

# Caracas especular: espectadores y espacios emancipados en la instalación audiovisual *Imagen de Caracas*

Specular Caracas: emancipated spectators  
and spaces in the audiovisual installation *Imagen  
de Caracas*

GIANFRANCO SELGAS  
Universidad de Estocolmo, Suecia  
[gianfranco.selgas@su.se](mailto:gianfranco.selgas@su.se)  
ORCID iD: 0000-0002-9977-7711

**Abstract:** In this article I want to go beyond the analysis of concrete features in the multimedia installation *Imagen de Caracas*. My aim is to take the installation as an index of something possible or new. My argument is that *Imagen de Caracas* can be interpreted as a speculative form in which, through the integration of plastic and artistic forms, the correspondence between art and community can be indicative of an emancipating function. This function is not isolated: the moment of its emergence coincides with a series of artistic events in both Venezuela and the rest of Latin America that pursue an articulation between aesthetics and politics. Framed in this context, *Imagen de Caracas* raises a critical mirror reflecting the city of Caracas and its people. In that reflection of a city that looks at itself, *Imagen de Caracas* attempts to show the emancipatory germ of spaces and spectators.

**Keywords:** *Imagen de Caracas*; Space; Spectator; Emancipation; Jacques Rancière.

**Resumen:** En este artículo no me propongo analizar rasgos concretos de la instalación audiovisual-multimedia *Imagen de Caracas*, sino tomarla como índice de algo posible o nuevo. Mi argumentación es que *Imagen de Caracas* puede interpretarse como una forma especulativa donde, por medio de la integración de formas plásticas y artísticas, la correspondencia entre arte y comunidad puede ser indicativa de una función emancipadora. Esta función no

es aislada: el momento de su emergencia coincide con una serie de eventos artísticos tanto en Venezuela como en el resto de América Latina que persiguieron articulaciones entre lo estético y lo político. Enmarcado en este devenir, *Imagen de Caracas* se erige como espejo crítico de la ciudad de Caracas y su gente, y en esa reflexión de una ciudad que se mira a sí misma alojó, en su intento por mostrar desde adentro el afuera, el germen emancipatorio de los espacios y los espectadores.

**Palabras clave:** *Imagen de Caracas*; Espacio; Espectador; Emancipación, Jacques Rancière.

## 1. IMAGEN DE CARACAS: LA INSTALACIÓN

En 1968 se organiza en Caracas el espectáculo audiovisual-multimedia *Imagen de Caracas*.<sup>1</sup> La iniciativa surgía en el año 1966, organizada por la Comisión Caracas Cuatricentenario y el filántropo y empresario Inocente Palacios, como manera de celebrar los 400 años de la capital venezolana. La financiación del proyecto correría a cargo de la administración pública (Gamba 2017), rondando la cifra del millón de dólares (Candeo 2018). El desarrollo artístico de este ambicioso dispositivo le fue encargado a un grupo de artistas plásticos asociados a la izquierda intelectual venezolana del momento, encabezados por el pintor Jacobo Borges.<sup>2</sup> Otros participantes eran el arquitecto Juan Pedro Posani, la cineasta Josefina Jordán, el pintor boliviano Luis Luksic o el escritor Adriano González León, entre otros. Las fotografías estuvieron a cargo de Paolo Gasparini, y obras cinéticas de Carlos Cruz-Diez se exhibían dentro de la instalación.

La planificación de *IC* le tomó dos años al grupo de Borges y, finalmente, el 22 de junio de 1968, se inauguró en un enclave del parque de la Urbanización El Conde, en el centro-este caraqueño, espacio, además, estratégico para la planificación de la ciudad ya que, tras el desmantelamiento de *IC*, pasaría a convertirse en la zona donde se levantaría el complejo urbanístico Parque Central. Sobre este punto volveré al final de este artículo en tanto desempeña un rol preponderante en la evolución urbana de la ciudad y su intento malogrado por posicionarse entre las llamadas capitales modernas del mundo.

Volviendo a finales de los sesenta, Borges y Posani diseñaron una compleja estructura arquitectónica de acero y aluminio que bautizarían como “Dispositivo-Ciudad” (Palacios, González León y Rennert 1968, 11). Esta alcanzaba los 27 metros de altura y ocupaba una hectárea de terreno. Dentro se desarrollaría el espectáculo de *IC*. El público ingresaría por una puerta lateral. Una vez dentro, los espectadores se encontraban en medio de una estructura geométrica en la que ellos, como visitantes del pabellón, podían al mismo tiempo desplazarse a través de andamios sostenidos por tubos a ocho metros de altura o caminar a nivel del suelo mientras a su alrededor interactuaban

<sup>1</sup> A partir de ahora me referiré a *Imagen de Caracas* por sus iniciales: *IC*.

