar a trabajar con una galería de Connecticut, estuve en Houston y me fue super bien también, contactos venezolanos que me presentaron con gente mexicana que viven en Houston, pero aquí en

Dallas propiamente, nada, he intentado, he intentado enviar mi portafolio para las convocatorias que hacen las galerías aquí y tal, pero no lo entienden [su obra]

(Erika Ordosgoitti, en conversación con la autora, vía zoom, 16 de julio del 2021).

Figura 3.3 Exposición y conversatorio de Erika y Deborah en EE. UU.



Fuente: Screenshot tomado del perfil en IG de Erika (@erikaordos), de uno de los eventos más importantes donde ha participado en Estados Unidos. Exposición y conversatorio que tuvo junto a Deborah Castillo, también artista venezolana.

3.1.3 Estando dentro o fuera, ¿a qué problemas me enfrento?

Para los artistas y la población que sigue viviendo en Venezuela, el tema de la escasez es una problemática que nunca encuentra solución y con el establecimiento de manera irregular (de manera no oficial) del dólar estadounidense, de pesos colombianos y de cualquier otra moneda con más valor que el Bolívar, adquirir servicios básicos y ciertas comodidades resulta muy costoso, según testimonio de Jesús Briceño:

De la Venezuela actual yo creo que lo más difícil y desde el principio cuando comenzó el tema de la escasez, ha sido resolver los problemas de alimentación y de lo básico, lo básico, que quizás hace quince o veinte años nunca fue un problema, se volvieron un problema, resolver el

problema de las energías básicas, el tema del agua, del gas, el tema del combustible, lo más básico que en cualquier país sería una cosa que no sería un problema jamás porque funciona y tus problemas quizás sean de otro tipo, eso se volvió aquí un problema, es complejísimo, quizás comenzó en el interior, yo creo que Maracaibo ha sufrido desde el comienzo, tú lo has vivido, Maracaibo sufrió la peor parte y todavía la sufre, antes el interior padecía en un mayor grado la escasez de servicios y que en Caracas no pasaba, pero ahora es igual para todos (Jesús Briceño, en conversación con la autora, vía zoom, 22 de julio del 2021).

También, alrededor de las precariedades, la inseguridad, las dificultades, se suma el miedo, en muchos niveles, y en la parte comunicacional tampoco es un secreto que muchos periodistas, personajes políticos, entre otros, han sido perseguidos y apresados por hacer público contenido y opiniones en contra del régimen. Así como compartimos anteriormente varios episodios de censura a obras y exposiciones de artistas visuales por parte de las fuerzas gobernantes oficiales, varios de los interlocutores manifestaron haber dejado de postear en sus redes obras o información de contenido crítico sobre el régimen, por temor a tener que enfrentar ataques de cualquier tipo en su contra. De esta manera la realidad de los periodistas, medios de comunicación y organizaciones humanitarias que han sido hostigadas, sobrepasa todas las buenas intenciones de generar un contenido que sirva de reflexión del presente político, mientras tanto el miedo sigue ganando en Venezuela. En este artículo de *Human Rights Watch* comparten algunas aristas de esta problemática:

Según la organización venezolana de derechos humanos Provea, durante los primeros ocho meses del estado de alarma declarado por la pandemia han sido detenidos 66 periodistas y trabajadores de medios de comunicación en Venezuela. (...) El gobierno de Nicolás Maduro frecuentemente usa señalamientos y otras formas de hostigamiento para amedrentar e intentar silenciar a quienes lo critican, expresan ideas contrarias a sus políticas, o denuncian violaciones de derechos humanos, e incluso contra actores humanitarios, atentando contra el derecho a la libertad de expresión («Venezuela: Ataques contra libertad de expresión deben cesar inmediatamente» *HRW*, 4 de noviembre del 2021, <https://www.hrw.org/es/news/2021/01/14/venezuela-ataques-contra-libertad-de-expresion-deben-cesar-inmediatamente>).

Estando fuera también te puedes encontrar inmerso en estados emocionales depresivos y con temores a ciertas cosas como ser deportado por acciones o situaciones que en Venezuela se manejan de manera distinta. Trabajar con las expectativas, con los planes que se pueden realizar, son un detonante de estados emocionales no muy favorables. Erika habla sobre cómo sobrellevó los primeros meses de haber dejado a su familia en Caracas, los miedos a los que se enfrenta y que han interrumpido el tipo de obra de intervención en el espacio público que hacía en Venezuela:

E: Fue, yo también fui ingenua allí, o sea, yo pensaba que iba a ser más fácil, primero no fue tan duro, pero después fue más duro. Primero no fue tan duro porque al principio había mucha ilusión que pudiera yo reunirme con mi familia en un tiempo corto, y todavía no ha sido posible eso, y luego sí me deprimí, ya me siento mejor, pero pasé por un momento muy duro, como al año de haber llegado que ya me estaba dando cuenta de que iba a pasar mucho tiempo para poder reunirme con mi familia, y bueno ese es mi único objetivo ahorita, en realidad, mi único objetivo ahorita es reunirme con mi familia, es lo que más deseo, es mi prioridad, (...) A mí me parece super difícil porque el coronavirus hizo todo más difícil,

(pausa por el trabajo de Erika)

M: y cómo te sientes ahora en ese lugar, la ciudad.

E: es ambiguo, yo siento cierta ambigüedad porque me gusta y no me gusta, o sea, las cosas que me gustan es que es muy ordenado, es muy limpio, hay un gran nivel de calidad de vida, todo es muy bonito, hay lagos por todos lados, hay muchos animales, yo salgo en las noches para manejar bicicleta y hacer ejercicio, y lo único que me encuentro son conejos, es como una vida muy tranquila, pero esa tranquilidad también a veces aburre, y aturde, también estoy muy sola, y bueno, también uno no se siente con la seguridad, a pesar de que aquí hay seguridad, que no te van a robar, que no hay delincuencia, uno no se siente con la seguridad de hacer cosas que sí sentías en Venezuela, ¿sabes? para yo hacer aquí un *fotoasalto* tengo que tener... tiene que ser una situación muy especial, porque a mí me da miedo que me deporten, a mí me da miedo la policía, me da pánico la policía aquí, porque sé que son muy violentos y porque sé que me pueden mandar de regreso pa Venezuela, tengo mucho que perder (Erika Ordosgoitti, en conversación con la autora, vía zoom, 16 de julio del 2021).

Otro de los aspectos que los migrantes deben asimilar es convivir dentro de otras culturas, ajenas a la propia. Para Hugo Palmar que está viviendo en Ámsterdam, ha sido importante, aparte de ir aprendiendo el idioma y la cultura, entender cómo funciona la relación entre la

municipalidad y sus políticas culturales, la historia sobre los programas de apoyo financiero y del mismo lugar donde vive, un edificio patrimonial en el que habitan y trabajan aproximadamente 100 artistas, AIRWG (Artist in Residence Atelier Wilhelmina Gasthuis), también entre pequeños empresarios y residentes que habitan el edificio. Entonces, desde 1989 se estableció *The AtelierWG Foundation*, un espacio que fue subsidiado por la municipalidad en principio, pero desde hace unos años fue adquirido por un consorcio privado, quienes asumieron el subsidio que consiste: en que cada artista cancela un módico precio de alquiler a cambio de ofrecer servicios a la comunidad, como mantener activo el espacio expositivo de arte contemporáneo, eventos culturales, talleres de arte y una residencia para artistas locales e internacionales. Estas actividades son manejadas por un grupo pequeño de artistas, que al igual que el resto, tienen su taller o residencia en este edificio.

Hugo forma parte de este grupo de artistas, debido a que su pareja sentimental, fue parte del grupo que se organizó para conseguir y establecer el espacio, por tanto Hugo ha venido relacionándose con el funcionamiento y modos de gerencia del lugar, y desde hace ocho meses se encuentra trabajando como voluntario aportando ideas y voluntad al manejo de la residencia para artistas. Para finales del 2020, por iniciativa de Hugo, se realizaron varios encuentros con otras residencias para comparar modelos de gestión y de esta manera activar otras iniciativas principalmente con el grupo de artistas que dirigen la residencia AIRWG, debido a que hay, según Hugo, poco interés por parte de los otros miembros de realizar cambios, generar nuevos contactos y posibilidades.

Con esos encuentros que hicimos, ¿no? yo revisando, porque nosotros decidimos invitar a mirar para afuera, invitamos a gente del Caribe, con otros modelos, ¿no? que claro, en este contexto tan primer mundo y tal, ¿no? la gente siempre cree que acá existen todas las posibilidades para hacer las cosas y ya, ¿no? sobre todo tiene que haber mucha voluntad. (...) Este atelier Airwg, son como cien artistas, algunos muertos, otros inactivos, otros que están sobreviviendo, otros que están activos o han llegado nuevos, pero ya nada se organiza, cada quien está pendiente de su vaina, de su mundo, su propia sobrevivencia, y sí hay una preocupación entre comillas de lo que sucede alrededor, por cuestionamiento, por una crítica, pero ya no se hace nada, entonces cómo la residencia podría traer a los artistas para, incluso, “¡Hey!” decirnos a nosotros mismos como comunidad: “Hey, pónganse las pilas o hagan algo”, eso es lo que yo quiero... yo a ti te lo estoy diciendo claramente, pero a veces me cuesta transmitir estas ideas, así como muy fluido en inglés (...) pero sí tenemos que entonces negociar, yo tengo que, como motor, tengo que negociar con las voluntades de los otros, con

las formalidades que ya conocen, que son tan propias de ese lenguaje que yo me estoy adaptando a conocer, porque a la final hay momentos que digo: “bueno, hablen y arreglen ustedes su peo”, cuando tiene que ver con esas formalidades y es mejor que lo hablen en holandés, que yo no entiendo un coño, porque yo ando pensando en otras vainas y sí, cómo traerlas a... me ayuda a traerlas en diálogo con el equipo, a veces creo que falta un poquito más de motivación (...)

Por ejemplo, una de las cosas más interesantes de ver es cómo rescatamos el interés como comunidad para no perder el edificio que tenemos, por ejemplo, porque el día de mañana ese consorcio puede decir: “Hey, artistas, ¿saben qué?, adiós”. Por ejemplo, un artista en residencia que vino y dijo: “Yo esperaba encontrarme con más artistas, por lo que yo veo en la página dice que es un espacio donde la gente experimenta y donde hay cien artistas, ¿dónde están?”. (...) Yo vengo dando vueltas desde hace rato de un lado pa otro, de un lado pa otro, coño yo quiero conseguir algo, y decir: “bueno, estoy aquí, y estoy participando aquí, y estoy viviendo aquí y ahora trabajo, acá, desde acá y hago mi obra acá” (Hugo Palmar, en conversación con la autora, vía zoom, 17 de febrero del 2021).

Figura 3.4 Evento online de AirWG



Fuente: Imagen tomada de la página web: <https://airwgblog.nl/>. Por Venezuela participaba la residencia El Avispero.

3.1.4 Reflexiones en tránsito

La experiencia de migrar ha sido significativa para los venezolanos, quienes en la distancia del terruño logran reflexionar sobre las problemáticas que estamos viviendo como sociedad, como país, como individuos. Para nuestros interlocutores, algunos han tenido la oportunidad de entrar y salir de Venezuela, sumado a varios años siendo migrantes, las reflexiones sobre lo que han estado viviendo con respecto a la crisis y las afectaciones al mundo del arte resultan valiosas traerlas a esta sesión para cerrar este tema del contraste de vivir dentro o fuera del país.

Para Hugo, al igual que lo han manifestado otros entrevistados, asimilar la realidad viviendo dentro del país con las distorsiones de una crisis, cada vez hace que desconozcas más el lugar donde vives y por tanto la sensación de exilio también se vive estando dentro. El vivir fuera, llevar el exilio a costas te obliga a reconstruir tu identidad de nuevo y todo lo que conlleva asimilar periodos de mucha confusión, inestabilidad, soledad.

... y repito ese “estar afuera” muchas veces no es estar fuera del país, o sea, quiero decir, puedes estar fuera de la realidad del país aún estando adentro, como en cierta forma como exiliado... por ejemplo una de las cosas que pensaba ahora es como quisiera hacer cosas con el paisaje industrial, donde yo crecí, con toda ese paisaje de la costa petrolera, donde está la industria, donde están los barcos, donde está el lago, todos esos olores, pero ¿cómo vuelvo ahí si no estoy allá? (...)

Además, eh, sí, es un proceso de duelo, ¿no? y en el que se cuestiona el presente y todo eso... Pero uno siempre está mirando, o está deseando por eso perdido, ¿no? por ese objeto que ya realmente ya no va a volver a ser, eh, que ya no existe, existe pero en la memoria, eh, y cómo, más que recrearlo es como, nada, cómo crearse uno con esa memoria y con todo eso con lo que uno vibra, y resuena, durante ese estado de alerta, ¿no? que es como un estado de formación de tu identidad otra vez. A veces, yo he estado pensando en estos días, ¿no? como, por ejemplo, a veces, yo, en mi peo en que ando de tristeza y de inseguridad y todo eso, que decidí buscar ayuda porque ahorita ok, la puedo pagar, y bueno, no tengo que sentirme culpable por eso, pero ya, en mi anulación y en esa cosa de dudar y dudar, decidí buscar ayuda, y, eh, pensando en esos momentos en los que identifico emociones como soledad, por ejemplo, o abandono, o una inseguridad, eh, terrible, ¿no? como súper estresante, eh y que conecto con emociones también muy básicas, básicas porque constituyen tu yo, tu identidad, o sea, porque ese momento en que uno se siente como un cuerpo vibrátil, como en esa vibración, que estando fuera, que uno comienza a reconstruirse, ¿no? pero ya te reconstruyes con una

historia, cuando eres un niño que te sientes abandonado o te sientes solo, que te sientes que nadie responde a tu llamado y te desesperas porque, eh, no hay *feedback*, eh, para identificarte, o sea, para reconocerte a ti mismo, no? y eso tiene que ver con la construcción de tu yo, eso es muy básico, porque quedarse en el yo me parece que es muy básico, pero es esencial y es un proceso en el que estamos de desintegración, de reconfiguración de eso (Hugo Palmar, en conversación con la autora, vía zoom, 04 de marzo del 2021).

La problemática principal en Venezuela en el escenario del arte contemporáneo, el desplazamiento-vaciamiento de las instituciones museísticas formales y sus actores hacia otros espacios privados-autogestionados, otras geografías incluso, ha generado muchos cambios que hasta los momentos no se han podido abarcar en su totalidad. Algunos de los entrevistados han podido viajar y estar en Venezuela durante temporadas, pudiendo dar testimonio de varias situaciones que han cambiado con las generaciones nuevas, quienes están retomando espacios y desarrollando proyectos interesantes, aún bajo todas las circunstancias adversas. Blanca en su viaje anual a Venezuela para visitar a su familia se quedó atrapada por la pandemia y permaneció en el país durante un año. Nos compartió parte de las experiencias:

... pero fíjate, yo antes iba a Venezuela 15 días, hasta esta vez que me quedé atrapada ahí, yo tenía catorce años que no iba a Venezuela más de quince a 20 días, entonces claro, eh, entonces yo decía: “oye esto está muy interesante” y la gente me decía: “no, pero es porque estás quince días, después te va a parecer una mierda y te vas a querer ir” y yo “ah, bueno, ok” es verdad, es verdad, pensaba, entonces esta vez que me quedé un año me siguió pareciendo interesante todo el año, sabes, igual tuve mis disgustos, tengo años viviendo en Europa y estoy acostumbrada a vainas, vainas como puntualidad, para mí que no me respondan un mensaje, esa es una vaina que no soporto y corto amistad, ¿sabes?

Incluso con eso me pareció que es muy potente lo que está pasando a nivel artístico, eh, como el arte a la final siempre es lo que elabora la primera idea de lo que uno quiere ser o de lo que es posible, el arte se maneja en un mundo imaginario, como la proyección de lo que podemos ser, ¿no? y como que esta vez fui y dije: “de repente por aquí es la cosa, por aquí viene el cambio” yo no estoy diciendo que va a ser milagroso ni un coño, ni de un día para el otro, pero bueno, todo cambia, como el efecto ese mariposa, todo cambia, todo va cambiando; entonces me junté con mucha gente joven y esa energía me encantó, y me encantó que estuvieran haciendo cosas, me encantó también que se apropiaran de los espacios oficiales, que es algo que desde afuera la gente no lo entiende mucho, pero para mí nunca me pareció una buena

estrategia abandonar los espacios oficiales por los discursos del gobierno porque !son nuestros espacios! ¿me entiendes? o sea, son los espacios sostenidos con nuestros impuestos, con nuestro dinero, con nuestros recursos, yo no los hubiese abandonado nunca; a mí si me invitan a una bienal así esté Carlos Andrés Pérez, Chávez, Diosdado Cabello, Poppy, yo voy porque me la merezco, porque yo me la he trabajado y voy, además porque yo lo voy a hacer bien, ¿sabes? (Blanca Haddad, en conversación con la autora, vía zoom, 8 de julio del 2021).

De los viajes que Antón ha podido hacer a Venezuela, nos comparte algunas impresiones que, al igual que Blanca, nos proporcionan algunas perspectivas sobre cómo los escenarios siguen cambiando y adaptándose a las dificultades del país:

Yo creo que la mayor diferencia de estas dos experiencias que tuve a cuando me fui, es que amigos que extrañaba mucho han regresado a Venezuela y han estado haciendo cosas, también como que una nueva generación de venezolanos con los que yo no compartí, están haciendo también cosas como muy interesantes, ¿no? y personas con las que pude hacer amistad y cómo conectar más en estos viajes; en este primero apenas como unos trazos fugaces de lo que iba a hacer y eso me dejó muchísimas ganas y ahora cuando voy, pues eso, hay gente muy joven, muy interesante haciendo obras buenísimas, aprovechando también espacios muy generosos que están desocupados, casas que fueron familiares que ahora son talleres (...) De verdad, yo creo que, pues, Venezuela es muy difícil, la moneda ha cambiado tres o cuatro veces de cono monetario, desde que yo salí, y cuando yo salí la gasolina era más barata que el agua, cuando regrese en 2020 era el mismo caso, ahora hay una escasez absurda, las estaciones de servicio con pago en moneda internacional y la dolarización que ya es generalizada, desde el 2020 todo el mundo manejaba dólares. Hay mucha gente creativa haciendo cosas, teniendo éxito de alguna forma, que sea como apertura con este tema de la dolarización, yo creo que es muy beneficioso incluso para las personas que no están haciendo cosas creativas (Antón Cevallos, en conversación con la autora, vía zoom, 19 de octubre del 2021).

3.2 De las dificultades del hacer a la remuneración del trabajo artístico

En esta sesión vamos a encontrarnos con testimonios que nos plantean las dificultades con las que el artista se enfrenta en este circuito que comienza con el hacer de la obra, lo que implica realizar un proyecto expositivo-artístico; después o en paralelo lo que el artista debe ir haciendo para lograr exponer o vender, su relación con las instituciones públicas o privadas; y por último todo lo relacionado con la remuneración del trabajo artístico y el vivir del arte.

El rango de tiempo que vamos a presentar nos va a aportar una idea de un antes y después de la entrada del gobierno de Hugo Chávez en 1999, y luego un periodo de reajuste en el que los artistas y otros agentes se fueron retirando gradualmente de los espacios museísticos oficiales. Entonces, para una mejor comprensión haremos mención, cuando sea necesario, para señalar el periodo que corresponde (antes o después de 1999), a su vez establecer unas subsecciones para plantear cada etapa del circuito que asume el artista al momento de producir, exhibir y querer vivir de su obra.

3.2.1 ¿Qué es necesario para producir la obra?