<sup>2</sup> En el esclarecedor ensayo “Imagen de Caracas: Contradidáctica para la integración de las artes”, Gabriela Rangel (2016) pone a dialogar la concepción, puesta en escena y cancelación de *IC* con el arco histórico, político y estético en el que se insertaba Jacobo Borges y la Venezuela del momento.

actores, cámaras de video, motocicletas, policías a caballo, bandas musicales, números de circo, intervenciones sonoras y lecturas de los escritores González León y Salvador Garmendia, con la intención de reproducir el efecto de la calle, de la ciudad y su agitación (Rangel 2016, párr. 10; Valentina Rodríguez citado en Peraza *s/f*, párr. 15).

Desde el punto de vista arquitectónico, el pabellón o galpón estaba sostenido por columnas, tubos y una serie de rampas intercaladas, y varios reflectores permitían juegos de luces. Se utilizaron ocho proyectores de 35 mm sincronizados y 45 proyectores de diapositivas. Lo exhibido comprendía 200.000 pies de película y 10.000 fotografías. Del techo colgaban 46 parlantes y 16 fueron instalados en las cuatro torres centrales. Las pantallas medían 10 metros de alto por 22 de largo y estaban divididas. Algunas partes estaban fijadas en el piso; otras, bien se desplazaban sobre este o pendían del techo. También había 40 cubos de 30 metros cuadrados por lado colgados de la cubierta, que podían desplazarse verticalmente mediante un sistema automatizado de poleas e interferir en las imágenes proyectadas en las pantallas, creando una sensación de tridimensionalidad (Palacios 1968, 14-16; Gamba 2017, párr. 6-9). En las pantallas gigantes se mostraban proyecciones individuales, simultáneas y múltiples de películas de duración variable, a veces fragmentadas o superpuestas, con la acción narrada de forma no lineal, teniendo como temática principal los periodos coloniales y poscoloniales, la gesta independentista y la consolidación de la Caracas cosmopolita después de los años de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, entre 1952 y 1958.

Partiendo de lo anterior, me interesa tomar en cuenta una serie de rasgos en *IC* para considerarla como índice de algo posible o nuevo. Si bien la crítica se ha centrado en aspectos concretos de la instalación como la dinámica entre espacios urbanos y escénicos (Arredondo 2016), histórica y política (Rangel 2016; Gamba 2017), o relativa a la cinematografía y la imagen (D'Amico 1971; Sanz 1996), mi argumentación será que la instalación multimedia-audiovisual puede interpretarse como una forma especulativa donde, por medio de la integración de formas plásticas y artísticas, la correspondencia entre arte y comunidad puede ser indicativa de una función emancipadora. Esta función emancipadora no es aislada: el momento de su emergencia, en 1968, coincide y se relaciona con una serie de eventos artísticos tanto en Venezuela –como es el caso del grupo de vanguardia El Techo de la Ballena y el movimiento informalista (Ramírez y Rivero 2018)– como en el resto de América Latina que persiguieron articulaciones entre lo estético y lo político.<sup>3</sup> Enmarcado en este devenir, *IC* se erige como espejo

<sup>3</sup> Me refiero a lo que Graciela Montaldo (2012; 2016) ha identificado en el marco de la interrelación literatura-teoría como forma de “enunciar la cultura en términos no solo conceptuales y abstractos sino también creando una red de conexiones entre discursos y prácticas” (2016, 2). Explica Montaldo que la fecha de 1969 es importante “en términos del diseño de nuevas dimensiones e interrelaciones en América Latina porque marca, en su coincidencia azarosa, un punto de articulación [...] una práctica que sofisticó la producción del arte y generó nuevas identidades intelectuales” (2016, 1-2). Más todavía, Montaldo sitúa esta articulación en un contexto más general: el de las transformaciones occidentales durante la década de 1960 (2012, 334). Apoyándose en la frase de José Revueltas “1968 was a theoretical act”, Montaldo se pregunta “how, within the current geopolitics of knowledge, the

crítico de la ciudad de Caracas y su gente, promoviendo una reflexión de una ciudad que se mira a sí misma, al tiempo que alojó, en su intento por mostrar desde adentro el afuera, el germen emancipatorio de los espacios y los espectadores.

## 2. ESPECTADORES EMANCIPADOS DE LA CIUDAD ESPÉCULO

En el catálogo oficial de *IC*, Palacios (1968, 15) hace hincapié en que la instalación no se reduce al espectáculo por el espectáculo, sino que también quería ser, a su modo, una forma de dar respuesta a la crisis que se vivía en el presente, para de este modo interpelar e integrar a los visitantes: “El espectador es el personaje principal de ‘Imagen de Caracas’” (1968, 15; entrecomillado en el original), cita el texto, “sin cuya presencia actuante, muchos de los hechos y sucesos presentados perderían su unidad, su carácter multitudinario” (1968, 15). La preconcepción que tenían los organizadores de *IC* sobre sus potenciales espectadores se enmarcaba en una idea contingente, promovida por un espacio que solicitaba una interacción a veces consciente y otras, inconsciente.

En un ensayo escrito por Isabel Arredondo (2016, párr. 10),<sup>4</sup> que ha estudiado con detalle la instalación, se remarca la diferencia entre el espectador de cine que tiene que estar sentado en su butaca y el de *IC*, que podía deambular libremente y atravesar los diferentes espacios dentro de la instalación. En el galpón, las posibilidades de movimiento no se reducían al espacio central: las plataformas o rampas de desplazamiento situadas en diferentes puntos del recinto, además de una serie de sillas plegables a disposición de los visitantes, les permitían distintas variaciones de ángulo con respecto al espacio. Como le ocurre a Arredondo (2016, párr. 10), me intrigan los efectos del deambular de los espectadores: rodeados por pantallas, y con la posibilidad de que su desplazamiento les convirtiera en un elemento más del espectáculo, se intuye la posibilidad de una acción transgresora. Ese deambular como acto transgresivo se me

---

theoretical space might shift from an academic to a participatory location, generating strategies of theoretical action” (2012, 334). Ese giro teórico, que traslada las inquietudes intelectuales al plano artístico y social, resuena en las intenciones estéticas y políticas de *IC* –discuto esto en los apartados 2 y 3 del presente artículo–, y no puede desligarse de los eventos sociales, económicos y políticos que venían gestándose en América Latina. Como lo notó Vicente Lecuna en su intento por trazar el devenir del intelectual latinoamericano en la encrucijada teórica que se dio entre los inicios de la crítica literaria anterior a los años sesenta y los desarrollos intelectuales posteriores: “la apelación de algunos intelectuales a proyectos sociales y estéticos que tienen en su agenda un cambio de las relaciones sociales, y en qué medida éste es un proceso exclusivo o inclusivo, reconciliatorio o de oposición, vinculado, o no, al intento vanguardista de integrar el arte a la vida” (1999, 18).

<sup>4</sup> Arredondo (2016, párr. 10-11) pone a dialogar la relación entre arquitectura, tecnología y cuerpo humano en *IC*, considerando tanto el efecto que tenía en el cuerpo del espectador el dispositivo escenográfico de la instalación –entre otras cosas, las pantallas y los elementos desplazables en el espacio–, como la interpretación de *IC* –como forma de espacio escénico– en relación con la ciudad –como forma de espacio urbano–. Además, el trabajo de Arredondo es fundamental para contextualizar la obra y se suma a los igualmente importantes estudios desarrollados por Margarita D’Amico (1971), Gabriela Rangel (2011; 2016) y Marisol Sanz (1996).

antoja como una forma de emancipación del espectador, habilitada por un espacio también emancipado. De acuerdo con lo afirmado por los artistas en el manifiesto de la instalación –con el sugerente título *Hacia un nuevo espacio*–, la intención era romper con la idea del espacio escénico o proscenio, diluyendo la línea entre lo que se entiende como espacio de la escena y de los actores, y el espacio de los espectadores (Borges *et al.* 1968, 18). Para los artistas había una evidente ligadura entre lo social y lo espacial, una imbricación que *IC* solicitaba reconocer y actuar sobre ella por medio de la relación entre el ciudadano y su entorno. Para estos artistas, el espectáculo –en este sentido: todo lo habilitado por las facultades técnicas del Dispositivo-Ciudad– era una manera de hacer ver lo invisible, de darle voz a lo silenciado: el arte como forma de articulación entre el sujeto, el espacio y las posibilidades que esta interacción permite. Así, como cita el manifiesto: “La respuesta no está en el espectáculo: la respuesta es él” (Borges *et al.* 1968, 21).