Las dificultades de producción es una constante que siempre ha estado presente en el hacer, y más que sentirse respaldados por un sistema o una estructura, los artistas han entendido que deben asumir la responsabilidad de la producción y cada uno resuelve esas problemáticas a partir de las herramientas y posibilidades que tenga a la mano. Erika Ordosgoitti nos plantea cómo ella concibe la producción y cómo lo está sobrellevando en este momento:

Entonces no necesitas una producción constante, necesitas una reflexión constante, pero la producción es... Creo que hay una alienación con la producción, como que estamos viviendo en tiempos de mucha vorágine, importa más el número que la calidad, entonces a mí no me interesa producir, producir, producir, para nada. En una situación como la actual en la que estoy en una situación difícil, de retos, ¿no? yo me valgo de la poesía porque es el arte más precario y más a la mano, que me permite... no necesito nada para hacer poesía, nada más que algo de tiempo de ocio, que eso es indispensable para poder hacer, es indispensable, pero no necesito equipos, no necesito gente que me acompañe, no necesito espacio, no necesito un estudio, no necesito nada, ni siquiera tengo que escribirla, porque puedo almacenarla en mi memoria o puedo no almacenarla y simplemente vivirla, como dice Cadenas [Poeta venezolano Rafael Cadenas]: “Si el poema no se hace, pero es real tu vida, eres su encarnación”.

Entonces tú vives de un modo poético y eso eventualmente va a llevar a que hagas una obra, no me estreso por las imposibilidades que siempre tuve tanto en Venezuela como aquí, siempre las tuve, siempre fui proletario, siempre fui clase baja, y en el momento en que estuve mejor, que tenía más posibilidades y más recursos, tuve que irme y empezar otra vez; ya obviamente tenía un buen trecho avanzado, tenía equipos, algunos equipos los pude traer, tengo también todo el conocimiento sobre cómo hacer ciertas cosas, tengo una estrategia,

tengo ya una estructura, eh, pero otra vez no tengo espacio, otra vez no tengo cómplices, ¿no? un montón de cosas. Sin embargo no es algo que me sea extraño, igual yo en Caracas trabajaba con lo mínimo. Entonces, bueno yo trabajo, realmente trabajo en mi cuarto, aquí yo no tengo cómplices, con los cuales hacer *fotoasaltos*, las veces que lo he tenido, que me han invitado para eventos, en universidades, como una vez me invitaron a un evento en Chicago, allí tuve un grupo de estudiantes que decidió apoyarme y entonces hice un *fotoasalto*; pero de resto estoy escribiendo y haciendo vídeo y fotografía en mi entorno y en mi cuarto prácticamente, en mi habitación, que se ha convertido otra vez, como en un principio, una habitación/taller, taller/habitación, donde tengo las luces, tengo unas láminas que me sirven para hacer el fondo, tengo mi cámara y tengo todo ajustado de una manera que cuando yo necesite grabar, muevo todo y convierto el cuarto en un estudio.

El arte no es igual que las otras disciplinas del ser humano, el arte no es... el arte va a salir por algún lado, de algún modo, el arte va a salir de algún modo (Erika Ordosgoitti, en conversación con la autora, vía zoom, 16 de julio del 2021).

Evidentemente el tiempo invertido por los artistas, la energía, los conocimientos, el espacio idóneo, los materiales y otros aspectos que son necesarios para la realización de un proyecto artístico, de llevar a cabo una exposición, una serie, una sola obra, son un grupo de cosas y situaciones que muchas veces no se estiman al momento de darle valor a un producto artístico-cultural, mucho menos los esfuerzos y percances que el artista debe pasar si no tiene las condiciones ideales para producir. Jesús Briceño, quien vive en Caracas, el año pasado fue invitado a participar en uno de los Salones que aún siguen funcionando en Venezuela, que es el Premio Eugenio Mendoza. Este salón es un espacio expositivo que ha existido desde 1981 y ha sido “concebido como un salón de confrontación para artistas menores de 40 años y cuya participación ha sido siempre por invitación y mediante la aprobación de un proyecto” («Cronología del Premio Eugenio Mendoza», Sala Mendoza, 27 de octubre de 2021, <https://www.fundacionsalamendoza.com/post/cronologia-premio-eugenio-mendoza>).

Jesús nos habla sobre lo difícil que le resulta seguir produciendo obra y participar en exposiciones en plena pandemia, con otras dificultades, como la escasez de gasolina y otros materiales por la crisis del país:

Hay gente que está trabajando, hay gente que no deja de trabajar, a pesar de la situación precaria y de las decisiones de inversión, que a veces tienes dinero y dices: “¿la obra o

resolver cosas de la casa?” y yo mismo me he encontrado en eso, eh, este año me tocó ser seleccionado en el Premio Eugenio Mendoza, que fue un sueño desde que yo me gradué de artista y empecé a estudiar, yo dije: “Dios mío esto es para los más grandes” esto es lo más difícil, y realmente lo es, llegar ahí es una cosa complejísima (...) pero nada más llegar allí fue para mí como llegar, no sé, como subir a pie el pico Bolívar, ¿ah? la cantidad de deudas, los problemas, el imprimir, las semanas radicales³¹ no tenía donde imprimir, tenía que montar la obra pero no tenía la plata, ¿de dónde saco la plata? Hace menos de una semana estuve pagando todo eso (risas), pagando todo eso, pero la gente que está detrás del resultado no se imagina todo lo que pasa un artista, lo que significa ser un artista, y lo que uno es capaz de hacer para que la obra se mantenga (...)

Bueno, la selección del Mendoza la hicieron el año pasado [2020], este, yo fui increíblemente feliz cuando me llaman y me dicen que soy parte de los doce artistas, porque era esa cosa que me faltaba hacer aquí, que quería y me llenó de mucha ilusión, yo ya tenía un proyecto, y fue seleccionado. Bueno, eh, empezó todo eso, teníamos que entregar el trabajo en enero-febrero [2021], eh, en plena pandemia, que en este país aparte del caos, la pandemia es como la cerecita del caos, eh, ¿cuándo voy a salir? ¿cuándo van a abrir el local donde voy a imprimir? llamar, perseguir, que no hay el papel, que la tinta, que la impresora, ¡me estaba volviendo loco!, el presupuesto, ¿de dónde saco yo el dinero para el presupuesto?, entonces me lo prestó una amiga, otro amigo me prestó una plata y así pude reunir, pago la cosa y empiezo a pagar la deuda, pero después, claro, siento la felicidad y el orgullo de estar allí, pero también ves cómo las mismas instituciones privadas están en una situación de decadencia tan gigantesca que tú dices: “cónchale, tanto trabajo, tanto esfuerzo” porque no es solo el esfuerzo intelectual, el esfuerzo intelectual que en otro país sea lo más importante, aquí pasa de segundo nivel, el esfuerzo económico te arropa, te arropa, todo lo que hay que generar, que la gasolina, ¿cómo llevo esto?, tengo que buscar la gasolina para llegar hasta la metropolitana porque además me queda sumamente lejos, queda lejos para la mayoría de los caraqueños... y bueno, la inauguración, todo maravilloso, este, ¡y ya! (...) la posibilidad de que eso se vendiera, que no pasó y la mayoría de las veces no pasa, ya de eso sí estoy sumamente acostumbrado, entonces cómo llegar a esa punta de la cumbre y después el bajón, el tener que bajarme de esa cima, y tú dices: “cónchale, que difícil se me hace cada vez más producir, qué difícil se me hace poder exponer” (Jesús Briceño, en conversación con la autora, vía zoom, 22 de julio del 2021).

³¹ El plan 7+7, son las medidas que fueron implementadas en Venezuela para controlar la pandemia, una semana radical de cierre, seguida de una semana de flexibilidad. («Así es el plan de Maduro para detener la pandemia en Venezuela» *DW Made for minds*, 14 de diciembre de 2021, <https://www.dw.com/es/as%C3%AD-es-el-plan-de-maduro-para-detener-la-pandemia-en-venezuela/a-57582657>)

Entonces, para los momentos de precariedad, como señalaba Erika, el artista opta por los recursos más inmediatos para producir, en su caso la poesía y las diversas formas de plasmarla, ya sea en papel, el vídeo con una declamación, formatos de escritura digitales o simplemente la memoria. Para Blanca usar las cajas de cartón donde transportan las frutas y verduras en España han sido sus telas para pintar, haciendo además un ejercicio de recolección en la calle donde son desechados, y con el tiempo ha podido ir coleccionando esta serie de cartones coloridos intervenidos con sus pinturas.

Contrariamente a lo que se podría pensar de que viviendo en países del primer mundo obligatoriamente se puede acceder y contar con todos los recursos para crear, Hugo también nos reafirma esta idea sobre el no poder contar con los materiales idóneos para producir, refiriéndose a un proyecto actual de instalación en el que está buscando financiamiento para producir y exponer, pero que no ha logrado conseguir y por la época de pandemia no resulta viable invertir los ahorros que pueden ser útiles para otra emergencia, aunque siempre se puede contar con algunas alternativas:

... a mí me encantaría hacer instalaciones, experimentar más con el espacio, jugar con videos, con materiales, petróleo, tuberías, vergas donde la gente se meta y sea como un mundo, ¿sabes? me encantaría hacer, pero, eh, es algo que no puedo producir por ahora... con el dibujo y con las herramientas tecnológicas también uno encuentra como bastante... bueno, yo he aprendido a usar Blender, que es un programa de 3D con el que hago los proyectos de instalación, y me hace... puedo simular el espacio, puedo simular la escala, puedo simular el material, y ya, es otra cosa, es otra herramienta para usar (Hugo Palmar, en conversación con la autora, vía zoom, 17 de febrero del 2021).

3.2.2 La relación de los artistas con las instituciones

La relación con las Instituciones, ya sean públicas o privadas, se encuentra muy ligada a los financiamientos para la realización de proyectos, otros apoyos, concursos, premios, entre otros convenios. Para comenzar, citamos a Hugo que nos habló de su experiencia en los salones y exposiciones que se hacían en Caracas en los años 90, como el Salón Pirelli que era financiado por la empresa Pirelli y el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, un salón para jóvenes y de propuestas emergentes. La curadora Ruth Auerbach, en la primera edición del salón en 1993, lo describe de la siguiente manera:

El encuentro de la empresa privada con la institución museística ha sido factor determinante para hacer posible uno de los eventos más importantes en la dinámica del arte nacional. Un Salón de Jóvenes que exige irrevocablemente su institucionalización como indicativo de lo que acontece como actualidad. (...) El Salón Pirelli de Jóvenes Artistas, nace por la legítima demanda de un espacio de exploración y confrontación para propuestas emergentes o en constante proceso de experimentación («Salón Pirelli: primera aproximación al arte joven en la década de los noventa en Venezuela», ICAA, 20 de octubre de 2021, <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1161411#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-970%2C61%2C3639%2C2037>).

Este salón tuvo continuidad de manera irregular, teniendo su última y séptima edición en el año 2007, operando en medio de los cambios y medidas implementadas con la “Revolución cultural de Chávez”, anteriormente nombrados. La organización de este salón y sus resultados siempre han contado con comentarios satisfactorios de los actores del campo, haciendo entender que fue un evento de calidad y con prestigio en el medio contemporáneo, el cual estuvo manejado por los curadores y directores, en diferentes épocas, del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, María Luz Cárdenas y Luis Ángel Duque.

Hugo Palmar participó en ediciones de este salón y otros eventos en Caracas, y en su testimonio recuerda los años de la bonanza petrolera y de la realidad que vivieron los artistas de generaciones pasadas a la de él, quienes tuvieron el privilegio de contar con becas de estudio en el extranjero financiadas por el gobierno, como la Fundación Mariscal de Ayacucho u otros mecanismos de apoyo que permitieron a la mayoría de los artistas viajar a Europa y Estados Unidos, conocer los escenarios culturales de grandes ciudades como París, Londres y NYC. Sobre esto Palmar nos comparte esas impresiones:

La gente que en el arte, que hicieron, trabajaron mucho en el arte contemporáneo, gente que tuvo la oportunidad de salir en esa época saudita [de bonanza petrolera] y codearse sobre todo con la estética producida y vinculada directamente con Estados Unidos, porque la dirección de la empresa petrolera y la dirección de toda esa riqueza estuvo siempre conectada con la cultura norteamericana, y claro con otras capitales europeas, París, mucho París, ir a estudiar a la Sorbona... wow, wow, wow, y todos los pintores querían ir a París, todos los zulianos fueron a París, por lo menos, desde el más pobretón, Hernán Alvarado hasta... ¿sabes? todos. Pero eso

ahora jamás, los que hemos logrado salir es porque “nos la sudamos” pero que, pero qué beca Fundayacucho o el artista super genio... bueno no, sí existen y se maneja todavía la figura, pero por medio de galeristas, ¿no? y es el mismo modelo.

Mira, yo recuerdo cuando a mí Luis Romero [Artista y galerista], yo estando chamo, en un Pirelli, comencé a participar y comencé a hacer cosas... El Salón Pirelli lo financiaba la Pirelli, pero los artistas lo pagaban todo, ellos no me ayudaron nunca ni con un clavo; era el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas y la Pirelli, que daba para el catálogo, para financiar ciertos artistas, pero los huevones no, bueno, en fin, tenías que pagarte todo, tenías que enviar la obra, si te ibas a Caracas te pagabas todo tú solo, y así lo hice, así lo produje, así trabajé produciendo, viajando a Caracas, yendo a exposiciones, hasta que me mamá, ¿sabes? y bueno, muchas cosas. Pero yo recuerdo, una vez me lo encontré [a Luis Romero] y me dijo: “Mira pana, que a mí me gusta tu obra. Yo te hago el lobby, pero tú te vienes a Caracas” y a mí esa verga me frikeó, fue como: “¿en serio?” y yo en mi ingenuidad y bobería y pendejada, dije: “no, yo no quiero esto” y a veces digo: “tendría que haberme arrepentido de eso?” pero ¿a qué me refiero? que ese era un modelo también, que funcionaba y que funcionó siempre para ellos, para los galeristas, para el Museo de arte contemporáneo, para traer otros artistas y que hasta ahora sigue funcionando. ¿Qué hace este pana? él escoge uno, el que él quiere y el que entra en su estética, en su canon de estética, desde lo que él dice que es bueno y lo promocionan, lo llevan hasta el Tate, no sé qué, lo llevan hasta donde sea, por esa red que, por ahí todavía está, deshilachada y todo, pero por ahí todavía quedan ciertos cabos atados... y ese modelo es súper... eh, para mí está relacionado mucho con esa riqueza, ¿no? (Hugo Palmar, en conversación con la autora, vía zoom, 10 de febrero del 2021).

Blanca Haddad describe también un escenario parecido, aunque por residir en Caracas su visión del circuito es mucho más agradable, de esta manera se hace presente una problemática que siempre ha existido en el campo del arte y es el tema del centro y las periferias, donde las capitales concentran todo el poder y las oportunidades de contactos internacionales, relaciones que no surgen directamente si el artista vive en el interior del país, pero también las relaciones de poder que surgen entre las galerías y los artistas, que en muchas ocasiones resulta ser desigual e injusto para estos últimos. La experiencia de Blanca, en los años noventa, fue la siguiente:

... pero sí es verdad que, bueno, estando en la Reverón [Instituto de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón], sin ni siquiera graduarme ya había ganado un Premio

Michelena [Bienal Salón Arturo Michelena], ya había participado en varios Premios Michelena, me había ganado El Aragua [Salón Nacional de Arte Aragua], fue también como una ilusión, bastante, porque yo pensaba que eso iba a ser así toda la vida, porque era muy joven (risas) entonces me gané un premio en el Aragua, son círculos como muy cerrados. Tenía 23, 24 años, 25 años, en esa época había... estaba el Salón Pirelli, había muchos salones, ¿sabes? Estaba bien, era un circuito, era interesante, y fue chévere, me encantó participar y todo aquello, y el Salón Aragua y todo, sin embargo, bueno, era también un círculo que se ve el ombligo, vamos a estar claros, se están viendo constantemente el ombligo. Entonces, la verdad es que tampoco podía vivir de eso, yo como que nunca entré en las galerías como tal, ¿no? entré, pero solo en Oficina #1 [Galería manejada por Luis Romero], y ya, yo nunca desperté interés, no soy un tipo de artista que despierte interés en las galerías, no sé si será por mi obra o será porque tampoco... bueno, mi sensación es que el mundo del arte es como jerárquico, no se puede cuestionar, tienes que estar ahí al lado como un acólito, no como un agente activo, ¿no?

Entonces yo no participaba mucho de esa cuestión; luego, cuando empezó la crisis política, que todo el arte prácticamente se volvió político, eh, yo seguía haciendo mis retratos, pues, (risas) yo no me puse a hacer banderas de Venezuela, ni de nada, entonces, era como que no entraba en lo que estaba llamando la atención, pero bueno, siempre era interesante lo que estaba ocurriendo también, pero sí fue como raro, porque siempre estaba participando, siempre soné, siempre fui conocida por todo el mundo, pero no estaba al mismo tiempo, ¿sabes? no tenía galería, o en algún libro de pintura venezolana, a pesar de ser... bueno, creo yo, estoy segura, y no es por ser arrogante –que tampoco me importa serlo cuando es requerido– pero en realidad, es que es verdad que de mi generación pocas pintoras sobrevivieron, porque las mujeres, la pintura ha sido siempre muy masculina, de maestro, de hombre, de hombre con flux, ¿sabes? viene de eso, de Michelena, del otro, el otro, de Palacios, de Alirio Rodríguez, Jacobo Borges, no sé qué tal... para una mujer que sea pintora, que no sea abstracta, que no sea una mujer europea, blanca, millonaria, es verdad, es difícil (Blanca Haddad, en conversación con la autora, vía zoom, 30 de junio del 2021)

En Venezuela, aunque muchos artistas y promotores culturales miran el pasado (periodos anteriores al gobierno de Chávez) con nostalgia, afirmando que las instituciones públicas y privadas brindaban apoyo a la producción y existían escenarios más prósperos, intelectual y creativamente hablando, sin estar comprometidos con ninguna consigna política..., contrariamente a este pensamiento, de acuerdo al testimonio de los artistas que conocieron el campo para esta época, el aparato cultural venezolano no ha estado concebido para generar y

mantener una estructura favorable para todos, por todas las falencias educativas, económicas y sociales en general que padece Venezuela, y que se han agravado en los últimos años. De esta manera lo comparte Blanca en su experiencia con las instituciones formales en Venezuela, desde siempre, y la relación que los artistas tienen que entablar con las galerías y la venta de su obra:

¿Encontronazos? Déjame pensar, es que las tuve varias veces en los museos, las tuve no por política, pero por ejemplo el hecho de en los museos se aspiraba que uno, en Venezuela, montara una exposición sin ganar nada, se aspiraba muchas veces. Como en dos oportunidades me ofrecieron, una vez en el Museo Alejandro Otero y la otra en el Museo de Arte Contemporáneo, exposiciones individuales, y yo decía: “Y ¿cuánto me van a pagar?”, decían: “No, nada, es que ya vas a exponer aquí” ¿sabes? bueno pero, ya yo sabía porque había viajado, que en otros países te pagaban cuando tú expones, cuando expones en otros países te pagan, ¿sabes? por exponer, el Museo, porque es tu trabajo, le estás dando vida cultural al país. (...) mi impresión es que en Venezuela siempre ha faltado una estructura para todo, para todo siempre ha faltado como estructura, para de verdad ofrecerle al artista como una seguridad, como un desarrollo de su obra, desde la Institución y desde lo que es la red cultural del Estado, para ofrecerle como: “Bueno, aquí tienes donde desarrollar una trayectoria” sin que eso esté necesariamente vinculado a simpatías, si me caíste mal, si me miraste feo, entonces ya no me interesa... entonces; pero aparte de eso yo siempre he visto a los artistas como forzados a tener que depender de la venta privada, de la venta de galerías, como condenado a tener que ser como un *socialité*³², ¿sabes? como una *socialité* y tal.