De este modo, lo que *IC* se proponía y les proponía a sus visitantes era una interacción recíproca, donde la instalación operaba como una suerte de espejo que reflejaba el dinamismo de Caracas. Su propia configuración como espacio espectacular remarcaba su evidencia. Es decir, una función especular en tanto buscaba ser, como se anota en el manifiesto, un espacio interrogador donde:

la imagen convertida en objeto, en creadora de espacio [y] a medida que cambia el espacio, cambia su situación. Ve proyectado su propio drama y, en un momento dado, él está dentro de esa proyección, y es visto (Borges *et al.* 1968, 20-1).

Visto así, la recreación de lo llamado real en *IC* solicita por norma el performance de sus visitantes, su intervención, su transgresión para desvirtuar por completo la línea divisoria entre el espacio escénico, el espacio urbano y la propia agencia del espectador, recreando un efecto de realidad. En esta nota, *IC* proponía una relación muy interesante que resuena con los modos de entender y practicar el arte en la contemporaneidad digital y multimedia. Sobre esto, el crítico argentino Reinaldo Laddaga ha analizado cómo las artes de hoy se articulan en función de una estética de la emergencia, es decir, la formación de ecologías culturales que reorientan las artes a través de una metabolización selectiva de “la demanda de autonomía, la creencia en el valor interrogativo de ciertas configuraciones de imágenes y de discursos, la voluntad de articular estas configuraciones con la exploración de ‘la substancia y la significación de la comunidad’” (2006, 9; entrecomillado en el original). La esencia multimedia de *IC*, el grado participativo e interactivo que le caracterizaba, comparte con el arte contemporáneo el gesto de ser “proyectos irreconocibles desde la perspectiva de las disciplinas [...] [que] interroga[n] la relación entre la producción de representaciones y de imágenes y las formas de ciudadanía” (2006, 11). Leído de esta forma, *IC* se encuadra en esa categoría de proyectos irreconocibles que, en su caso, no solo promueven una acción emancipadora de los espacios y los espectadores, sino que, además, como señalaré en las reflexiones finales de este artículo siguiendo a Néstor García Canclini (2010), Nelly

Richard (2004) y Graciela Speranza (2017), permiten una lectura prospectiva del arte como intervención disensual en distintos tiempos y espacios.

Más todavía, a pesar de que la instalación fuese clausurada repentinamente –volveré sobre esto en el apartado 4– y su propuesta quedara reducida a los márgenes del arte venezolano, *IC* permite entender la cultura más allá de lo anexado, asumiendo la forma de una trama donde se producen disputas cruciales sobre las desigualdades, sus legitimidades y las posibilidades de transformación. En este respecto, uso la palabra ‘emancipación’ como la describe Jacques Rancière:

la emancipación [...] comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones (Rancière [2008] 2010, 19).

La definición de Rancière tiene sus raíces en una remediación del teatro épico de Bertolt Brecht y el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, un dialogismo entre la indagación distante y la participación vital. De hecho, esta filosofía emancipatoria, que en buena medida fue llevada a las tablas por Brecht y Artaud, resuena en el manifiesto de Borges y compañía, *Hacia un nuevo espacio*:

El público sensible a los grandes espectáculos, como son las grandes tiendas, aeropuertos, fábricas, mítines gigantes y el cine. No comprende ni le interesan esos dramas individuales o el teatro vedette [...] A esta altura del problema, estaba claro que lo básico era participación, movimiento y simultaneidad (Borges *et al.* 1968, 18).<sup>5</sup>

La solicitud, pues, es la integración del observador-participante, la acción ciudadana llevada a su máxima expresión por el efecto especular de *IC*: el performance de los ciudadanos que visitaban la instalación *era* ejercer su ciudadanía.

Las fotografías que se conservan de la instalación no logran dar cuenta de esa interacción simultánea, del performance del espectador que se reconoce integrante de una pieza artística.<sup>6</sup> A partir del manifiesto y los pocos archivos que subsisten de la instalación, se puede intuir que la inacción propia del espectador reducido al lugar de

<sup>5</sup> En una entrevista, Borges parece reproducir la máxima brechtiana, la del espectador emancipado: “mirar no es un acto pasivo, el que mira es el sujeto que construye una realidad cambiante, viva [...] hay que mirar más allá de lo que se ve” (Duarte Vidal 2016, s/p).