Aquí menos, porque todo es una cuestión de estructura, cuando yo viví en Inglaterra, menos todavía, en Inglaterra hay una mega estructura donde un artista sale de la universidad y tiene una red infinita de museos donde puede ir desarrollando su obra, donde te pagan por exposición, becas, fondos de cultura, no sé qué... es lo único que te permite que no te tengas que convertir en una cosa así como medio bufonesca que tiene que aguantar todo y ser como demasiado simpático, demasiado esto o demasiado lo otro, demasiado sumiso, ¿no? Pero bueno, en Venezuela es lo que veo, que los artistas siempre han dependido de las galerías y las galerías han tenido como un sobre poder, un súper poder sobre el artista, los galeristas y los

³² “De acuerdo a ciertas fuentes, *socialité* es un término tomado del inglés norteamericano «socialite», al que se le ha añadido una pronunciación francesa colocándole la acentuación en la última sílaba. Y según el Oxford English Dictionary, (...) expone la palabra «socialite» como: «A person who is well known in fashionable society and is fond of social activities and entertainment», lo que puede traducirse como: «persona que es bien conocida en la sociedad moderna y es aficionado a las actividades sociales y de entretenimiento» («Socialité» *ConceptoDefinición*, 8 de abril de 2022, <https://conceptodefinicion.de/socialite/>)

círculos de coleccionistas, es algo muy limitado (Blanca Haddad, en conversación con la autora, vía zoom, 30 de junio del 2021).

Ante la institucionalidad cada vez más en decadencia (en los primeros años de la entrada del periodo de Chávez), muchos artistas decidieron dejar de participar en las convocatorias, rechazar participar como representantes de Venezuela, por ejemplo en la Bienal de Venecia (Pabellón Venezuela), como fue en el caso del artista Javier Téllez, quien denunció en el 2003, apenas iniciados los cambios de políticas de Chávez, una serie de irregularidades en las líneas autoritarias del gobierno y sobre el comienzo del estado de decadencia de las instituciones culturales («Bienal de Venecia: una carta abierta de Javier Téllez» *Artnexus*, febrero de 2003, 4 de noviembre de 2021, <https://www.artnexus.com/es/news/5d5c25fec70855f6b9ef74f8/venice-biennial-an-open-letter-by-javier-tellez>).

Con esta carta queda marcado un gesto radical, que comenzó a ser replicado gradualmente por otros artistas en la misma medida que los lineamientos del gobierno se volvían más radicales. Por supuesto estas acciones han afectado en mayor medida a los artistas que debieron desarrollar sus carreras con el respaldo de la institucionalidad formal en esta época, artistas que en el momento actual intentan insertarse en circuitos internacionales, pero en cuyos currículums no figuran exposiciones individuales en los principales museos del país, sus obras no se encuentran en las colecciones de dichos museos, requisitos importantes que validen que estos artistas cuentan con un reconocimiento en el campo del arte su país de origen. En definitiva son puntos en contra que los artistas, por autocensura o tomar una postura por cuestiones políticas, en consecuencia han limitado su campo de acción. Erika también nos habla sobre ello, del periodo de transición, de tener que asimilar y negociar los cambios en las políticas culturales y sus respectivas participaciones en el medio artístico contemporáneo. Comenta que para el 2004 cuando estudiaba en la Reverón y era dirigente estudiantil:

La Reverón existía [Antes que la cambiaran a UNEARTE] y había un ambiente bastante chavista, la verdad, por supuesto cuando yo llegué a la Reverón era 2004, para ese año demasiada gente era chavista, demasiada gente (...) el ambiente en ese tiempo era muy chavista; de hecho tú no podías decir que eras de oposición, era prácticamente prohibido, o sea, había mucha tensión, en torno a ser de oposición, no se daba cuenta uno de lo violento que eso era y de lo anti libertad que eso era, pero nosotros no estábamos tan polarizados, ni tan

politizados en ese momento, o sea, como que eso nosotros lo ignorábamos y trabajábamos, trabajábamos para conseguir beneficios para los estudiantes. (...) Las relaciones con las instituciones formales siempre fue de choque, pero yo sí llegué a participar en el Festival de Arte corporal, porque también cuando yo llegué a participar en el Festival de arte corporal la curadora era Ana Alenso. Ana Alenso es una artista increíble, o sea, es una de nuestras mejores artistas, (...) entonces la curadora era Ana Alenso, ¿sabes? era otra cosa, no era una vaina que era una persona que quisiera que le hiciéramos propaganda a Chávez, no! era una tipa que primero no era chavista, y segundo, que era un verdadero criterio artístico que ella tenía, entonces claro, nosotros podíamos participar allí; nosotros participamos en muchas cosas que eran del gobierno, siendo estudiantes, llegamos una vez a participar un proyecto que hizo un profesor de ahí de la universidad, que era un profesor italiano, él era el fundador de una fundación que se llama Tina Modotti, que creo todavía trabaja en Caracas; y él hizo un proyecto para que nosotros hiciéramos una reinterpretación visual de los poemas de un poeta italiano que fue para Venezuela, su libro fue publicado por la editorial del gobierno, y nosotros hicimos esas intervenciones dentro del Museo de Arte Contemporáneo, y bueno, eso no tenía nada que ver con el chavismo, era arte. Y al pasar de los años ya era imposible trabajar con las instituciones, a mí me ofrecieron al menos tres veces exposiciones individuales dentro del MAC (Museo de Arte Contemporáneo de Caracas) y las tres veces las rechacé, o sea, yo no voy a participar ni en nada que sea del gobierno, en nada, no me interesa y eso me ha traído consecuencias porque a nivel internacional no se entiende, no se entiende que tú que seas una artista con determinada trayectoria, no tengas obras en los museos, no tengas obra en las colecciones de los museos, no hayas expuesto en museos, no se entiende, eso te resta en tu currículum a nivel internacional eso te resta... pero conmigo no cuenten, conmigo no cuenten para lavarle la cara al gobierno, yo no voy a hacer eso (Erika Ordosgoitti, en conversación con la autora, vía zoom, 16 de julio del 2021).

Para Jesús Briceño, que es un artista más joven que la generación de Erika y que vive en Caracas, la relación con las instituciones museísticas oficiales ha sido la siguiente:

Bueno, yo creo que también he ido radicalizando con quién deseo estar y con quién no, y uno a lo largo del tiempo investigas un poco y vas viendo si eso te favorece o no, eh, [fallas de internet, no se escucha bien] a eso del 2015 se hacía una exposición en Valencia, en el antiguo Ateneo de Valencia, donde participaban artistas jóvenes, que después pasó a ser el Museo de Valencia, se convierte como en el espacio que organizaba esa actividad de jóvenes artistas que se llamaba “Octubre joven”; era un espacio dedicado a artistas menores de 30 años, de 35

años, unas exposiciones muy bien hechas, creo que eso es lo más cerca que he estado de una institución, que después me di cuenta que era una institución oficial, y después a partir de los amigos de la vieja escuela te das cuenta que ese espacio fue tomado de manera arbitraria, que no fue un espacio manejado por especialistas, que las personas fueron despedidas, o sea, lo que está detrás, y después fui más delicado con eso.

Nunca he sido invitado de manera formal a algo que tenga que ver con el gobierno, eso es muy extraño, y cuando veo algunas convocatorias del gobierno, además que son convocatorias como una cosa que pasa y después nadie conoce porque no tiene continuidad, porque no son constantes, porque lo hacen un año y después no lo hacen más nunca, decidí que no iba a participar en nada de eso porque no podía validar, eh, ese tipo de organizaciones cuando estaba en desacuerdo, decidí que no quiero ser parte de eso, ni quería fomentar sus actividades “culturales” porque además también es lo que muestras, solamente por ponerlo en el currículo, eso me dejó de interesar ya desde algún tiempo, ahorita no lo hago... quizás cuando era estudiante, “wow exponer, ser un artista y exponer en el Museo de Arte Contemporáneo debe ser lo más grande que tenga un artista venezolano”, y era así, una exposición en el Contemporáneo era wow, lo más grande, una maravilla o exponer en la Galería de Arte Nacional en las salas que tenían para fotografía, yo pasaba y decía: “yo creo que yo puedo ser feliz, morir feliz si algún día eso pasa”, ahorita no me interesa, sería una raya, porque quienes administran esas instituciones lo que hicieron fue destruirlas y no me interesa ser parte de eso, también iría en contra de mi discurso, de lo que hablo, así que ellos tampoco lo aceptarían jamás, jamás (Jesús Briceño, en conversación con la autora, vía zoom, 22 de julio del 2021).

Como las relaciones con las instituciones públicas se han desintegrado para quienes no simpatizan con las políticas del régimen, entonces las relaciones de solidaridad es algo que cada vez se ha ido afianzando más entre los mismos artistas y algunos espacios expositivos privados, quienes comprenden que sin la cooperación de los unos con los otros las cosas no podrían llevarse a cabo, como trasladar una obra de una ciudad a otra, hospedar a un amigo artista que viene por unos días o hacer un favor, una diligencia a un compañero que se encuentra fuera del país, entre otras gestiones.

Erika nos habló sobre cómo fue su relación con los espacios expositivos privados en los años 2012-2013, cuando recibió apoyo para la producción y la colaboración de un equipo de trabajo para realizar diferentes actividades; donde podemos poner en comparación con la situación actual en que los artistas están percibiendo otra realidad:

En las galerías privadas donde sí participé, en las que sí hice exposiciones individuales sí me ayudaban, sí me apoyaban, por ejemplo, Oficina #1 muchas veces cubrió los gastos de montaje, de impresión incluso, muchas veces; la primera exposición individual que yo hice fue en la Galería de Arte Universitario de la UCV, en el marco de un premio, el premio del Salón Nacional de Arte Universitario, y el primer premio... este premio extraño que la gente usa cuando no tienen dinero: una exposición individual. Pero ellos pagaron la producción de la exposición, la impresión, el montaje, todo, y ellos fueron muy solidarios, ellos me ayudaron, María Daniela Córdova, la que dirigía la galería en ese momento, esa mujer movió cielo y tierra, ella consiguió el dinero, los permisos, porque necesitábamos los permisos de Coprep, que es la oficina encargada del resguardo del patrimonio de la universidad, porque yo iba a utilizar el patrimonio para hacer fotografía, consiguió el permiso de Coprep, personal de seguridad que me acompañara a hacer los recorridos, entonces ella fue... y también un personal de la galería para que me acompañara de asistente, ella fue espléndida. También expuse de manera individual en la Galería la Otra Banda de la ULA en Mérida [2013] y Elizabeth Marín fue espléndida también, Elizabeth no tenía los recursos para imprimir, pero lo que hice fue me llevé todas las obras que tenía impresas ya, que era las que me había impreso Oficina #1, las del Salón de Arte Universitario, yo llevé todas las obras que tenía impresas y montadas, porque no había para hacer montaje, pero ella me pagó el pasaje para ir para allá, ella montó la exposición, pintó las paredes, hizo todo pues, consiguió los equipos, y eso fue un evento gigante, primero que es la exposición más grande que he tenido porque eran todas las obras, era todo lo que tenía impreso y montado, y segundo que la cantidad de gente era abrumadora, o sea, eran demasiadas personas; primero, eran diferentes salas, era mucho espacio, y segundo que la cantidad de gente era... yo hice una performance el día de la inauguración y eso no lo pudo ver ni la mitad de gente que fue, porque había tanta gente que no había manera de que lo vieran, este, fue un evento gigante.

Entonces yo sí recibí apoyo tanto de las galerías privadas como de las instituciones no chavistas, de las universidades, yo fui muy afortunada, yo recibí apoyo de muchas personas, de muchos artistas, los medios tampoco nunca me han abandonado, siempre tuve plataformas de expresión, en *El Nacional*, *El Universal*; *El Nacional* una vez me dio dos páginas completas, las dos páginas del cuerpo de adentro y puso mi foto en el cintillo, he tenido dos páginas en *El Estímulo*, entrevistas en el *Papel Literario* (Erika Ordosgoitti, en conversación con la autora, vía zoom, 16 de julio del 2021).

Con las circunstancias que vive el país actualmente, de crisis y pandemia, la cooperación de los espacios privados y los artistas también se ha complicado, porque los recursos se han reducido más, pero tal como lo señala Jesús Briceño, es una problemática que está afectando

directamente a los artistas emergentes, quienes necesitan el apoyo institucional y el impulso económico que permita seguir operando en el medio cultural.

Las instituciones no están comprometidas y hasta algún punto entiendo las dificultades, pero también esta pandemia me ha permitido formarme y estar dentro de encuentros que antes no, con personas de otros países y cuando oigo, por ejemplo, a gente de España que dice que ellos meten su presupuesto para el proyecto y la institución le financia la exposición, la obra, y yo digo: “pero eso no pasa aquí” no pasa, ¿por qué no pasa?, eso me genera una angustia terrible porque es que definitivamente la cultura es un aparato [al] que debe, debe inyectársele inversión, a los artistas, el artista emergente necesita de eso, las instituciones cada vez se hacen la vista más gorda, y se escudan también de la situación del país para inmolar eso (Jesús Briceño, en conversación con la autora, vía zoom, 22 de julio del 2021).

Sobre este mismo punto, Briceño puso un ejemplo muy reciente en que lo invitaron a participar en una exposición colectiva organizada en un espacio privado, donde pudo manifestar en una reunión, junto a los organizadores y los demás artistas invitados, sus inquietudes en cuanto a los recursos necesarios para producir, como también tener en cuenta otras precariedades a las que en el momento actual de crisis y pandemia, los artistas están expuestos:

Ahorita tenemos una exposición, un grupo de artistas que van a mostrar en febrero [2022], unos que fueron premiados y yo estoy en ese grupo, en febrero del año que viene. (...) los organizadores estaban muy felices, pidiendo que hagan esto y que hagan aquello, tenemos esta idea, tenemos la otra, entonces, yo sí pregunté: “ok, ustedes quieren cambiar la dinámica porque es coherente, por la pandemia y por toda la situación que está creando la pandemia, la manera en que nos relacionamos ha cambiado, la manera en que interactuamos y quieren hacer cosas nuevas porque además es coherente con la situación, eso me encanta, pero dentro de esa coherencia creo que habría que tomar aspectos de las necesidades de los artistas porque es que la obra no sale de la nada”.

“Financiamiento no hay” esa fue la primera respuesta, financiamiento para los artistas no hay, en ningún momento se contempló eso, entonces les dije: “seguimos en la misma” y además que en ningún momento dije dinero, o sea, vamos a cambiar la dinámica, vamos a generar compromisos entre las instituciones y los artistas, hay artistas que están en el interior y no tienen dónde quedarse, hay artistas que están en el interior y no tienen cómo trasladar la obra,

que están varados y buscando la manera de llegar allá arriba porque no pueden, o sea, que el compromiso y las dinámicas cambien también desde las instituciones hacia nosotros, porque el artista y las instituciones, siempre el artista es el que da, el que tiene que resolver, el que tiene que resolver la obra, el que tiene que comprar los materiales, el que tiene... las cosas no salen de la nada y todas las instituciones se han hecho de la vista gorda en esto (...) entonces, es cómo la dinámica va cambiando y cómo algunas instituciones se han aprovechado de la situación, otras quizás evidentemente no pueden porque no tienen ingresos, porque no venden, porque no funcionan como galerías, sino como espacios museísticos... pero por lo menos eso prendió un bombillito [en la reunión] y alguien dijo: “si alguien tiene que quedarse yo ofrezco un cuarto”, este..., yo recibo gente en mi taller que vienen del interior y que tengan que trabajar en Caracas sin ningún problema, porque yo también he ido a las casas de ellos cuando voy a Mérida, a Maracaibo. Generamos como esas relaciones de solidaridad y de amistad, donde yo te tiendo la mano, tú me tiendes la mano y porque no tenemos a más nadie, ¡no tenemos a más nadie! Es curiosísimo, ahorita hablando contigo, me digo: “¿cómo sobrevive el arte en este país todavía?” hay que tener demasiadas ganas para que la gente siga creando si no tiene el apoyo de las instituciones, si no tiene ingresos, si no tiene la galería, es difícil, muy difícil (Jesús Briceño, en conversación con la autora, vía zoom, 22 de julio del 2021).

La solidaridad, como lo indica Gabriel Amengual en el artículo titulado: “La solidaridad como alternativa. Notas sobre el concepto de solidaridad”: “[...] surge del individuo y se dirige al individuo y al grupo, no siendo nunca una institución ni en ella misma institucionable” (Amengual 1999, 137); en el mismo orden de ideas, Erika nos relató un episodio que afianza la idea que hemos estado desarrollando, al preguntarle sobre cómo ella creía que el campo del arte se estaba sosteniendo en estos momentos:

Depende demasiado de lo personal, porque no hay estructura institucional, como no hay estructura institucional, no hay seguridad, entonces dependes de que tu amigo te lo imprima, que tu amigo te la guarde, de que tu amigo esto... ahorita tuve que mandarle una foto a un coleccionista que tiene una obra mía y él necesitaba la foto profesional para el catálogo, está haciendo el catálogo, y yo tengo una réplica de esa obra en Caracas, entonces yo dependía de que un amigo fuera a buscar la obra al depósito donde yo la tenía, para llevársela a Gala Garrido para que Gala, gratis, me hiciera el registro profesional, y tú ves el registro y es una vaina profesional 100%, y eso fue ayer, entonces en la noche pude trabajar en la imagen y enviarla, y va a quedar la imagen en el catálogo súper bien. (...) dependía que dos amigos me

ayudaran, uno que fuera a buscar la obra y que fuera el asistente de Gala, y dos, Gala con todo su conocimiento sobre fotografía para que hiciera una foto buena y no les pagué ni medio a nadie, las gracias y el amor, el amor porque nos ayudamos, porque cuando ellos me necesitan yo estoy, porque cuando yo los necesito ellos están y así (Erika Ordosgoitti, en conversación con la autora, vía zoom, 16 de julio del 2021.)

3.2.3 El arte como trabajo y el trabajo que haces para hacer arte

Para los artistas en general, siempre puede resultar complejo sobrellevar los tiempos y las actividades que resuelvan el sustento y a su vez la realización del trabajo artístico, para algunos es la misma cosa, pero para otros su obra no es un generador de ingresos, sino al contrario, deben plantearse otro oficio que sea el que les permita vivir y además tener los recursos para poder producir su obra, como también disponer del tiempo necesario para desarrollar sus inquietudes artísticas, que también es un trabajo, pero que no se comprende ni se asume como tal.

En esta coyuntura de crisis económica en Venezuela y en medio eventuales procesos migratorios, el grupo de artistas interlocutores compartieron sus experiencias laborales y con las cuales sustentan la vida y su obra.

En esta sección empezaremos a indagar en la idea del trabajo en el arte, más allá de la realización de la obra, entonces, ¿qué es trabajo? ¿Qué se considera trabajo? y como tal ¿tiene, acaso, una justa remuneración?

En el caso de Hugo Palmar la actividad artística siempre ha sido un tiempo compartido con otro oficio, el Derecho, que es su carrera principal, pero también Palmar nos habla sobre el trabajo de la cocina, como cocinero y ayudante, que es el trabajo que ha estado realizando en diferentes países como migrante, y actualmente, en paralelo también desempeña otro rol que es el de manejar una residencia artística junto a un grupo de artistas en Holanda.

En el 2010 Hugo salió del país por una invitación de otro artista venezolano que vive en Aruba para participar en una exposición, le pagaron los boletos de avión y la estadía por el tiempo del montaje. En esa ocasión Palmar conoce a Rob, artista holandés y quien será su pareja sentimental desde entonces hasta la actualidad, razón por la que decide quedarse a vivir en Aruba en ese momento, luego una temporada en Argentina y de nuevo a Aruba, para finalmente residenciarse en Holanda. Para el año 2015 Palmar presenta una exposición individual en Venezuela en el Museo de Arte Contemporáneo del Zulia (Maracaibo) que se

llama “Que tengas un cuerpo (superpolítico y apátrida)” y nos comparte cómo fue ese proceso de trabajar como cocinero y al mismo tiempo producir el proyecto expositivo, sin poder viajar a Venezuela para el montaje e inauguración:

Ese trabajo lo había hecho entre Argentina y Aruba, lo terminé de producir en Aruba, trabajando en la cocina, trabajando seis días a la semana, 48 horas a la semana, esperando por mi permiso, produciendo esto y luego no poder salir [de Aruba] porque si salía iba a perder el trabajo y yo no quería perder el trabajo. Entonces, bueno, ahí está el tema, sigo hablando de eso en cierta forma, algo que sí ha sido como un quiebre, en muchos sentidos ¿no? todo el tiempo y la energía que dedicas para trabajar allí, ese cambio que siempre hay entre ir a trabajar a la cocina y estar trabajando en el taller, estar trabajando haciendo arte, como dos mundos completamente distintos, en el que yo, ¡pum! corto, hay un Hugo que está aquí y cuando llega a la cocina tiene que ser otro. Haber montado la exposición a distancia, eh, me dejó como cierto saborcito, así como: “verga, quiero hacer la próxima”, y hasta ahora no la he hecho (risas) y quiero estar ahí y quiero montarla yo, o sea, como... sabes? (...) Yo trabajaba de 3 de la tarde a once de la noche [en la cocina] y llegaba a la casa, descansaba un rato y me ponía a trabajar hasta las 5, 4, que me iba a dormir, para pararme a la 1pm, prepararme para ir otra vez a la cocina, y así hice durante dos años, más o menos, preproducir, sí. Así hice esa exposición y así he estado haciendo este trabajo también [proyecto actual] y todos los collage que tengo, y los dibujos... claro, Aruba, fue una decisión hacerlo así, eh, digo por la presión que había en muchos sentidos, no, pero esa fue la manera. Ahí pude comprar materiales, este... pagar el envío de las obras, eh, pagar por la ayuda del montaje, pagar a Jimmy [Jimmy Yáñez], que en ese caso fue pagar un texto, Jimmy como curador él no hace textos, él hace montaje, coordina y todo esto, él no hace textos críticos, pagar el catálogo, por primera vez podía pagar un catálogo, (...) Pagar el montaje de los dibujos, que yo lo envié con Jimmy, yo lo pagué... pero eso no lo hubiese podido hacer si no trabajo (Hugo Palmar, en conversación con la autora, vía zoom, 10 de febrero del 2021).

Para Blanca Haddad también el migrar ha significado planear una estrategia que le permita vivir en una ciudad como Barcelona, con unas dinámicas de subsistencia muy diferentes a Venezuela, como nos comentó. Por tanto, estudiar un máster de Arteterapia en la Universidad de Barcelona formó parte de invertir tiempo en un conocimiento que serviría para aplicar en un trabajo que le garantizara los ingresos necesarios para poder mantener su vida en Europa, así como lo sigue haciendo hasta ahora cubriendo turnos en la mañana y noche de servicios

sociales, asistencia a refugiados y otros trabajos relacionados con apoyo a migrantes desde las artes. En su caso, ella entiende la situación con mucha claridad: hacer arte también es un trabajo, pero es un trabajo del que no puede vivir, por tanto la prioridad siempre ha sido tener ese trabajo con el que pueda pagar las cuentas, mientras el otro trabajo cubre otras necesidades, que no siempre son económicas. De esta manera ella lo resume:

... llevo ya catorce años aquí, yo todavía trabajo y hago mi otro trabajo, o sea, porque yo no tengo un respaldo económico de nada, y tengo que sortear las dos fuerzas, la vida común, el comer, el vestirme, el pagar mis cosas y el mundo artístico, que bueno, como sabes, es inestable y tal, y yo necesito como la estabilidad del día a día. Yo estoy en Barcelona, una ciudad bella, primer mundo y tal, pero tengo que hacer los dos trabajos, el de artista y el de otro, ¿sabes? porque saqué otra carrera aquí para, también pensando: “oye necesito estar...” pero esto lo he tenido que planificar sola (Blanca Haddad, en conversación con la autora, vía zoom, 30 de junio del 2021).

Una de las ventajas que alcanza el migrante, sobre asuntos laborales, en países como Estados Unidos, es que logran entrar en un sistema donde el trabajo de prestar servicios resulta factible en poco tiempo, logrando conciliar una estabilidad económica que jamás logran obtener en sus países de origen. Erika nos habla sobre su experiencia y los beneficios que ha obtenido para ella, su familia y amigos:

Otra de las cosas que me gusta de aquí es que hay dinero, hay mucho dinero, y yo puedo comprar lo que me dé la gana, si no tengo los reales lo puedo comprar a crédito, o sea yo me compré un carro, me compré mi equipo de luces, estoy comprando cada vez más equipos, restituyendo los que tuve que dejar en Venezuela, este, mantengo a mi familia así con todo, ayudo a mis amigos, ahorro, eso es un alivio chama, un alivio total, saber que tú vas a tener dinero en el bolsillo, que vas a tener dinero en el banco, que vas a tener dinero en tu gaveta, coño esa vaina, verga yo lo valoro muchísimo, cada vez que me llega un dólar: “gracias”

M: porque es algo que no teníamos en Venezuela

E: ni la posibilidad de tenerlo, muy difícil en Venezuela hacer dinero, a menos de que tengas mucha plata y puedas invertir en una cosa como tener un bodegón, porque en Venezuela la gente hace plata, hacen plata todavía, pero tienes que tener mucha plata para poder invertir, y tienes que saber que en cualquier momento puedes perderlo todo porque no sabes en qué día le

caíste mal al gobierno y te lo quitó todo, entonces, tienes que adaptarte, todo el tiempo es una vaina de adaptación, adaptación, adaptación... la vaina más darwiniana que existe es vivir en Venezuela, adaptarte cada vez a una loquera diferente.

Aquí no, aquí tú trabajas en las cosas más simples y te pagan y ya, vas, lo haces y ya, más nada (Erika Ordosgoitti, en conversación con la autora, vía zoom, 16 de julio del 2021).

Para profundizar otros temas relacionados, a continuación, subdividimos la sección en tres partes, para ubicar un espacio donde señalamos la problemática de la precarización de los trabajos en Venezuela y la búsqueda de ingresos extra para cubrir las necesidades básicas; otra parte para puntualizar algunas consecuencias que serían el pluriempleo y la búsqueda de otras alternativas comerciales; y para cerrar nos ubicamos en el campo del arte y esas actividades que no tienen pago o que se piden hacer gratuitas, y que es algo que resulta normal dentro del medio.

- **Ingresos extra y la precarización de los trabajos en Venezuela**

Por otro lado, en Venezuela durante los últimos años, la progresiva intensificación de la crisis en el país, ha exigido al ciudadano común producir ingresos extras que solventen la vida cotidiana y por supuesto, en el caso de los artistas, aparte de los gastos de la vida, la obra también. De esta manera, otro de nuestros interlocutores, Adrián Preciado, quien trabajó durante 9 años en la Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes (Mérida) como coordinador de eventos en la Galería La Otra Banda y el Teatro César Rengifo, tuvo que mediar durante ese tiempo para conseguir otros proyectos expositivos fuera del país, donde pudiera recibir apoyo financiero. Cúcuta (Colombia), ciudad frontera con Venezuela y cercana a Mérida, ofrecía financiamiento para proyectos y viáticos por participar en los eventos culturales de las instituciones, dinero en una moneda menos devaluada que el Bolívar, lo que implicaba una ganancia extra para cubrir otros gastos. En su relato, nos comparte:

... empieza la crisis en Venezuela, y yo no podía darme el lujo de descansar, más bien me tocaba empezar a buscar exposiciones, ahí fue cuando empecé a vincularme con Cúcuta para quedar en los salones regionales y en estas exposiciones, porque yo sabía que ahí financiaban los proyectos, entonces, el dinero que nos daban para esos proyectos o cuando me invitaban,

no sé, yo en esa época también aproveché y dicté un taller sobre arte y nuevas tecnologías, y ahí sí fui como historiador, me invitaron como dos veces de jurado para unos concursos de fotografía, este, me invitaron a la Lunada del Rosario Antiguo, una vez, entonces cada vez que me invitaban me pagaban viáticos y me pagaban honorarios. Entonces eso me ayudaba a mantenerme, pero lo mismo, o sea, no era, o sea, yo todo lo que hacía, como artista, era para cubrir esos huecos más como oportunidad para poder sobrevivir en esta situación, pero no es como ahorita, que yo digo: “mira yo me dedico 100% al arte y hago lo que quiero, como lo quiero y con una conciencia plena” y se ve, se nota la diferencia, ¿no? creo yo que se nota la diferencia (Adrián Preciado, en conversación con la autora, vía zoom, 17 de mayo del 2021).

Para Preciado, la fuerte inflación hacía que los ingresos que recibía de la Universidad no le alcanzaran para cubrir todos los gastos: “... me di cuenta que lo que me pagaba la Universidad solo me alcanzaba para pagar un anexo para vivir, o sea, el alquiler de mi anexo”, por ello Adrián buscaba apoyo financiero en cualquier trabajo que ayudara a solventar lo que el sueldo de la Universidad ya no estaba cubriendo:

... como yo trabajaba por Dirección de Cultura, acuérdesse de que la Universidad tiene sede en Trujillo, en San Cristóbal, alianzas con Maracaibo, con LUZ (Universidad del Zulia), y en Caracas con otras universidades, tienen muchos proyectos y siempre se hacían como intercambios en la semana cultural en la universidad, entonces, en algunos casos muy puntuales, pues, se organizaban como eventos como de ir a montar una muestra de la bienal internacional que se hizo en “x” año, entonces llevarla para Maracaibo, entonces íbamos montábamos la exposición y eso implicaba también que nos dieran viáticos, o este, viajábamos que si a buscar obras en Caracas, o en Valencia, o ahí mismo en San Cristóbal, de algún artista que se iba a montar en la Galería, entonces, nadie quería viajar porque implicaba tener que calarse el viaje en un camión, después llegar a la casa del artista y montar las obras, de esas personas que cargan, no? pero yo por aprovechar los viáticos para tener una entrada extra, pues yo me ofrecía a ese tipo de cosas; o sea, cualquier cosa que implicara un pago extra yo siempre estaba dispuesto (Adrián Preciado, en conversación con la autora, vía zoom, 17 de mayo del 2021).

En el caso de Jesús Briceño, que es docente, nos habla sobre la problemática de los sueldos de los profesores en Venezuela, que se une a la precariedad de los sueldos en otras especialidades y del mismo sueldo mínimo en el país, lo que le ha llevado a tener que hacer

despliegue de una lista de trabajos adicionales para poder cubrir los gastos del cotidiano y del trabajo artístico, del que no se recibe ingresos. Durante este año (2021) podemos encontrar en la prensa nacional y otros espacios informativos datos sobre el estatus de los sueldos de los docentes universitarios en Venezuela, como en *El Nacional*, donde a principio de año señalaba que un profesor titular con doctorado en la Universidad del Zulia tenía un sueldo de 3\$, («Tres dólares: lo que gana un profesor titular con doctorado en la Universidad del Zulia» *El Nacional*, 27 de octubre de 2021, <https://www.elnacional.com/venezuela/tres-dolares-lo-que-gana-un-profesor-titular-con-doctorado-en-la-universidad-del-zulia/>). Para mayo, después de una subida en los sueldos, el portal Aula Abierta realizó una comparativa de los sueldos de un profesor en diferentes niveles del escalafón en Venezuela con otros profesores en diferentes países de Latinoamérica, dejando en evidencia una gran problemática que se va multiplicando en otra serie de carencias como ésta que traemos en la siguiente cita y que después es reforzada en el relato de Jesús:

El bajo sueldo de los trabajadores universitarios venezolanos viola lo establecido bajo los estándares internacionales en materia de derechos humanos, como lo señala el artículo 26 de la Convención Americana Sobre Derechos Humanos al no tener un salario justo para la labor que se desempeña. Los montos de los salarios de los profesores y la emergencia humanitaria compleja a la que se encuentran sometidos, ya que sus salarios sólo cubren un 3% del costo de una canasta alimenticia, ha forzado a los profesionales a buscar otras opciones de empleos, lo cual afecta el desarrollo de las clases en las universidades públicas del país, puesto que no pueden mantener el talento humano necesario para cumplir con la impartición del conocimiento. Aunado a esto, se evidencia la ausencia de generación de relevo para los profesores en las aulas de clases, lo que puede generar a mediano plazo un cierre técnico de las universidades venezolanas por falta de personal docente, debido a que los salarios y beneficios laborales no garantizan una vida digna para ellos y sus familiares («Profesores venezolanos ganan menos del 2% del sueldo de un docente en Latinoamérica» *Aula Abierta*, 28 de octubre de 2021, <http://aulaabiirtavenezuela.org/index.php/2021/05/17/profesores-venezolanos-ganan-menos-del-2-del-sueldo-de-un-docente-en-latinoamerica/>).

Desde la experiencia de Jesús estos contenidos informativos toman vida en un caso en particular, que compartimos a continuación:

Bueno, para nadie es un secreto, tampoco me voy a poner a hablar de estadísticas porque eso está ahí en todos los medios, todo el mundo sabe lo que el Estado le paga a sus docentes, para nadie es un secreto que mensualmente son unos 3 o 4 dólares lo que cobra un docente por su trabajo; se han tenido que buscar otros medios, otras alternativas, descuidando entonces la atención de la educación pública, porque yo trabajo en los dos, trabajo en una institución privada que es la que me permite tener el ingreso que necesito, trabajo por mi cuenta como fotógrafo, trabajo como docente particular, trabajo vendiendo cosas de fotografía, o sea, tengo como unos cinco trabajos, y además de eso tengo el trabajo de la Universidad, que he ido estableciendo como prioridades y básicamente está en lo último de mis atenciones, por lo mismo, entonces, evidentemente eso va generando un choque y va ir generando cómo las generaciones van teniendo vacíos educativos gigantescos, la calidad educativa que yo tuve entre el 2006 y el 2011, cuando estudié en el Pedagógico de Caracas no tiene nada que ver con la calidad educativa y la presencia que tiene ahora, y lo veo con mis sobrinos porque la mayoría ha tenido que estudiar en escuela pública y se han visto obligados a tener que pasar de la escuela pública a la privada, también por la carencia de atenciones, por la carencia de los mismo docentes que no tienen ni siquiera una conexión de internet estable para atenderlos, o no tienen para poder comprarse o adquirir un dispositivo móvil que permita atender a los estudiantes, entonces, claro, yo no lo tengo, yo no cobro para tenerlo, simple y llanamente no los puedo atender, y el afectado solamente va a ser esa generación que está en proceso de formación, que se supone que es el futuro de este país, pero que a mi pesar y a mi pensar, lo único que me permite es ver que ese futuro es más incierto que el que estamos viviendo próximo, porque es una generación sin educación, es una generación sin formación, pero cuando analizo un poco el discurso, y también soy muy político, evidentemente, en la palabra y no solamente en la obra, porque soy así, cuando analizo esto y digo: es el tipo de sociedad que les interesa tener en un futuro, una sociedad que no piensa, que no reflexione, que no critique, que no sea un individuo crítico (Jesús Briceño, en conversación con la autora, vía zoom, 22 de julio del 2021).

- **Pluriempleo, proyectos comerciales y autogestión**

Entre las varias facetas de trabajos realizados por Jesús, compartimos una publicación en Facebook donde nos deja la dirección en Instagram de uno de sus proyectos comerciales con el que ha podido solventar sus ingresos económicos, en compañía de un grupo de socios:

Figura 3.5 Agencia de fotografía de Jesús Briceño



Fuente: Screenshot del perfil de Facebook de Jesús Briceño, fecha 18-09-2021.

Optar por operar en la esfera de lo comercial resulta ser una estrategia necesaria y fundamental en la vida de los artistas plásticos/visuales. Para Carlos Luis Sánchez ha sido una alternativa para impulsar su carrera de manera independiente, el manejo constante de las redes sociales, el uso de diferentes plataformas de exhibición y venta de obras, como también de comercialización, estampado de diseños y envío de objetos utilitarios como ropa, bolsos, tazas, etc. Aunque esto no sea considerado como trabajo artístico, es movilizar la obra por otros espacios fuera del campo del arte, trayendo como consecuencia diferentes efectos, que pueden estar generando ingresos o no, pero que también forman parte de un trabajo que no es considerado trabajo dentro del campo, como el manejo de las redes sociales, el tiempo empleado en la realización de proyectos, búsqueda de residencias o apoyo económico para la producción de obra. Este es un tema que Sánchez entiende bien, porque es la manera como ha manejado su carrera desde hace muchos años, durante el desarrollo de la crisis del país y más ahora con el momento covid-pandemia. Sus perfiles de productos comerciales, las tiendas online de *Redbubble* y *Teepublic* se pueden encontrar en su perfil de Linktree³³, y en su perfil de Instagram y otras redes donde diariamente publica contenido, como las promociones o personas que compran sus productos desde diferentes geografías. En una conversación en Facebook, Carlos nos habla sobre su búsqueda de residencias o becas y del tiempo que hay que invertir para buscar y postular:

³³ Linktree. «Carlos Luis Sánchez Becerra, Venezuelan Artist». Acceso el 5 de noviembre de 2021. <https://linktr.ee/Majenye>

C: Es que para el apoyo de instituciones hay que estar enviando proyectos y pidiendo dinero y eso a veces es difícil por el internet tan lento acá entre otras cosas. Yo he pedido becas de estudio y eso pero no he quedado casi nunca en nada, igual es importante enviar a todas pero eso quita algo de tiempo para desarrollar la obra

M: claro, es un trabajo que hay que hacer porque no sabes en qué rato logres algo de eso
Lo que has hecho de tener estás plataformas para vender los productos, ¿te ha funcionado? digo es una buena estrategia para producir?

C: Muchísimo

Pero porque estoy muy activo subiendo mucho

Si se sube una vez a la semana no funciona tanto

Jaja. Si es difícil no queda tiempo pa casi más nada ajjaa

Igual me animan los comentarios de la gente y por eso subo también

mi trabajo acá (Carlos Luis Sánchez, en conversación con la autora, vía Facebook, 20 de octubre del 2021).

Figura 3.6 Cliente de las tiendas online de Carlos Sánchez



Fuente: Screenshot tomado del perfil de Instagram de Carlos Luis Sánchez (@majenye).

Para Adrián, la idea de crear una estrategia comercial surgió estando fuera de Venezuela, en este escenario nuevo con exigencias y posibilidades diferentes, pero donde indiscutiblemente es una de las varias facetas que los artistas deben plantear, desarrollar y mantener para sobrellevar la vida y en paralelo con la obra. Entonces, junto a otra artista venezolana crearon una marca para comercializar piezas basadas en sus obras, con la intención de establecer un mercado que esté más al alcance de otro público y de esta manera seguir financiando su obra, entre otras cosas. En este perfil de Instagram se puede conocer más sobre ‘Waya’³⁴:

La marca, la justificación es darle un poco de salida más comercial a las cosas que nosotros hacemos, ¿no? y que eso nos sirva como financiamiento, para recoger recursos para poder desarrollar la obra más grande de cada investigación. Esta obra mía de los estandartes, es una obra muy difícil de vender, o sea, nadie compra un estandarte de tres metros para ponerlo en una casa que no tiene paredes de ese tamaño (...) en un espacio así como la BienalSur o una convocatoria de un Salón de arte contemporáneo, conceptual, es más fácil que entrar a una galería comercial. Entonces, la idea de crear la marca era mostrar un producto como una prenda de vestir, que sea accesible al público, que se pueda vender como una abstracción de la obra, que vende el mismo artista, porque nosotros vendemos con certificado de autenticidad en el caso de las mantas y en el caso de los dijes (Adrián Preciado, en conversación con la autora, vía zoom, 10 de junio del 2021).