<sup>6</sup> Relativo a esto último, son notables los paralelismos entre *IC* y el arte concretista y neoconcretista que se fraguó en América Latina entre los años treinta y sesenta del siglo pasado. Noto particularmente una relación que no radica tanto en los estamentos de estos movimientos artísticos, sino más bien en la solicitud que hacen con respecto a una participación más activa y experiencial, no solo en el acto contemplativo de la pieza de arte, también en la agencia del espectador. Para una interpretación más completa del movimiento concretista y neoconcretista en Latinoamérica, especialmente en Argentina, Brasil y Venezuela, véase la introducción de Mónica Amor en su *Theories of the Nonobject* (2016, 1-25).

“voyeur culposo [con una] preocupación [...] eminentemente teatral” (Borges *et al.* 1968, 19) es repelida, y que las nuevas formas de pensar el espacio solicitan una tarea especular, de reflexión sobre lo cotidiano: mirar el afuera desde el adentro, la imagen de Caracas en *Imagen de Caracas*.<sup>7</sup>

Más todavía, uno de los espectáculos dentro del Dispositivo-Ciudad era la proyección de una crónica de la evolución de Caracas, que duraba alrededor de unas cuatro horas. Las películas estaban divididas en dos partes, las cuales a su vez estaban subdivididas en segmentos. La primera mitad comprendía el período que iba de la fundación de Caracas en 1567 al triunfo de los patriotas en el contexto de la Guerra de Independencia de Venezuela, durante la Batalla de Carabobo en 1821. La segunda parte terminaba con la caída de la dictadura de Pérez Jiménez, en 1958 –desafortunadamente, este último segmento no llegó a proyectarse debido al cierre prematuro de *IC* (Gamba 2017, párr. 10)–. Estas proyecciones se veían interrumpidas e intervenidas por efecto del performance tanto de los actores como de la propia estructura del galpón –los cubos que descendían del techo, como se mencionaba en el apartado 1 de este artículo–. Estos factores disruptivos buscaban crear el efecto ciudad –reordenar, de manera predeterminada, el espacio, planificando de antemano la manera en la que se organizaba, y de este modo condicionar el desplazamiento de los espectadores-ciudadanos; algo que recuerda, además, el espacio concebido en la producción del espacio que mencionaba Henri Lefebvre ([1974] 2013, 92-102)– querían obligar al espectador a entablar, primero, una reflexión con su ciudad y su historia, pero también con el lugar que se ocupa dentro de la misma. Era, de este modo, una forma de pensar activamente el rol ciudadano dentro de una ciudad que crecía a ritmo vertiginoso, en buena medida gracias a los altos dividendos de la renta petrolera y de las políticas de modernización neoliberal que venían promoviendo los gobiernos venezolanos una vez superada la dictadura. Arredondo, que ha tenido acceso de primera mano al archivo de *IC* en la Biblioteca Nacional de Caracas, lo describe de la siguiente manera:

El montaje horizontal y vertical que orquestan las pantallas recrean la simultaneidad y el contraste ciudadanos. En la ciudad pasan muchas cosas al mismo tiempo (simultaneidad), pero a la vez lo que está pasando puede ser muy diferente (contraste). Esto se debe a que en la urbe moderna conviven (simultaneidad) elementos que se modernizan a ritmos distintos (contraste), como un carro tirado por mulas y una autopista. Además, en el caso de *IC*, conviven personas de periodos históricos diferentes. Así, la vida de la Caracas que dejó de existir está literalmente en contacto directo con la vida de una Caracas de los años sesenta, que sigue existiendo fuera del espectáculo. Por ejemplo, las pantallas 1, 3, 5 y 7 podían referirse a una reunión de la Compañía Guipuzcoana, mientras que las pantallas 2, 4, 6 y

<sup>7</sup> Rancière habla en estos mismos términos cuando se refiere a la formación de un teatro sin espectadores: “no un teatro ante asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica pasiva implicada por la palabra misma esté sometida a otra relación, aquella implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, el drama. Drama quiere decir acción [...] en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos” ([2008] 2010, 11).

8 podían tener imágenes de un mitin de obreros en una fábrica de los sesenta. Todas las pantallas muestran relaciones laborales, pero mientras que las impares son imágenes del periodo colonial, las pares son imágenes contemporáneas al espectáculo. La organización espacial de *IC* acentúa la simultaneidad y el contraste. La espectadora, rodeada de las ocho pantallas en el espacio central, percibe imágenes de distintos siglos que se contraponen y son semejantes con solo girar ligeramente la cabeza. Con este método, *IC* resalta el contraste y la simultaneidad ciudadinas (Arredondo 2016, párr. 30).