Entre todas las tareas que se suman al trabajo que deben hacer los artistas para promocionar, exhibir y vender obra, surgen diferentes alternativas que, aunque sean más carga de trabajo, son vías que se abren para gestionar otro tipo de espacios, públicos y de formación de comunidades colaborativas, entre otros grupos de acción. Para Blanca, conocer los modos de autogestión por medio del rescate del espacio de la Nau Bostik³⁵, las residencias que ganó y la reconstrucción de su primer taller de pintura en Barcelona, pudo entender que sí tenía alternativas para impulsar su carrera y que otro tipo de público podía acceder a comprar sus obras, productos y asistir a sus talleres:

³⁴ Instagram. «wayabypreciadomenez». Acceso el 6 de noviembre de 2021.
<https://www.instagram.com/wayabypreciadomenez/>

³⁵ Nau Bostik. «Nau Bostik, Espacio de creación y difusión de la cultura». Acceso el 3 de noviembre de 2021.
<https://naubostik.com/>

...me gané esa residencia allí con el grupo, ahí estuvimos un año montando una pieza de danza y nos fue chévere, hicimos buena relación con él y él abrió otra nave gigante, pero ya allí debías involucrarte con construcción y yo me metí en eso, no en la construcción sino en la recuperación de los espacios, fue con toda la comunidad, fue muy bonito. Ahí tuve mi taller, mi primer taller de pintura, después de años aquí, y era espectacular, espectacular el taller, de verdad, además lo hice a mi gusto, y tenía una terraza bien bella, Barcelona es muy costosa, entonces tener un taller así como ese, impresiona. (...) y ahí como era autogestión, la experiencia de ese espacio de autogestión, donde todos recuperaron ese espacio y eso empezó a funcionar, y yo organizaba cursos en el taller y tal, el taller me abrió los ojos de: “coño! esto sí puede ser una manera” pero es otro mercado, un mercado diferente al de las galerías, pues, mis obras, yo, en verdad, los precios, a mí me las han pasado y las obras son mucho más costosas del precio que yo las vendo, yo no las vendo a esos precios exorbitantes que venden las galerías, o sea, igual son exorbitantes, porque todo es exorbitante para cualquier persona que se gane un sueldo normal en cualquier lugar del mundo (risas) pero bueno, digamos que sí las puedes comprar, no es como los precios de las galerías, por lo menos yo no conozco a nadie de mi círculo personal que pueda comprar esa obra, entonces para quién estoy pintando, ¿sabes? (...)

Barcelona es muy de que se junte la comunidad, que nosotros no tenemos esa experiencia, no, para nada, nosotros ni contemplamos esa posibilidad (...) es verdad que de Cataluña sí he aprendido eso, ellos son muy organizados a nivel de comunidad, ellos rescatan, se movilizan.

La exposición en la Nau Bostik quedó bella, era la segunda exposición que hacía, en las dos tuve libros, como te dije, saqué postales, ahorraba y sacaba postales, sacaba camisetas; entonces en la entrada de la exposición montaba una tienda como si estuvieras entrando al Moma, o sea, una tienda con merchandise de mí misma, sabes, como a Tracey Emin se lo hacen en Inglaterra, a mí nadie, no tengo quién me lo haga... para mi sorpresa en esas dos exposiciones, más que vender obras vendí merchandise y dije: “coño esto funciona” de verdad y no tengo que jalarle bola a nadie y tal (...). Es que era así, un día vendía tres camisetas y diez postales y me ganaba 60 euros, que para mi estilo de vida está perfecto, sabes? si yo tuviera un hijo sería diferente, pero para mi estilo de vida que es comer y estar tranquila, estar en la casa o en el taller, yo salgo y me divierto, pero no soy una persona de gastar en vainas caras, bueno, a uno le falta la computadora, a veces me falta un equipo, pero para eso sí cuento con los extras que me gano con la pintura, porque yo vendo, sabes? pero yo no vendo lo suficiente como para vivir solo de la pintura, no le veo sentido a mentir, ojalá algún día lo pueda hacer (Blanca Haddad, en conversación con la autora, vía zoom, 08 de julio del 2021).

- **Sin promesa de pago y hasta gratis**

Para los artistas que hasta ahora están comenzando una carrera en el mundo del arte, como Antón, también sus deseos giran en torno a generar ingresos con el trabajo artístico, quizás la ambición no es vivir de la obra, sino que la obra se pueda sustentar ella misma. Pero al otro lado de la esfera comercial, encontramos el trabajo artístico que se expone en las instituciones, públicas o privadas, con fines educativos y de exhibición, que no siempre o casi nunca ha sido remunerado en Venezuela. El circuito se justifica con la idea de que expones en las instituciones cuando estás joven porque necesitas hacer circular tu obra y darte a conocer en el medio, luego con una carrera más avanzada haces exposiciones individuales y así vas llenando los espacios en el tiempo sin que esto comprometa a las instituciones en la necesidad de retribuir económicamente el trabajo artístico, que evidentemente, como cualquier otro trabajo profesional, tiene un valor, que no debería llamarse apoyo, ni subsidio, sino recibir el pago por la labor realizada, como cualquier otro profesional. En este punto volvemos a las instituciones porque en ellas reposan y se siguen reproduciendo las dificultades y las problemáticas que los artistas tienen que enfrentar. Blanca recuerda su experiencia con las instituciones en Venezuela, en los años noventa y 2000:

Bueno, ninguna institución te paga por exponer, es como un favor que te están haciendo, a mí no me pagaron por exponer... que me dijeran que soy una diva, ¡no! no soy una diva, estudié cinco años, todo esto tiene un valor, quiero desarrollar mi obra, soy una mujer adulta, no soy una niña, no soy una persona que te quiere entretener solamente, ¿no? porque aunque yo tengo mi narcisismo, está bien, lo reconozco, no significa que porque yo te quiera entretener a ti, no quiera comer, no quiera tener una familia, no quiera pagar un alquiler, no quiera... y eso se puede entender que gente ignorante pues no entienda que lo tuyo tiene un valor, pero [que] una institución pretenda que tú siempre estés allí sin pagar como cuando tenías 19 años, que ibas para un Salón y sí, tenías 19 años, tenías la emoción de participar, pero después con 30, 35 años, no puedes pretender estar toda tu vida en eso, que es lo que estuvimos hablando, que es una ficción, ¿sabes? una ficción, tal y como están las cosas... pero es exigir un poco esa profesionalización, a veces era complicado, una confrontación, ¿sabes? (Blanca Haddad, en conversación con la autora, vía zoom, 30 de junio del 2021).

Así también, en el mundo del arte es muy común conseguir que ciertos trabajos, algunos incluso intelectuales, se hagan sin ninguna retribución económica, ya sea por parte de artistas

u otros actores, como investigadores, curadores, técnicos, etc., quienes por no ser conocidos participan en ciertas tareas de manera gratuita con la expectativa de dar a conocer su trabajo en el círculo, conocer a más personas, relacionarse, etc., aun sabiendo que si esas mismas tareas las realiza alguien de renombre del mundo del arte, son muy bien pagadas. Entonces, se suma una cosa más a eso que los artistas hacen para darse a conocer y operar en el medio, que son los trabajos que hacen de manera gratuita; como nos compartió Erika, quien se postuló para un trabajo sin paga para poder conocer cómo funcionaban las galerías en la ciudad donde vive, en Texas. Pero bajo ciertas circunstancias este tipo de tareas no puedes hacerlas, como cuando vives en otro país y debes invertir el tiempo exclusivamente en trabajos remunerados porque tienes más obligaciones, que quizás estando en tu país resulte ser más flexible:

... incluso cuando llegué me postulé para ser asistente en una galería, una vaina gratis, y hasta esa vaina gratis que no me iban a pagar me rechazaron, y yo: “si ustedes supieran lo que están haciendo, si ustedes supieran los conocimientos que tengo, que podría aportar, sabes?” cuantas exposiciones yo he montado, no solamente más sino de cantidad de gente que he ayudado, que he gestionado las exposiciones, en tantas cosas, pero bueno, (...) lo que quería era entrar en calor, en contacto con la gente de aquí y tal. Ya ahorita ya no puedo hacer esa vaina aquí, ¿qué postularme pa una vaina gratis?!, ya si no me pagas no hago nada... cuando llegué porque estaba con esa avidez que no tenía trabajo, ya no (Erika Ordosgoitti, en conversación con la autora, vía zoom, 16 de julio del 2021).

3.2.4 Consideraciones generales

Las secciones y subsección precedentes nos permitieron exponer varios temas por separado, aunque por momentos ciertos aspectos en los relatos nos da la sensación de que están conectando unos temas con otros. En la sección “De las dificultades del hacer a la remuneración del trabajo artístico”, se presentaron ideas generales como que, en Venezuela, antes o después de Chávez, siempre ha hecho falta una estructura institucional que garantice el desarrollo de la carrera de los artistas, que respete el trabajo creativo y cultural, y sea remunerado como cualquier otro trabajo, para que de esta manera el artista pueda seguir creciendo en su carrera de manera digna y en pro del cultivo de su talento. El perfil de las galerías también figura como parte de ese sistema tradicional que ejerce mucho poder sobre la vida/carrera del artista, pero que como muchos no logran acceder a los beneficios y privilegios que es ser un artista representado por una galería, los modos de autogestión cada

vez están más normalizados y con esto los artistas logran trazar planes y crear estrategias para acceder a otros espacios de exhibición, otros públicos y por ende a mercados más accesibles para mantener la producción de la obra.

Todo esto en Venezuela se ha complejizado por lo que ha venido sucediendo en los últimos 21 años con la radicalización de las políticas en general y sobre todo las culturales, donde los actores culturales (del campo de las artes visuales contemporáneas en este caso) se han ido desplazando, movilizándose de los espacios formales poco a poco; unos reaccionando de manera más radical, otros operando en la medida en que podían, resistiendo y reaccionando, hasta los extremos. Para un gremio como el artístico donde la libertad resulta indispensable, muchos terminaron por abandonar estos lugares, que no son del gobierno de turno sino de cada uno de los que conforma dicho campo y de los venezolanos como sociedad. Esto es muy fácil de decir, pero ante las dificultades y diversas problemáticas que atraviesa el país, no hay una conclusión sencilla para cerrar este punto.

Esta falta de estructura de apoyo a los artistas se sigue replicando en los espacios privados, que se han escudado tras la crisis del país más el escenario pandemia, aprovechando las necesidades de los artistas por producir y mostrar sus trabajos, sin contar con ningún tipo de apoyo. Algunos espacios, directores y artistas desde hace tiempo comprendieron que sin la solidaridad, el cultivo de los afectos, amistades, el apoyo mutuo, entre otros aspectos, no podrían llevar a cabo ninguna actividad, evento, exposición, etc. Lo que antes era asunto de la institucionalidad, ahora depende por completo de lo personal, del apoyo entre colegas, amigos, de fortalecer vínculos afectivos, vínculos solidarios.

Para los artistas que están dentro del país el tema de la escasez de los recursos y servicios es una problemática a la que han tenido que adaptarse y que definitivamente afecta directa e indirectamente en la producción de la obra, de sus carreras y de la vida en general, porque resulta muy difícil lidiar con todas estas precariedades y en algún momento tienen que decidir si los ingresos son para la vida o para la obra, primando lo vital o haciendo mucho más sacrificado el hacer artístico. Otros aspectos salen a relucir como el problema de la educación en este momento actual donde los reducidos sueldos de los educadores ponen en situaciones de vulnerabilidad no solo al educador sino por supuesto la calidad de la educación y las deficiencias en la población en formación. Otro tema es la represión y la censura en los medios de comunicación, pero también incidiendo en el mundo del arte, haciendo que exista temor y autocensura por parte del artista, como también otros niveles de violencia más evidentes como en el caso de los atropellos que vivió Erika Ordosgoitti y su salida del país.

Para los artistas que están fuera, ellos se enfrentan a otras problemáticas como la de resolver el estatus migratorio, los abusos que tienen que aceptar como trabajo subpagado por no tener permiso legal, malos tratos o desvalorización. Hay otras dificultades como la estabilidad emocional que depende de muchos factores como las relaciones con los nativos, comprensión y manejo de otro idioma, otra cultura, obtener un espacio idóneo para vivir y para producir, como también reestablecer relaciones con otros venezolanos y a su vez la vida profesional de artista, el reconocimiento, el sentirse parte del campo artístico, de un lugar, de un grupo de personas y de los afectos, nuevamente. Lo emocional y en sí todas las facetas se van conectando y haciendo que la vida y la obra estén en un continuo de situaciones, viéndose afectados por problemáticas y a su vez consiguiendo soluciones, adaptándose y al mismo tiempo siendo, reconstruyéndose desde la identidad, la memoria y el arte, que por encima y a costa de todo, sigue sucediendo.

Capítulo 4. El campo del arte venezolano en retrospectiva: problemáticas, espacio virtual ganado y el trabajo en el arte

En este punto de la investigación, después de conocer de primera mano los testimonios del grupo de artistas visuales, podemos empezar a confrontar las problemáticas que se han venido presentando en el campo del arte venezolano en el marco de la crisis generalizada del país, haciendo énfasis en algunos aspectos anteriores al gobierno de Chávez, luego, durante los primeros años de la llamada “Revolución cultural”, y en los últimos años caracterizados por la movilización de gran parte de los actores del campo a otros países, más el escenario de pandemia mundial por Covid-19. Esta primera parte la llamaremos: “El arte contemporáneo en Venezuela: un campo de fracturas y movilizaciones”; en segundo lugar, abordaremos en profundidad aspectos importantes sobre la etnografía virtual y reflexiones sobre el campo, apartado que lleva por nombre: “De las ventajas de hacer etnografía virtual”. Luego, para cerrar, indagaremos sobre los aspectos en los que se cuestiona el papel que juegan los artistas en un campo en crisis, que sigue reproduciendo un sistema basado en el prestigio, el desconocimiento y desvalorización del trabajo, el cual llamaremos: “Sobre la valoración del trabajo artístico”.

4.1 El arte contemporáneo en Venezuela: un campo de fracturas y movilizaciones

En los testimonios de los artistas de mediana carrera, como Blanca Haddad y Hugo Palmar, al referirse a los años anteriores a la entrada de Chávez –en sus primeros años de carrera, y en participaciones en exposiciones y premios–, en conjunto con las investigaciones del campo del arte venezolano, de la misma época, de los investigadores María Elena Ramos (2012) y Félix Suazo (2019), podemos sostener que en la últimas décadas del siglo XX, el país contaba con el apoyo presupuestario por parte del gobierno en el área cultural y artística, sin diferenciación ideológica. Las rencillas venían por parte de los mismos grupos que conformaban el campo, discusiones en el ámbito de lo estilístico e identitario (definiciones que buscaban legitimar aspectos de lo local o lo foráneo en el arte), haciendo que existiera vitalidad, competencia, exigencias profesionales en el campo y sus actores.

Gracias a la renta petrolera, el país y el área cultural gozaron de estabilidad, en estos años se fueron conformando una serie de edificaciones (museos, centros culturales, ateneos), colecciones de arte (compra de obras con fondos públicos y privados) y profesionales

formados para el área. La figura del CONAC, como el Consejo Nacional de Cultura se encargó de las directrices culturales y artísticas, teniendo atribuciones rectoras en la política cultural del país. Según Manuel Silva Ferrer (2014) "... el rico Estado petrolero, al que nunca le hizo falta aupar el mecenazgo y la participación privada, se encargó directa o indirectamente de prácticamente todo el conjunto de instituciones de la cultura, incluidas las privadas" (Silva-Ferrer 2014, 23).

Aun así, con la renta petrolera que garantizaba el desarrollo institucional y una producción relativamente autónoma, esta estructura no brindaba una plataforma segura para los artistas, al menos no en relación al fortalecimiento de sus carreras.

A partir del testimonio de Blanca Haddad y Hugo Palmar logramos entender que existía una escena interesante, una cantidad importante de salones, premios, museos y espacios para exponer, pero en donde los artistas debían financiar todo o la mayoría de los gastos.

Eventos que aún siendo patrocinados por empresas privadas no brindaban alguna facilidad o soporte para los artistas, pero con el prestigio que representaba participar, los artistas se conformaban con el crédito y registro en los catálogos impresos. En el caso de ganar un premio en estos salones, el prestigio ganado sumaba potencialmente al capital simbólico, aunque como recuerda Blanca, ganarse dos salones le trajo mucho beneficio, en cuanto a lograr que su obra fuera legitimada, pero sostener económicamente una carrera en torno a esto no era posible: "... que una institución pretenda que tú siempre estés allí sin pagar como cuando tenías 19 años, que ibas para un Salón y sí, tenías 19 años, tenías la emoción de participar, pero después con 30, 35 años, no puedes pretender estar toda tu vida en eso" (Blanca Haddad, en conversación con la autora, vía zoom, 08 de julio del 2021).

Por otro lado, ambos también hacen referencia al poder que tenían las galerías en cuanto a la carrera de los artistas, y aunque en este trabajo no nos hayamos planteado ese tema como central, podemos comprender un poco esta estructura que se compaginaba para hacer circular artistas en el país y de allí a escenarios internacionales. Se trataba de un engranaje entre el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, la empresa privada y las galerías, en torno a los salones, exposiciones en el museo, galerías, para de allí salir a eventos internacionales, ferias, exposiciones, etc.

Un punto muy importante para resaltar de esta época es que, como lo señala Félix Suazo, resulta imposible negar la existencia y vitalidad del movimiento artístico en el país (Suazo 2019), principalmente porque existía un apoyo concertado del gobierno con la empresa

privada, pero también se había logrado una progresiva profesionalización del campo a nivel técnico, gerencial, administrativo, curatorial e historiográfico. Entre otros aspectos, pero de igual forma, como lo señalan Blanca y Hugo, no había una estructura estable, económica, que ofreciera a los artistas un pago por el trabajo al momento de realizar proyectos en las instituciones y así fortalecer sus carreras. Así lo denunció Blanca al recordar que las instituciones museísticas le ofrecían hacer exposiciones individuales sin recibir el respectivo pago por el trabajo realizado: “Como en dos oportunidades me ofrecieron, una vez en el Museo Alejandro Otero y la otra en el Museo de Arte Contemporáneo, exposiciones individuales, y yo decía: ‘Y ¿cuánto me van a pagar?’, decían: ‘No, nada, es que ya vas a exponer aquí’” (Blanca Haddad, en conversación con la autora, vía zoom, 30 de junio del 2021).

De acuerdo con lo reseñado hasta el momento y de los testimonios de los interlocutores, podemos señalar que para los años anteriores a la entrada del gobierno de Chávez existía un escenario amplio para el arte contemporáneo, pero con poca valoración hacia el trabajo artístico, sobre estimando el prestigio que las instituciones por sí mismas brindaban a la carrera de los artistas.

Ahora, para los primeros años de cambios del periodo de Chávez, María Elena Ramos (2012) y Manuel Silva Ferrer (2014) reseñan y analizan estos diez primeros años, describiendo en inicio el vuelco que se generó al convertir las instituciones museísticas de Fundaciones de Estado a una figura centralizada como la Fundación Museos Nacionales, borrando tanto su autonomía administrativa, así como aquella relativa al manejo de sus colecciones, al perfil único de cada museo y su programación de actividades y exposiciones.

Entre las evidencias más sobresalientes de aquello, recordamos la destitución de los 18 directivos de las 18 instituciones museísticas más importantes del país, y con el pasar de los años el abandono (por despido o renuncia) de los cargos de la mayoría de sus otros actores por diferentes discrepancias. La primera alternativa que surgió ante esto fue la creación de espacios privados que vinieron a cubrir la parte de estímulo a los artistas contemporáneos en producción y exhibición. Sobre este punto los autores arriba citados anuncian las problemáticas presentes. Sobre la destitución de directivos y otros cargos, Manuel Silva Ferrer describe este hecho como un *vaciamiento* en el área cultural:

La particularidad de este desplazamiento de artistas, creadores, escritores, investigadores y gerentes culturales; radica en que no fue un proceso impulsado por un conjunto de agentes de similar especie, sino que fue un mecanismo efectuado por aquellos que habían alcanzado el control operacional de las instituciones del Estado (Silva-Ferre 2014, 118).

Por tanto, los cargos se volvieron políticos porque lo importante no eran las competencias profesionales sino la ideología política afín con la revolución. Testimonios como el de Hugo Palmar, en su estancia laboral en el Ministerio de Cultura y la exigencia por parte de sus superiores de inscribirse en el PSUV, nos revela parte de esta situación.

Sobre el retiro de los artistas de los programas expositivos de las instituciones del estado, más que suceder de una manera inmediata surgió gradualmente, así como lo relató Erika Ordosgoitti desde su experiencia y la de sus compañeros de la universidad, quienes participaron en varias oportunidades en convocatorias oficiales cuyas directrices eran en su totalidad artísticas y no por proselitismo político.

La politización del medio cultural se hizo de manera gradual, pero mientras se tornaba más radical, los artistas tuvieron que tomar partido. Aquellos que formaron parte de esta investigación decidieron no exponer ni participar de convocatorias de los museos oficiales. Indiscutiblemente, al igual que el escenario político-social del país, el área cultural se dividió en dos “bandos”: los simpatizantes del gobierno y aquellos que se ubicaron en la oposición, quienes ocuparon los diferentes espacios privados que se establecieron.

En este caso, el estado al concentrar todos los poderes logró interferir directamente en la estructura del campo del arte, generando que sus actores se desplazaran hacia otros espacios donde pudieran ejercer sus oficios sin imposiciones políticas. Revisemos la definición de Estado según Bourdieu:

El Estado es el resultado de un proceso de concentración de los diferentes tipos de capital, capital de fuerza física o de instrumentos de coerción (ejército, policía), capital económico, capital cultural o, mejor dicho, informacional, capital simbólico, concentración que, en tanto que tal, convierte al Estado en poseedor de una especie de metacapital, otorgando poder sobre las demás clases de capital, y sobre sus poseedores (Bourdieu 1997, 99).

Bajo estas condiciones, el Estado impuso con toda su autoridad los cambios en las políticas culturales que incidieron en el manejo de las instituciones culturales y sobre el contenido de las obras legitimadas por estos entes. La transformación que conllevó este giro en las políticas culturales desestabilizó los lugares de legitimación en el arte contemporáneo, haciendo que los espacios privados asumieran ese poder de legitimar y otorgar prestigio que en otrora ostentaban los espacios museísticos oficiales.

Desde la sociología de la dominación, Bourdieu describe esas instancias de poder donde reside la valoración en el mundo social. En una charla con los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de Nimes, al responder una pregunta sobre la legitimación, explicó:

Se puede pensar que, en el mundo social, la escuela o el Estado constituyen perfectamente (poniendo a Dios entre paréntesis) el tribunal de última instancia cuando se trata de certificar el valor de las cosas. Para que comprendan, les doy, muy rápidamente, un ejemplo: cuando un médico redacta un certificado de enfermedad, ¿quién certifica al que certifica? ¿La facultad que le ha concedido un diploma? De regresión en regresión se llega al Estado, esa suerte de última instancia de consagración (Bourdieu 2010, p. 23).

Las instituciones oficiales perdieron credibilidad y prestigio en el campo del arte en Venezuela en aquel período, pero el Estado no perdió terreno en el uso de las fuerzas, las cuales han sido usadas al momento de censurar algunos artistas que se pronunciaron contra el gobierno, o cuya obra no era del agrado por denunciar la crisis social-económica del país, como sucedió con los casos nombrados de Erika Ordosgoitti, Deborah Castillo y Pedro Morales, entre otros, donde la autoridad del Estado logra clausurar exposiciones, prohibir participación en eventos internacionales y hasta perseguir a los artistas con amenazas y extorsión.

Por otro lado, estas mismas instituciones privadas al asumir la labor expositiva contemporánea, también asumieron roles institucionales, en la medida de lo posible, como cubrir parte de los gastos del montaje de las exposiciones u otros apoyos en la producción de dichas muestras. Erika en su testimonio comparte su experiencia en varios espacios privados de galerías entre los años 2012 y 2013, quienes disponían de recursos para cubrir parte de los gastos implicados en la producción de las exposiciones. Ya desde estos años se comenzaba a ver el esfuerzo de los directores de espacios por realizar los eventos, para ofrecer incentivos

en la producción de las exposiciones, como también la colaboración por parte del artista para la realización de dichos eventos, sin recibir más beneficio que el evento como tal.

En los últimos años esta realidad ha cambiado bastante. La movilización de artistas y de otros actores fuera del país a diversas geografías, también ha sido un fenómeno que ha modificado el campo. Nuevamente las realidades están fragmentadas, por un lado, los que están fuera del país y por otro los que están dentro. Entonces, a partir del grupo de interlocutores nos acercamos a sus vivencias de acuerdo al lugar de residencia, y en definitiva cómo se ubican con respecto al campo del arte venezolano.

A partir de esto, los que están dentro se enfrentan a una serie de dificultades porque sumado el escenario de la pandemia por covid-19, los espacios privados que se encuentran operativos no cuentan con presupuesto para apoyar a los artistas, como años atrás sí sucedía. En estos momentos de crisis en el país, más el Covid, dificulta en gran medida contar con recursos, estimando que el esfuerzo por mantener abiertos los espacios y ofrecer alternativas expositivas, resulta un gran trabajo.

En el testimonio de Jesús Briceño nos enfrentamos con el cuestionamiento que se hace el mismo artista, al evaluar de manera muy general la situación de los espacios privados, los cuales podrían estar poniendo como excusa todos los escenarios de crisis para no tener presente el apoyo que requieren los artistas en la producción de obra en estos momentos tan complicados, por las razones ya expuestas. Por ello la mayoría de los eventos que están sucediendo en Venezuela están financiados por embajadas, como la Embajada de España que financió el concurso: “La trayectoria inédita/Mirar al mundo de nuevo”, o la Embajada alemana, instituciones culturales internacionales como el Goethe Institut, galerías o residencias en otros países, mecenas puntuales que ofrecen otorgar el premio de concursos, salones o residencias.

La profesora Elizabeth Marín, profesora titular del Departamento de Historia del Arte en la Universidad de Los Andes en Mérida-Venezuela, desde el 2017 dirige la sala expositiva *Espacio Proyecto Libertad* (EPL), un lugar que ha ofrecido una alternativa curatorial-expositiva para los artistas, pero también un lugar de aprendizaje para otros procesos como producción, montaje e investigación para sus alumnos de Historia del Arte. Siendo éste un espacio autogestionado, que no maneja presupuesto, ha contado con el apoyo e interés de muchas personas, pero en especial de los artistas, y sin ningún afán lucrativo, ha podido ofrecer un espacio enriquecedor para muchos:

Primero contar con ese lugar que es de una amiga, que ella nos lo cede de manera gratuita porque es que si yo tuviera que pagar un lugar no podría. Hemos contado con la solidaridad de todos los artistas, yo no puedo decir que en algún momento los artistas nos hayan abandonado, en ningún momento, o nos hayan dicho: “No lo vamos a hacer” o “No estamos de acuerdo contigo”, (...) y como saben que es un espacio autogestionado, sin dinero, porque no tiene dinero, pues cuando los invitamos y, por ejemplo si son fotógrafos, pues ellos nos mandan el dinero para imprimir las fotografías aquí en Mérida, (...) Sabemos que no podemos montar con lujos, digamos, con la precisión que montaría un espacio con presupuesto, porque nosotros no lo tenemos, tenemos inclusive ayudas de amigos artistas que han mandado dinero, mandan dinero para el espacio, porque el espacio no vende, el espacio es un sitio de enseñanza, para nosotros el espacio ha sido eso, un lugar de enseñanza, un laboratorio de aprendizaje (Elizabeth Marín, en conversación con la autora, vía zoom, 19 de marzo del 2021).

Gracias a este testimonio, así como el de Jesús, podemos entender el funcionamiento interno del campo del arte en Venezuela al día de hoy, basado en lazos solidarios entre los artistas y los espacios autogestionados, como también entre los mismos artistas al momento de movilizarse para una exposición o para trasladar una obra entre ciudades. A falta de institucionalidad lo que queda es el compromiso entre los mismos actores para mantener el campo, la creencia en el juego, la *illusio*, como propone Bourdieu (1997, 141).

En este punto podemos decir que una de las peculiaridades en el proceso venezolano es el hecho de que los artistas que se encuentran tanto dentro como fuera del país mantienen una relación de cooperación. Como pudimos ver en los testimonios de Erika y de Elizabeth, aquellos artistas que están fuera mantienen diferentes vínculos con el campo del arte venezolano; ya sea por trabajo o amistad, a veces deciden financiar o apoyar el trabajo que se sigue haciendo desde Venezuela, porque aunque se hace de manera entusiasta, en colaboración y solidaridad, una entrada económica puede solventar parte de los gastos y fortalecer algún aspecto necesario. También el apoyo de los artistas que están fuera viene dado en participar en las exposiciones que se hacen en el país, haciendo llegar la obra, pagando la impresión fotográfica u otras formas. Este gesto, en beneficio mutuo, les significa seguir siendo parte del medio, como también fortalecer vínculos con el campo y sus actores en esta modalidad transnacional.

Recordemos que el transnacionalismo es un concepto que define las relaciones que los migrantes mantienen con sus países de origen, un mundo social que se construye desde

diferentes espacios geográficos y virtuales, para seguir conectados y compartir aquello que los identifica como comunidad (Chávez-Torres, Preciado-Jiménez 2017, 41-2).

Las remesas o aportes económicos son parte de estas conexiones, que suceden como también en el caso particular de Erika, quien desde los ingresos de su trabajo en Estados Unidos ayuda a solucionar problemas económicos al proyecto de residencia El Avispero, en Caracas que dirige junto con otra artista. Al preguntarle sobre quién financiaba el lugar, ella respondió: “Prácticamente yo, o sea, ahorita mandé a mi asistente a que revisara el techo [de la casa], entonces ahora estamos comprando material para impermeabilizar, eso lo pago soy yo, con mi trabajo, no de artista, sino de prole [proletario]” (Erika Ordosgoitti, en conversación con la autora, vía zoom, 16 de julio del 2021).

Sobre la cooperación de los artistas que están dentro con respecto a los que están fuera, también surgieron los testimonios de que el apoyo se hace presente para realizar alguna diligencia, cuestiones como movilizar una obra de un lugar a otro, fotografiar una obra, colaborar artísticamente u otros procesos relacionados con el medio.

Elizabeth Marín como directora del espacio antes mencionado, también nos compartió en su testimonio sobre los modos en que los proyectos expositivos han podido seguir realizándose. En ocasiones ella misma ha tenido que movilizar obras en viajes de ida y vuelta de Caracas a Mérida, como equipaje, sin pagar seguro, todo esto en complicidad con los artistas, como también cuando recibe en su casa a artistas u otros curadores, a falta de un presupuesto para pagarles comidas y hospedaje en un hotel. Como ella misma reflexiona: “tampoco podemos dejar perder los pocos lugares que nos quedan”:

Entre toda la crisis, ha sido una experiencia hermosa, que quizás en otro momento hubiera sido otra cosa, los hubiera invitado a un seminario, hubiesen venido a la Facultad a dar su charla y no nos hubiésemos vistos más, sin embargo el hecho que nos colaboremos, que nos contemos nuestras particulares angustias y preocupaciones ha hecho que crezcamos todos juntos, ¿no?, eso es bonito, eso no me lo esperaba yo, ni lo esperaba en ningún momento de mi carrera, pero ha sucedido y lo agradezco inmensamente, mi relación cercana con los artistas y con otros curadores. Creo que si hubiésemos estado en el momento en que la Universidad me daba el dinero y yo traía un profesor y yo le pagaba el hotel y la comida y todo eso, no hubiésemos llegado hasta este punto donde mi casa es la residencia del Espacio Proyecto Libertad, o sea, donde el artista viene y se queda aquí en mi casa y come conmigo, y todo ese tipo de cosas, no

hubiésemos llegado hasta este término, digamos, de amistad (Elizabeth Marín, en conversación con la autora, vía zoom, 19 de marzo del 2021).

En otros aspectos, para los artistas que están fuera, en cuanto a estar fuera del país y a su vez estar fuera del campo del arte (geográfico), los problemas vienen dados en cómo se vuelven a conectar con el arte, con sus prácticas, cómo volver a ser parte del campo del arte en donde residen. Los esfuerzos para comenzar de nuevo en otro país en todo sentido, económico, laboral, cultural, hace que sea difícil reconstruir la cotidianidad artística, acceder a un lugar idóneo como taller, establecer horarios para dedicar al trabajo artístico, crear contactos en el nuevo lugar, etc. Por lo general el espacio de habitación es también espacio de taller, adaptado para ello. El espacio y las prácticas se adaptan a la nueva situación, los contactos vienen de amistades o conocidos venezolanos que llevan más tiempo viviendo en el lugar y pueden brindar un apoyo emocional, laboral, artístico o de acompañamiento. Como en el caso de Oriana, quien, al crear contacto con algunos connacionales del medio artístico, encontró un estímulo para volver a conectarse con el trabajo artístico, como también después de conseguir un permiso de trabajo poder optar por un trabajo de mejores condiciones y en la rama del diseño gráfico.

Otro aspecto que puede quedar puntualizado acá es que para los artistas que ya tienen un recorrido expositivo, resulta incomprensible en el ámbito del campo del arte internacional que no tengan en sus perfiles exposiciones u obras en las colecciones de los museos más importantes del país, es algo que no se entiende y resta en sus currículos. Tomar una decisión de no participar por motivos políticos de los programas y museos oficiales ha tenido un peso para estos artistas.

En general, para los interlocutores, estén dentro o fuera del país, un modo de seguir dentro del campo artístico ha sido buscar autogestionar sus carreras, operando en otros espacios, sobre todo virtuales, para algunos diversificando sus trabajos en facetas más comerciales y usando plataformas para promocionar, exhibir y establecer conexiones. Esto por supuesto no es consecuencia de lo expuesto anteriormente, pero sin duda ha garantizado para muchos artistas y espacios otra posibilidad de existencia y alternativas para operar en el medio.

La virtualidad no llegó al campo del arte venezolano con la pandemia, pero en definitiva se estableció desde hace unos años para cubrir carencias, como lo describe el perfil de *Tráfico Visual*: “Es una plataforma virtual creada en 2009, dedicada a la difusión de contenidos

vinculados al arte contemporáneo y a la escena cultural venezolana que nació para suplir las carencias sobre esta materia” («Tráfico Visual». Acceso el 06 de abril de 2022, <https://traficovisual.com/>).

Desde su apertura se publican en sus canales de difusión (YouTube e Instagram) conferencias, entrevistas, encuentros, artículos, exposiciones de arte contemporáneo venezolano y afines de interés. Junto a *Tráfico Visual* están otros espacios que son físicos, pero que fomentan actividades desde sus espacios virtuales, porque desde el fenómeno migratorio y sumado a éste el escenario pandemia, el estar en cualquier parte del mundo, fuera o dentro de Venezuela, no es un impedimento para conocer qué están haciendo los artistas, realizar talleres, mostrar portafolios, plantear conversatorios, compartir un espacio para dialogar sobre arte contemporáneo. Entre estos espacios están: La ONG, La Sala Mendoza, Hacienda La Trinidad, Espacio Proyecto Libertad, La Macolla creativa, Mollusca art, entre otros.

Espacios creados para convivir en la virtualidad, espacios físicos que mantienen y se proyectan desde la virtualidad, nos hablan del posicionamiento de sus realidades en otro ámbito, habitar Internet, para certificar que aún conviven, que son portadores de la legitimidad y la creencia de los actores del arte contemporáneo.

Entonces, el panorama del campo del arte venezolano que podemos resumir, desde los testimonios compartidos, es un escenario donde la institucionalidad se ha venido a cero, donde los espacios privados para poder llevar a cabo los pocos eventos han tenido que contar con financiamiento extranjero de embajadas, instituciones internacionales, mecenas comunes o los mismos artistas que estando en el extranjero aportan económicamente para apoyar parte de los procesos de los espacios autogestionados. Sin institucionalidad los artistas colaboran entre ellos y también con los espacios donde exponen, haciendo hasta lo imposible para cumplir con la obra, el envío, la movilización y otras tantas cosas que en el escenario de crisis y pandemia hacen del sustento de la vida una gran complicación estando dentro del país. Estar por fuera del país implica enfrentar otras realidades, mientras las relaciones transnacionales con el campo del arte pueden estar presentes, como también los vínculos con otros connacionales artistas aportan alguna relación o sentimiento de comunidad, solidaridad, identidad. Vale también señalar que ser artista de mediana carrera y joven artista, en medio de la crisis, implicaría algunas diferencias. El artista de mediana carrera tiene más capital simbólico acumulado, volviendo a Bourdieu, una carrera más desarrollada que puede que le garantice, en ciertos momentos, un vínculo más directo con el escenario artístico, donde quiera que se encuentre.

Para los más jóvenes resulta un poco más complejo. Para los artistas que están dentro del país, desde la experiencia en el EPL, Elizabeth Marín nos amplía su perspectiva con respecto a los jóvenes artistas:

Muchos artistas de la generación anterior, que serían como de la edad mía, muchos se han marchado, y los espacios tienen que seguir andando, entonces, ¿qué se ha hecho? que hay una entrada enorme al arte joven, ¿apostar por arte joven?, a ver, uno dice arte joven por la edad, pero apostar por ese tipo de expresión es una cosa arriesgada, porque tú no sabes quiénes van a seguir siendo artistas, quiénes no, quiénes tienen calidad de obra, es complicado, hay que hacer un rastreo muy minucioso, yo por lo menos tiendo a darle oportunidad a muchos, más aquí en Mérida que hay una facultad de arte, donde ves a los muchachos ahí, muchas veces perdidos. Yo creo que en este momento es importante para los muchachos, porque muchos se han marchado, se están haciendo como esos agujeros que no había antes, porque la escena del arte contemporáneo venezolano era muy cerrada y ellos han podido entrar (Elizabeth Marín, en conversación con la autora, vía zoom, 19 de marzo del 2021).

4.2 De las ventajas de hacer etnografía virtual

Desde un principio, debido a los diferentes lugares de residencia del grupo de interlocutores y las dificultades de movilización que implicó la pandemia, cada vez se fue estableciendo más la idea de que la investigación y el campo se iban a realizar de manera virtual. Por supuesto, a medida que la investigación fue avanzando, al darnos cuenta de las facilidades que implicaba el uso del medio en cuanto a los datos e interacciones encontradas en internet, en conjunto con los cambios que ha estado viviendo el mismo campo del arte contemporáneo venezolano, comenzamos a comprender que más que obtener una serie de beneficios por el uso de las herramientas virtuales, estábamos en presencia de una serie de procesos donde la virtualidad ha sido un determinante en la conformación del campo del arte contemporáneo venezolano actual.

Entonces, para el momento de planificar el campo de investigación, las restricciones de la pandemia fueron las que marcaron los parámetros a seguir. Al principio teníamos muchas expectativas con las posibilidades de la virtualidad, pero luego, al mes de haber comenzado el campo, por una situación personal y de regulación de estatus migratorio, una situación inesperada de cambio de residencia de Ecuador a Colombia, tuvo como consecuencia la interrupción del campo por varios meses.

Por ende, los planes cambiaron y el campo tuvo que ajustarse a los tiempos que se habían reducido, como también otras actividades que venían a acompañar las entrevistas mediadas con el grupo de artistas. Al retomar el movimiento en redes de los artistas, nos encontramos con una cantidad de contenidos producidos no solo por los artistas sino también por diferentes espacios en línea, como los nombrados anteriormente: Tráfico Visual, La ONG, Espacio Proyecto Libertad, Hacienda La Trinidad, etc. A estos contenidos Estrella y Ardèvol (2007) los llaman objetos digitales, los cuales son elaborados por los mismos sujetos o en este caso también por los espacios expositivos.

Es así como gran parte del trabajo que han venido haciendo las plataformas y canales de los espacios expositivos autogestionados y privados venezolanos, fue de mucha utilidad porque en estos encuentros, talleres, entrevistas, artículos, disponibles en la red, lograba obtener los datos que estaba buscando, como cualquier libro, revista o archivo en una biblioteca, pero desde mi computadora y sin tener que invertir más tiempo del que ya estaba usando.

El trabajo de registro y recopilación de material escrito y audiovisual de diferentes encuentros, conversatorios y proyectos curatoriales, que han venido haciendo estos espacios autogestionados, fue esencial para desarrollar y avanzar en el trabajo de investigación. El trabajo de campo se caracterizó por haberse interrumpido muchas veces en el tiempo, pero los aspectos que distinguen a la virtualidad determinaron que estos inconvenientes no afectaran mayormente, los resultados obtenidos. Los contenidos que cada artista maneja en sus redes, páginas y demás canales interactivos, también resultaron indispensables para indagar sobre sus carreras, conocer sus trabajos y otros datos que garantizaron el conocimiento necesario, poder entablar una relación amistosa con ellos y acceder a una entrevista más amplia.

Sobre estas estrategias para las etnografías virtuales, Estrella y Ardèvol nos recuerdan que: “... es necesario tejer antes relaciones de complicidad para poder acceder al campo con unas mínimas expectativas de éxito” (2007, 12). Evidentemente, en nuestro caso, no puede haber un acercamiento exitoso con un interlocutor que es un artista visual sin conocer su obra, el medio cultural donde se mueve, sus intereses, exposiciones, premios, y demás datos que han conformado su carrera. Por lo general los artistas están dispuestos a conversar, la mayoría no tiene problema en aceptar una entrevista, pero estos encuentros deben tener un planteamiento interesante para el artista, tener la seguridad de que el contenido será manejado adecuadamente y que el entrevistador conoce su obra y carrera.

Figura 4.1 ‘Tejiendo relaciones de complicidad’



Fuente: Screenshot de correo electrónico con Jesús Briceño, después de leer el cuestionario.

En este trabajo previo sobre la carrera de los artistas para su selección, la virtualidad nos presentó un mundo conformado por perfiles de espacios expositivos y de artistas, donde también la pesquisa implicó pasar de una plataforma a otra, entre actividades online y offline, almacenadas para la revisión de interesados e investigadores, todo lo cual nos llevó a pensar sobre la experiencia del campo de investigación en la virtualidad, de las prácticas de los interlocutores y del campo del arte venezolano en el espacio de Internet.

Por la manera en que todos estos aspectos se conjugaron, cada vez nos parecía más acertado indagar sobre la etnografía multisituada propuesta por George Marcus, también porque en otras experiencias, como en la de Oscar Grillo (2019), donde al hacer revisión del artículo de Marcus del 2018 “Etnografía Multisituada. Reacciones y potencialidades de un Ethos del método antropológico durante las primeras décadas del 2000”, decide retomar estas ideas para llevarlas del campo etnográfico a la cultura digital.

Marcus presenta en este artículo una aclaración que nos parece pertinente y es: “... de tal modo que la etnografía multi-situada no significa extensiones a sitios adicionales, sino una reconceptualización más teórica del trabajo de campo en sí mismo” (Marcus 2018, 183).

Oscar Grillo en su interpretación del artículo también hace un aporte con respecto a este punto: “En la visión del autor, no se trata de un agregado de lugares, sino que conlleva una adecuada reflexión etnográfica, una construcción teórica que justifica articular diversos sitios en función de las prácticas de los sujetos” (Grillo 2019, 75).

No podemos olvidar que inicial y básicamente hicimos trabajo de campo en Internet, entendido como un espacio social en sí mismo, como afirma Christine Hine en *Etnografía virtual* (2004), “Internet se ha convertido en un lugar de múltiples órdenes temporales y espaciales (...) una serie de espacios sociales diversos” (Hine 2004, 142-3). Hablando en los términos de Hine, Internet es un espacio que se sustenta de acciones, de prácticas sociales que

los sujetos adquieren para interpretar y dar uso a la tecnología, “Son las distintas prácticas las que dan forma y sostienen el *World Wide Web*” (Hine 2004, 144).

Es así como las prácticas de los sujetos y los diferentes sitios virtuales que manejan los artistas, y las plataformas de los espacios expositivos en Internet, marcan un tránsito, un ritmo de búsqueda y exploración, que más que estar determinado por una espacialidad debidamente situada, está determinado por una temporalidad particular. Sobre todo las actividades y encuentros *online* requirieron de una planificación, la disposición a cumplir con un horario determinado, si es que se quiere estar presente, junto a otros, en ese tiempo y espacio específico, y vivenciar la experiencia resultante de intervenir y accionar en ese momento presente. El “estar allí” del clásico trabajo de campo malinowskiano (Marcus 2018, 191), se ve transformado por la temporalidad que exige la presencia online.

Las preocupaciones temporales y ansiedades desplazan el tropo clásico del “estar allí”. En los proyectos multi-situados, la ubicación en el espacio no es el factor destacado al definir el contexto de significación, tanto como sí lo es la ubicación en el tiempo, su detallado estar situado en lo “contemporáneo”. Tal etnografía se dirige principalmente al tempo del cambio, momentos en el fluir de eventos (Marcus 2018, 191).

Estas actividades puntuales, por nombrar algunas, el seminario propuesto por el Espacio Proyecto Libertad con Elizabeth Marín, que llevó por nombre: “¿Cómo comprender el arte actual venezolano?”, que se llevó a cabo en cuatro sesiones en febrero del 2021 o las Píldoras ONG, que son un encuentro mensual y en vivo, que ha venido sucediendo desde septiembre de 2020 hasta la actualidad, pero pueden encontrarse archivados en los canales de YouTube e Instagram.

Figura 4.2 Seminario online Espacio Proyecto Libertad

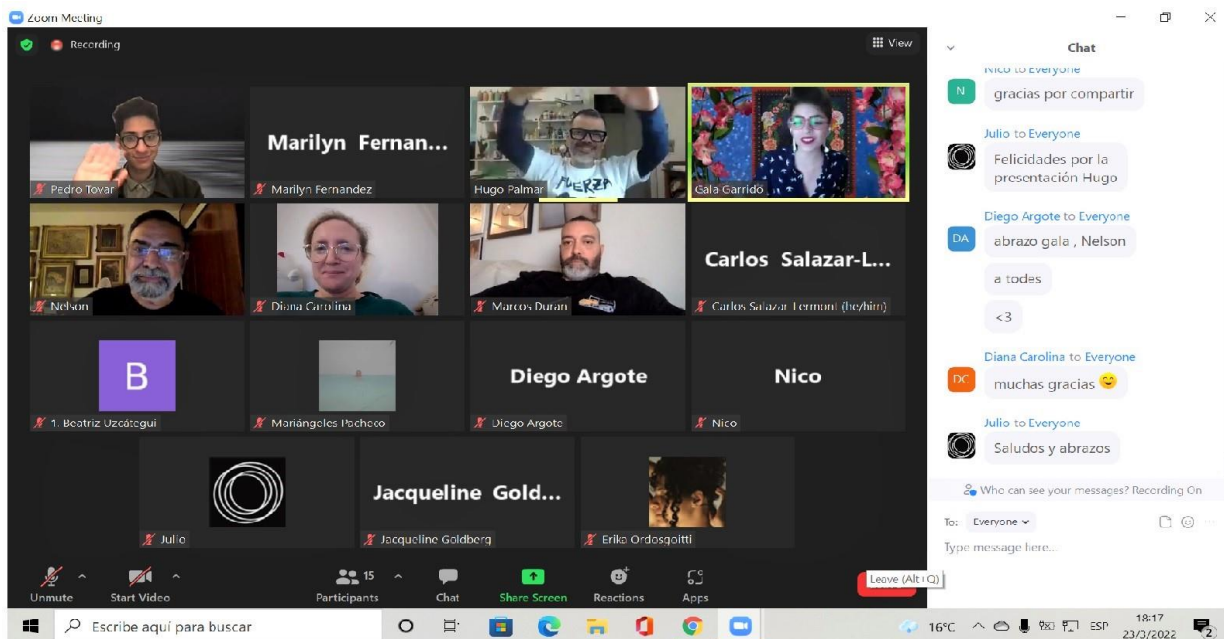


Fuente: Screenshot del perfil del Espacio Proyecto Libertad en Instagram, promocionando el Seminario online.

Los encuentros online eran espacios donde grupos de interesados se reunían para escuchar temas específicos sobre arte contemporáneo venezolano, o espacios dedicados a un artista venezolano que exponía sobre sus procesos de trabajo artístico, y al final se podía hacer preguntas y conversar los temas de interés. Estos encuentros fueron importantes para dialogar y conocer las inquietudes de los participantes, conocer artistas con los que no había tenido relación ni conocimiento sobre su trayectoria, acceder a información de los perfiles y trabajos de los artistas, direcciones en redes, páginas web, textos que se compartían en los talleres, etc. Otro aspecto importante es que quedaban alojados en canales como YouTube e Instagram y después podían ser consultado de nuevo en el caso de necesitar otros datos.

Pero más que la experiencia temporal sobre la investigación en estos espacios virtuales, el aspecto importante del campo fue vivenciar cómo se ha conformado el campo mismo del arte contemporáneo venezolano en la virtualidad, sobre todo en las experiencias online de conversatorios, talleres y presentaciones de artistas y sus procesos creativos como las Píldoras ONG, haciéndose sentir, al menos en un tiempo determinado, que estamos juntos y formamos parte de algo a pesar de la distancia. Entonces, al igual que el campo de investigación, el campo del arte contemporáneo venezolano actual, en su faceta virtual, está determinado por la manera en que se vivencia los múltiples marcos temporales (Hine 2004, 145), y el sentido que construye cada usuario, desde la geografía donde esté, en su experiencia de comunidad.

Figura 4.3 Comunidad ONG



Fuente: Screenshot del Zoom de la Píldora ONG con Hugo Palmar, marzo 2022.

4.3 Sobre la valoración del trabajo artístico

El campo del arte descrito desde la sociología de la dominación, nos presenta un campo de luchas, tensiones entre sus actores que buscan reconocimiento y acumular capital simbólico, esperando que, como afirma Bourdieu, en algún momento aquello se traduzca en capital económico. Para el autor, el mundo del arte:

... es un mundo social entre otros, un microcosmos que, tomado del macrocosmos, obedece a leyes sociales que le son propias. Eso es lo que significa el término “autonomía”: es un mundo que tiene su propia ley (nomos), en el cual hay apuestas sociales, luchas, relaciones de fuerza, capital acumulado (un artista célebre es alguien que ha acumulado lo que llamo un capital simbólico que puede producir efectos simbólicos, pero también económicos (...)) Por ejemplo, las luchas son esencialmente luchas simbólicas que movilizan instrumentos simbólicos, palabras, formas, etc., y lo que está en juego es la acumulación de capital simbólico, de crédito, por lo que se puede desacreditar a quienes están ya acreditados (los académicos en los tiempos de Manet). Se dirá de tal o cual que está "acabado", que ha sido "superado" (Bourdieu 2010, 37-8).

Este sistema basado en el prestigio sigue estando vigente en muchos ámbitos del mundo del arte, pero en una sociedad en crisis multi nivel como la venezolana donde además el campo del arte ha sufrido una ruptura con la institucionalidad oficial, es un escenario complicado. La ‘autonomía relativa’ del campo, como la define Bourdieu o los ‘signos de interdependencia’, como lo señala Canclini, entre “los museos, las subastas y los artistas con los grandes actores económicos, políticos y mediáticos” (Canclini 2010, 15), han hecho que el campo del arte en Venezuela se vuelva menos autónomo, al estar fuera de la institucionalidad se encuentra más permeable y expuesto a factores que están fuera del campo, como la política, la economía y migración, entre otros aspectos. Por tanto, el campo se ha sostenido hasta estos momentos, pero bajo otras condiciones debido a los cambios que ha tenido que enfrentar.

En el campo del arte en Venezuela, al deber los artistas adaptarse a continuos cambios, soportando la crisis del país, más otras precariedades que vinieron a instaurarse con la pandemia, cada vez se revelan más relaciones desiguales de poder. En el mundo del arte, al sostener un sistema de prestigio que no paga, por momentos queda en evidencia algo que ha sido menospreciado por mucho tiempo y es el valor del *trabajo artístico*.

Entonces, aquí nos preguntamos: ¿En qué consiste el trabajo que hacen los artistas? ¿Cómo trabajan? ¿Cuáles son sus esfuerzos y actividades?

Formulamos estas preguntas porque quisiéramos indagar sobre estas interrogantes en relación con los testimonios compartidos del grupo de interlocutores, quienes en sus reflexiones cuestionan estos temas, porque además el desconocimiento y desvalorización del trabajo artístico no ha sido un aspecto que ha surgido con la crisis económica-social y política del país de los últimos años, sino que los artistas quienes vivenciaron el campo del arte antes de Chávez, también denuncian esta falta de valoración, porque es algo que se ha naturalizado, invisibilizado y normalizado en el medio.

Testimonios como el de Blanca Haddad y Hugo Palmar nos hablan de una falta de estructura que garantice que el artista desarrolle su carrera, recibiendo una remuneración adecuada por su trabajo. Se asume que el espacio y dar la oportunidad para exponer es ya una recompensa, un beneficio para el artista y su carrera, que en parte sería capital simbólico, pero el capital económico lo invierte el artista y no siempre hay una retribución económica por su trabajo. Jesús Briceño también expone esta problemática que viene a sumarse en el marco de la pandemia:

Las instituciones no están comprometidas y hasta algún punto entiendo las dificultades, pero también esta pandemia me ha permitido formarme y estar dentro de encuentros que antes no, con personas de otros países y cuando oigo, por ejemplo, a gente de España que dice que ellos meten su presupuesto para el proyecto y la institución le financia la exposición, la obra, y yo digo: “pero eso no pasa aquí” no pasa, ¿por qué no pasa?, eso me genera una angustia terrible porque es que definitivamente la cultura es un aparato [al] que debe, debe inyectársele inversión (Jesús Briceño, en conversación con la autora, vía zoom, 22 de julio del 2021).

Sobre la invisibilización del trabajo artístico y su normalización en el entorno del arte, varias autoras como Mauro (2020) y Montalvo (2020), han hecho comparaciones a partir de este punto, haciendo asociaciones con la lucha feminista por visibilizar el trabajo reproductivo y de cuidados realizados por las mujeres, que por años ha sido naturalizado y no remunerado. Es así como sus propuestas van en plantear la feminización del trabajo artístico, por ser una labor que, al igual que el trabajo de cuidados y reproductivo doméstico, es invisibilizado. Como señala Montalvo, haciendo referencia a Toby Miller en “El Trabajo Cultural” (2018), quien al abordar el trabajo cultural y tratar de definir el trabajo, afirma que, aunque en la tradición económica es fundamental la existencia de un intercambio económico para decir que existe un trabajo, “...se entiende que incluso sin un intercambio financiero de por medio, existe trabajo” (Montalvo, 2020, 24).

Entonces, vale reafirmar que, desde un punto de vista amplio y no productivista, todas las actividades que se realizan para hacer arte son y deben ser consideradas como trabajo. De esta manera la realización de un proyecto, investigación, escritura, diferentes prácticas, experimentación de materiales, momentos de ocio, búsqueda de programas institucionales para financiar proyectos, trámites burocráticos, manejo de redes, producción de material específico para el manejo de redes, conversaciones con diferentes actores del medio, entre otras tareas, muchas de ellas reproductivas (en el arte), que implican la realización de un proyecto, de una obra, una exposición, colaboración, etc., todas constituyen el trabajo.

Por ejemplo, en los comentarios compartidos por Carlos Luis Sánchez, uno de los interlocutores cuya carrera la maneja casi en su totalidad por las redes, compartía su preocupación por los tiempos que debe dedicar a la búsqueda de financiamiento institucional y al manejo de las redes, evidenciando que son actividades que implican tiempo y que por tanto son un trabajo, tiempo que por supuesto resta para realizar otras actividades y para realizar la obra. Al no ser reconocido todo este tiempo y trabajo que implica la realización de

un proyecto u obra, es lo que en economía feminista se denomina ‘tiempo donado’ (Montalvo 2020, 113).

Para indagar más sobre la idea de la desvalorización y feminización del trabajo artístico, seguimos con Montalvo, quien apoyándose en otros planteamientos afirma, primero, una ambivalencia con respecto al valor que se le da al arte, como lo expone Alejandra Santillana (2018), “se trata de una ambivalencia del capitalismo, en el que el arte es a la vez “señal de elitización, lujo y poder adquisitivo”, pero también se presenta “como forma precaria, desfinanciada, marginal y adorno de todo aquello que es importante” (Citado en Montalvo 2020, 37). Segundo, con Precarias a la deriva (2004), plantea esta desvalorización a partir de un pensamiento occidental basado en una estructura binaria (público/privado, civilización/naturaleza, masculino/femenino, productivo/improductivo, etc.), donde el valor social siempre recae sobre una de las partes, siendo el caso del arte catalogado como un trabajo improductivo, “en el sentido capitalista del término, incapaz de producir valor (económico), de generar riqueza” (Montalvo 2020, 38).

En los testimonios de varios de los artistas encontramos este punto como álgido, puesto que deben desempeñar otros trabajos, emplear otras estrategias para poder solventar la vida y además financiar su trabajo artístico.

Blanca nos comparte su punto de vista con respecto al mercado del arte y también sobre las apariencias en el medio, que es algo que los artistas deben sobrellevar:

¿Vivir de mi obra? mi obra siempre ha sido como un extra, no ha sido lo que me ha dado de comer, y yo no sé cómo ha sido para otros artistas de mi generación, supongo que hay casos excepcionales, pues, yo diría que la gran mayoría es así, también hay mucha ficción en el mundo del arte, ¿sabes? mucha ficción porque te tienes que presentar como que vendes muchísimo de lo que realmente vendes... que, desde mi punto de vista es un error, ¿sabes? como gremio, porque lo ideal sería que todos habláramos con claridad de cuál es nuestra situación de vulnerabilidad o de qué sistemas tendríamos que tratar de buscar, no sé, afianzar, construir para que el artista pueda desarrollar su obra; pero siempre en Europa es de lo público, de lo privado no viene ningún artista, te lo puedo decir, yo tengo amigos muy conocidos en Inglaterra, por lo menos, que necesitan una red cultural que asegure un desarrollo de su obra, ¿sabes? (Blanca Haddad, en conversación con la autora, vía zoom, 30 de julio del 2021).

Sin diferenciar entre los artistas que están residenciados dentro o fuera del país, la mayoría han conciliado manejar proyectos autogestionados y comerciales para lograr tener otros ingresos, indagar sobre otros mercados más accesibles y realistas que el mercado del arte internacional, y así obtener algunos niveles de independencia institucional, autonomía económica, entre otras facetas, aunque, como señala Karina Mauro, la estabilidad que brindan estos proyectos no llega a ser completa: “Lxs artistas, por su parte, deben multiplicar sus puestos de trabajo o emprender proyectos autogestionados que, detrás de una autonomía e independencia ilusorias, culminan muchas veces en situaciones de precariedad” (Mauro 2020, 9).

En los testimonios de los artistas pudimos encontrarnos con varios episodios de situaciones al límite, donde la producción de la obra se ponía en cuestión al lado de las necesidades más básicas. Las autoras Mauro y Montalvo se centran en las dificultades de los productores de artes escénicas, los cuales en sus testimonios cuestionan el hecho de que los apoyos que reciben de las instituciones solo financian las funciones, pero no los montajes, invisibilizando todo el trabajo previo que consistió en la escritura de la obra, el trabajo de ensayo con los actores y otros pormenores que requieren más tiempo y esfuerzo, declarando con resignación que muchos aspectos de la creación son asumidos de manera gratuita por los realizadores, los autores, los artistas, con el fin de ver la obra realizada, catalogando al igual que el trabajo de cuidados y reproductivo realizado por mujeres como una labor que se hace desde el amor, y en el caso de los artistas por vocación y amor también (Montalvo 2020, 116). Para estos artistas escénicos asumir los costos, en parte, implicaba ensayar en los espacios de sus casas, algo normalizado entre los artistas visuales, quienes la mayoría tienen el espacio de taller en sus casas y habitaciones, adaptando el espacio doméstico al artístico y viceversa, sumando de esta manera los costos de producción al hogar; como también sucede en el caso de algunos directores de espacios expositivos, quienes suman a sus hogares los costos de la producción de eventos y exposiciones. Montalvo haciendo referencia a las contiendas feministas, nos amplía:

Antonella Picchio (1994, 1999), otra autora de la economía feminista, Carrasco (2001) añade que en el sistema capitalista lo que ha quedado “oculto no es tanto el trabajo doméstico en sí mismo sino la relación que mantiene con la producción capitalista”, como “nexo entre el ámbito doméstico y la producción de mercado”. Y se ha invisibilizado para facilitar “el desplazamiento de costes desde la producción capitalista hacia la esfera doméstica” (49), tal

cual ocurre con el campo de la producción escénica. Existe un trabajo desvalorizado, invisibilizado, que permanece oculto a pesar de que, o justamente porque, como se ha señalado en lo que va de este capítulo, permite trasladar los costos de producción de la obra al ámbito doméstico (Montalvo 2020, 91).

Durante la pandemia muchas empresas, instituciones y otros entes debieron modificar sus actividades laborales haciendo que cada empleado realizara sus actividades desde casa, teniendo que asumir costos de servicios básicos como electricidad, agua, internet o instalación de equipos necesarios para operar, pero en un principio todos estos gastos fueron asumidos por los empleados, haciendo visibles las cargas económicas que las empresas se estaban ahorrando al reducir en espacio y servicios con el teletrabajo. Esto es un claro ejemplo de lo que implica asumir los costos de producción de cualquier trabajo y aunque se entiende que no resulta conveniente analizar el trabajo artístico bajo los estándares tradicionales económicos y comerciales, evidentemente sí requiere ajustar los criterios y estimar los procesos artísticos para que sean objeto de análisis económico.

Mientras tanto, en nuestro caso, frente al análisis del campo del arte venezolano desde la experiencia de ocho artistas visuales contemporáneos en niveles de carreras distintos, residenciados dentro y fuera del país, resulta un escenario un tanto desalentador y al mismo tiempo esperanzador en cuanto observamos el empeño de los actores que se encuentran dentro del país por seguir operando en un medio mayormente precario, desigual, donde los artistas se encuentran más expuestos a situaciones de vulnerabilidad, al pluriempleo, a distribuir su tiempo creativo en otras actividades para sustentar la vida y la obra, alimentando un capital simbólico que no paga, sobrellevando un campo que, a espaldas de la institucionalidad oficial, está sustentado por sus mismos actores que siguen operando a costa de las dificultades, y muchos sin tener garantías. Para los artistas que están afuera también están expuestos a cuestiones similares, de nuevo muchas de las actividades se harán por gratuidad, trabajo en colaboración, poniendo trabajo y esfuerzo para darse a conocer y formar parte del juego social del arte, porque como afirma Bourdieu: "... sobre todo en algunos universos, como en el campo artístico, científico, etc., más vale presentarse como desinteresado que como interesado, como generoso, altruista, que como egoísta" (Bourdieu 1997, 156).

Conclusiones

En el recorrido de esta investigación, al querer responder a la pregunta inicial: ¿Cómo la crisis del país ha venido modificando el campo del arte venezolano? hemos podido trazar una serie de conexiones teóricas para definir la situación particular del campo del arte en Venezuela, que en los últimos veintidós años se ha visto transformada, movilizada, cuestionada.

La revisión de la sociología de Pierre Bourdieu nos proporcionó unos aspectos claves para ubicar situaciones específicas que sucedieron en el medio, como la figura del Estado que se impone en hacer cambios en las directrices del aparato cultural, “como poseedor de una especie de metacapital” (1997, 99) y como última instancia de consagración.

El campo del arte en sucesiva se movilizó y se estableció en otros espacios, independiente de la institucionalidad oficial, pero no completamente autónomo del poder del estado. La autonomía relativa propuesta por el autor nos describe un campo permeable, a instancias de otros factores como el político, económico y migratorio.

Los artistas, por su parte, a pesar de las circunstancias adversas que enmarcan la crisis social y que también afectan al campo del arte, sostienen el hecho de estar metidos en el juego, la *illusio*, de querer formar parte, *interesse* y creer que el juego merece la pena ser jugado (1997, 141).

En definitiva, el campo no es solo el lugar donde se desarrolla el juego, “es el campo de producción en tanto sistema de las relaciones objetivas entre esos agentes o esas instituciones y sede de las luchas por el monopolio del poder de consagración donde continuamente se engendran el valor de las obras y la creencia en ese valor” (Bourdieu 2010, 159).

El arte es un objeto de creencia, como también afirma el autor (2010, 27), mientras sus actores mantengan la creencia en ese valor y les parezca que vale la pena seguir jugando el juego, el campo seguirá adaptándose a las circunstancias y seguirá existiendo.

Con el fenómeno migratorio y la movilización de actores y artistas a diferentes geografías, se nos plantea un nuevo escenario en cuanto a concebir el campo social que se construye fuera de los límites de un territorio nacional. Por un lado, los vínculos transnacionales que los migrantes mantienen con sus países de origen, establecen diferentes puntos geográficos y virtuales, a través de los cuales las relaciones se sostienen y comparten lo que los identifica como grupo, siendo el caso venezolano caracterizado por ser los mismos actores y artistas

quienes siguen manteniendo el campo desde diferentes modalidades, entre ellas las remesas que vienen de los residentes de fuera, trabajos colaborativos y participación en exposiciones y eventos dentro y fuera del país. Por otro lado, para los artistas, en este presente globalizado como lo señala Canclini, “Los flujos transnacionales de imágenes tienen velocidades distintas si provienen de países económicamente poderosos o desposeídos. Las personas, entre ellos los artistas, tropiezan con más barreras que sus obras, (...) cuando se exigen más visas a los trabajadores que a las mercancías que producen” (2010, 21). Esto sería uno de los aspectos a resaltar como una realidad latente, pero también es cierto que los flujos de imágenes han adquirido otros ritmos más acelerados, como apuntaba Anne Cauquelin, con el concepto del ‘efecto bucle’, caracterizando la red de comunicación del arte contemporáneo, así enfatiza Golvano: “El arte contemporáneo es su imagen, señala Cauquelin, y la realidad del arte se construye fuera de las cualidades propias de la obra, en la imagen que ella suscita a los circuitos de comunicación” (1998, 300).

Sobre estos planteamientos volvemos la mirada al campo del arte venezolano, y a partir de la metodología aplicada para esta investigación, concluimos que aparte de utilizar el medio virtual para el acceso de información y la realización de entrevistas, la virtualidad ha sido determinante en la conformación del campo del arte actual, al permitir vivenciar espacios temporales online y offline, donde los usuarios construyen su experiencia en base a la participación y el compartir juntos un tiempo determinado. Entre portales que nacieron para operar en la virtualidad, como espacios culturales físicos que manejan actividades virtuales, sumado a la creación de diferentes *objetos digitales* por los mismos artistas, se han garantizado otras posibilidades de existencia y alternativas para operar en el medio.

Por supuesto, esto no minimiza ni puede obviar que el campo del arte físico, conformado en el territorio nacional, se mantiene en crisis. Desde los testimonios compartidos por los artistas podemos leer una continua reflexión sobre el deseo de tener una seguridad o una estructura institucional que garantice un modo de vida más digno como artistas, que el trabajo sea reconocido y remunerado como los profesionales que son, poder vivir de lo que hacen como artistas, o el deseo de que por lo menos la obra se sustente por sí misma.

También en los testimonios de aquellos que han podido hacer visitas eventuales a Venezuela, como Blanca y Antón, describen un escenario que desde el arte se está abriendo paso, entre personas que regresan y una nueva generación que no ha salido, que están generando actividades y apropiándose de nuevo de los espacios museísticos oficiales. Los cambios se van fraguando a unos ritmos a veces minúsculos, otras veces un poco más visibles, también

podrían ser más pensados, planificados. Al respecto compartimos, para cerrar este punto, parte de la reflexión de Blanca:

“... el arte a la final siempre es lo que elabora la primera idea de lo que uno quiere ser o de lo que es posible, el arte se maneja en un mundo imaginario, como la proyección de lo que podemos ser, ¿no?” (Blanca Haddad, en conversación con la autora, vía zoom, 8 de julio del 2021).

La crisis ha sido una oportunidad para revelar las fracturas, problemáticas, pero también ventajas y posibilidades del campo del arte, haciéndonos creer que el estudio etnográfico de este momento específico nos pueda acercar a plantear las deficiencias y pensar en posibles cambios estructurales, sumando los testimonios de artistas y otros actores, más otras reflexiones que sirvan en algún momento para contribuir al beneficio del campo y a quienes, a pesar de todo, siguen creyendo en él.

Referencias

- Amengual, Gabriel. 1993. “La solidaridad como alternativa. Notas sobre el concepto de solidaridad”, *Dialnet*, 28 de diciembre de 2021, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2732294>
- Appadurai, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada, Dimensiones culturales de la Globalización*. Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Becker, Howard. 2008. *Los mundos del arte, sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bedoya, H. 2015. «Comunidades transnacionales: una mirada desde las migraciones internacionales». *Analecta política*, Acceso el 10 de enero de 2022, <https://revistas.upb.edu.co/index.php/analecta/article/view/2446>
- Bermúdez, E. y Sánchez, E. 2009. «Política, cultura, políticas culturales y consumo cultural en Venezuela», *Redalyc*, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12211825007>
- Bienal de Venecia: una carta abierta de Javier Téllez, *Artnexus*, febrero de 2003, 2 de enero de 2022, <https://www.artnexus.com/es/news/5d5c25fec70855f6b9ef74f8/venice-biennial-an-open-letter-by-javier-tellez>
- Bourdieu, Pierre. 1997. *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. 2010. *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*. Argentina: Siglo veintiuno editores.
- Burgos, H., Pink, S. 2017. Etnografía en el linde del futuro. post(s) Volumen 3 • agosto – diciembre, 122-137.
- Canclini, Néstor. 2010. *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Carlos Luis Sánchez Becerra, Venezuelan Artist, Linktree, 5 de noviembre de 2021. <https://linktr.ee/Majenye>
- Chávez-Torres, G. y Preciado-Jiménez, S.A. (2018). «Comunidad transnacional e interacción comunicativa: diagnóstico social». *Prospectiva*, (26), 37-62. Doi: 10.25100/prts.v0i26.5877
- Chávez ordena al Ejército reprimir la huelga en el sector petrolero, *El país*, 30 de diciembre de 2021, https://elpais.com/diario/2002/12/06/internacional/1039129206_850215.html
- Classes, *Center Book for Arts*, 23 de diciembre de 2021, <https://centerforbookarts.org/classes>
- Conflictividad social en Venezuela en 2014, *Observatorio Venezolano de Conflictividad Social (OVCS)*, 29 de diciembre de 2021, <https://www.observatoriodeconflictos.org.ve/oc/wp-content/uploads/2015/01/Conflictividad-en-Venezuela-2014.pdf>
- Crimen, corrupción y cianuro, *Arco Minero del Orinoco (AMO)*, 30 de diciembre de 2021, <https://arcominerodelorinoco.com/>
- Cronología del Premio Eugenio Mendoza, *Sala Mendoza*, 27 de octubre de 2021, <https://www.fundacionsalamendoza.com/post/cronologia-premio-eugenio-mendoza>
- ENCOVI, 30 de diciembre de 2021. <https://www.proyectoencovi.com/>
- Érika Ordosgoitti llama a emanciparse de la dictadura, *CLIMAX*, 5 de noviembre de 2021, <https://elestimulo.com/climax/erika-ordosgoitti-llama-a-emanciparse-de-la-dictadura/>
- Estalella, Adolfo & Ardèvol, Elisenda (2007). Ética de campo: hacia una ética situada para la investigación etnográfica de internet [85 párrafos]. *Forum Qualitative Sozialforschung*

- / Forum: Qualitative Social Research, 8(3), Art. 2, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs070328>.
- Estalella, Adolfo y Sánchez, Tomas. 2016. "Experimentación etnográfica: infraestructuras de campo y re-aprendizajes de la antropología". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 71(1), 9-30.
- Espacio Proyecto Libertad. *Linktr.ee*. Acceso el 20 de marzo de 2022, <https://linktr.ee/espaciolibertad>
- Federici, Silvia. 2013. *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficante de sueños.
- Federici, Silvia. 2018. *El patriarcado del salario, críticas feministas al marxismo*. Madrid: Traficante de sueños.
- Félix Suazo, «Arte, crítica e instituciones en Venezuela. Décadas 70, 80, 90 (panorama breve) 1», *Tráfico Visual*, 30 de diciembre de 2021, <https://traficovisual.com/2019/01/19/las-tres-decadas-finales-delsiglo-xx/>
- Foro Penal. Acceso el 30 de diciembre de 2021. <https://foropenal.com/>
- Fundación Sala Mendoza. Acceso el 20 de marzo de 2022, <https://www.fundacionsalamendoza.com/>
- Golvano, Fernando. "Redes, Campos y Mediaciones: Una Aproximación Sociológica al Arte Contemporáneo." *Reis*, no. 84 (1998): 291–304. <https://doi.org/10.2307/40184088>.
- Grillo, Oscar. 2019. "Etnografía multisituada, etnografía digital: reflexiones acerca de la extensión del campo y la reflexividad". *Etnografías Contemporáneas*, año 5, N° 9, pp. 73-93.
- Heinich, Nathalie. 2002. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Hine, Christine. 2004. *Etnografía virtual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Inflación venezolana superó el 130.000 % al final de 2018, según cifras oficiales, *France 24*, 30 de diciembre de 2021, <https://www.france24.com/es/20190529-inflacion-banco-central-venezuela-130000>
- Instagram. «wayabypreciadomenez». Acceso el 6 de noviembre de 2021. <https://www.instagram.com/wayabypreciadomenez/>
- Jaramillo, Pablo. 2013. «Etnografías en transición: escalas, procesos y composiciones». *Revistas Uniandes*. Acceso el 17 de octubre de 2021. <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/10.7440/antipoda16.2013.02>
- Jardón, A. y Hernández, I. (2019). Dinámica contemporánea de los vínculos transnacionales. Estudio de caso de una comunidad migrante en el sur del Estado de México. *Si Somos Americanos*, 19(1), pp.67-84. DOI: 10.4067/S0719-09482019000100067
- Jóvenes con FIA se abre a redes sociales con el salón 2.0, *Tráfico Visual*, 11 de diciembre de 2021, <https://traficovisual.com/2012/06/12/jovenes-con-fia-se-abre-a-redes-sociales-con-el-salon-2-0/>
- Kozak Rovero, Gisela. 2014. «Revolución Bolivariana: políticas culturales en la Venezuela Socialista de Hugo Chávez (1999-2013)», *Cuadernos De Literatura* 19 (37):38-56. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl19-37.rbpc>.
- La mediana carrera en el Arte, *Fundación Actual*, 11 de diciembre de 2021, <https://fundacionactual.org/columna/la-mediana-carrera-en-el-arte/>
- La ONG, *YouTube*, 3 de enero de 2022, <https://www.youtube.com/c/LaONG/videos>
- La ONG, 20 de marzo de 2022, <http://www.laong.org/>
- La 'revolución cultural' de Hugo Chávez escandaliza a los intelectuales venezolanos, *El país*, 30 de diciembre de 2021, https://elpais.com/diario/2001/01/29/cultura/980722805_850215.html
- Levitt, Peggy y Nina Glick-Schiller. 2004. «Perspectivas internacionales sobre migración».

- Redalyc. Acceso el 17 de agosto de 2020.
<https://www.redalyc.org/pdf/660/66000305.pdf>
- Lugar a duda, 3 de enero de 2022. www.lugaradudas.org
- Majenye, *Redbubble*, 3 de enero de 2022.
<https://www.redbubble.com/es/people/majenye/shop>
- Majenye, *Teepublic*, 3 de enero de 2022. <https://www.teepublic.com/user/majenye/>
- Marcus, George. 2001. «Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal». *Alteridades*. Acceso el 20 de marzo de 2022,
<https://www.redalyc.org/pdf/747/74702209.pdf>
- Mariano Marzo Carpio, «El desplome 2014-2015 de los precios del crudo: causas y previsiones a corto plazo.» *Funseam*, febrero 2015, 3 de enero de 2022,
<https://funseam.com/el-desplome-2014-2015-de-los-precios-del-crudo-causas-y-previsiones-a-corto-plazo/>
- Mauro, Karina. 2020. «Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural». *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo* (8), 1-17.
<file:///D:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-ArteYTrabajo-7689655.pdf>
- Museo de Arte Contemporáneo del Zulia, MACZUL, *Institutional Assets and Monuments of Venezuela* (IAM Venezuela), 15 de abril de 2022,
<https://iamvenezuela.com/2015/10/museo-de-arte-contemporaneo-del-zulia-maczul/>
- Museo de Bellas Artes de Caracas (MBA), *Institutional Assets and Monuments of Venezuela*, 30 de diciembre de 2021, <https://iamvenezuela.com/2015/04/museo-de-bellas-artes-de-caracas/>
- Montalvo, María Gabriela. 2020. *Feminización del trabajo y precariedad laboral en el arte El caso de la Red de Espacios Escénicos del Distrito Metropolitano de Quito (período 2013-2018)*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Nadia Goncalves «Mordaza en las Ciencias y las Artes», *Comunicación*, enero de 2010, 2 de enero de 2022, http://64.227.108.231/PDF/COM2010149_30-36.pdf
- Nau Bostik. «Nau Bostik, Espacio de creación y difusión de la cultura», 3 de noviembre de 2021. <https://naubostik.com/>
- Observatorio Venezolano de Violencia. Acceso el 30 de diciembre de 2021.
<https://observatoriodeviolencia.org.ve/>
- Pacto de Punto Fijo, *Biblioteca Fundación Empresas Polar*, 30 de diciembre de 2021,
<https://bibliofep.fundacionempresaspolar.org/dhv/entradas/p/pacto-de-punto-fijo/>
- Pérez, Amaia. 2014. *Subversión feminista de la economía. Aporte para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Madrid: Traficantes de sueños.
https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Subversi%C3%B3n%20feminista%20de%20la%20econom%C3%ADa_Traficantes%20de%20Sue%C3%B1os.pdf
- Píldoras ONG | Desobediencia Radical Deborah Castillo, ONG, video 1h24m33sg, 5 de octubre de 2020, 2 de enero de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=HM-O2r24FKQ>
- Píldoras ONG | El fotoasalto | Érika Ordosgoitti, ONG, video 2h19m29sg, 7 de diciembre de 2020, 2 de enero de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=CYcp4B2NvTA>
- Premio Eugenio Mendoza #15. Acceso 3 de enero de 2022.
<https://culturaesve.org.ve/19-02-veredicto-premio-eugenio-mendoza-15-sala-mendoza/>
- «Profesores venezolanos ganan menos del 2% del sueldo de un docente en Latinoamérica»
 Aula Abierta, 28 de octubre de 2021,
<http://aulaabiertavenezuela.org/index.php/2021/05/17/profesores-venezolanos-ganan-menos-del-2-del-sueldo-de-un-docente-en-latinoamerica/>

«Programa Amazonas», FLORA ars + natura, 23 de diciembre de 2021,
<http://arteflora.org/programa/amazonas/>

Ramos, María. 2012. *La cultura bajo acoso*. Caracas: Artesano Editores.

Refugiados y migrantes de Venezuela, *Plataforma de Coordinación Interagencial para Refugiados y Migrantes de Venezuela (R4V)*, 31 de diciembre de 2021,
<https://www.r4v.info/es/refugiadosymigrantes>

Salón Pirelli: primera aproximación al arte joven en la década de los noventa en Venezuela, ICAA, 20 de octubre de 2021,
<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1161411#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-970%2C61%2C3639%2C2037>

Sánchez, Raúl. 2018. *Cruzar fronteras en tiempos de globalización. Estudios migratorios en antropología*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.

Silva-Ferrer, Manuel. 2014. *El cuerpo dócil de la cultura. Poder, cultura y comunicación en la Venezuela de Chávez*. Madrid: Iberoamericana.

Socialité, *ConceptoDefinición*, 8 de abril de 2022, <https://conceptodefinicion.de/socialite/>

Suelopetrol, 3 de enero de 2022, <https://www.suelopetrol.com/>

Tráfico Visual, *YouTube*. Acceso el 3 de enero de 2022.
<https://www.youtube.com/user/traficovisual/videos>

Tráfico Visual, 20 de marzo de 2022, <https://traficovisual.com/>

Tres dólares: lo que gana un profesor titular con doctorado en la Universidad del Zulia» En El Nacional, 27 de octubre de 2021, <https://www.elnacional.com/venezuela/tres-dolares-lo-que-gana-un-profesor-titular-con-doctorado-en-la-universidad-del-zulia/>

Venezuela: Ataques contra libertad de expresión deben cesar inmediatamente, *HRW*, 4 de noviembre del 2021, <https://www.hrw.org/es/news/2021/01/14/venezuela-ataques-contra-libertad-de-expresion-deben-cesar-inmediatamente>