### 3. HACIA UN NUEVO ESPACIO: LA CIUDAD ESPÉCULO EMANCIPADA

Palacios (1968, 11) menciona en el catálogo oficial de la instalación que el primer problema planteado fue el del espacio: “El de la creación de un espacio integral y de los espacios complementarios indispensables al funcionamiento de ‘Imagen de Caracas’” (1968, 11; entrecomillado en el original).<sup>8</sup> Para Palacios, la problemática no implicaba una cuestión de lugar o emplazamiento; en cambio, el quebradero de cabeza estaba en “la integración del espectador al espectáculo, [del espectador] dentro del espectáculo, incorporado al espectáculo, integrado al espectáculo de manera activa y definitiva” (1968, 11). De modo que surgía la necesidad de “crear [un] espacio único, que permitiese la integración del espectador al total escenográfico y que asegurase al mismo tiempo la creación de los espacios complementarios inherentes al funcionamiento de los elementos escenográficos y audio-visuales utilizados en ‘Imagen de Caracas’” (1968, 11; entrecomillado en el original). La finalidad no era otra que tomar Caracas, con sus envites históricos y urbanos, con la insoslayable diferencia de clases que partía –y sigue partiendo, ahora con más crudeza– la ciudad en dos, como un reflejo de su propia entropía y transformación. En palabras de Palacios:

Crea[r] un espacio total, de tensiones polarizadas, orgánico, claramente circunscrito, pero dotado de un tal poder de dinamismo que imprime movimiento y vibración a todo cuanto se halle en su interior. Un espacio definido, pero en permanente proceso de transformación, en permanente, constante e inagotable movimiento. Un espacio único dentro del cual, por su amplitud y resonancia, se mueve libremente el público, integrado plenamente al espectáculo, y se desplaza y mueven también libremente o adquieren permanente vibración, creando espacios complementarios, la extraordinaria cantidad [...] de volúmenes y planos virtuales, de objetos plásticos que constituyen la escenografía de “Imagen de Caracas” (1968, 11).

Resulta esclarecedora esa forma de ver el espacio como “dotado de un tal poder de dinamismo que imprime movimiento y vibración a todo cuanto se halle en su interior”. En otras palabras: un espacio –el del Dispositivo-Ciudad– que busca ser un reflejo del espacio cotidiano de la ciudad, y que en ese intento por recrear lo real persigue su emancipación: “El dispositivo”, se cita en el manifiesto, “y el espacio de ese dispositivo

<sup>8</sup> Hay una versión disponible en inglés: véase Palacios *et al.* (1970).

tenía que acercarse o convertirse en una realidad, en un espacio que por sí solo tuviera una explicación, como la tiene una calle o una mesa” (Borges *et al.* 1968, 18-19).<sup>9</sup> No es casualidad entonces que la organización de *IC* viniera acompañada del manifiesto *Hacia un nuevo espacio*. Para estos artistas, el tratamiento de la espacialidad era uno de los aportes fundamentales de la obra (Borges *et al.* 1968: 14).<sup>10</sup>

Veo, a partir de esta forma de entender los espacios, que se deriva una fuerza de acción política, pero política no desde la perspectiva del registro militante –que por razones históricas e ideológicas asociadas a los creadores de *IC* está presentes en los análisis críticos sobre la instalación–;<sup>11</sup> sino en un sentido de intervención democrática, en la que el Dispositivo-Ciudad pretendía ser una alternativa al discurso normativo de Caracas o, para ponerlo de otra manera, una forma de iluminar lo que la ciudad real invisibiliza para algunos.<sup>12</sup> Néstor García Canclini (2010, 135) ha señalado cómo en los años sesenta distintos artistas latinoamericanos buscaron trascender el aislamiento elitista del arte y las dinámicas de la sociedad opresora sacando el museo a la calle e integrando innovación estética con vanguardias políticas no necesariamente militantes. García Canclini identifica a los artistas de mitad del siglo xx como trabajadores del diseno, productores de ecologías culturales que forjan “alianzas con los demás

<sup>9</sup> Dice Arredondo: “la inspiración para el nuevo espacio escénico viene de la ciudad moderna, donde se encuentran aeropuertos y grandes tiendas. En términos espaciales, *IC* establece una estrecha relación entre la ciudad en la que tiene lugar el espectáculo y el espectáculo mismo. Esto se debe, en parte, a que el espectáculo es un homenaje a Caracas, pero también a que la ciudad moderna y sus espacios son la fuente de inspiración del nuevo espacio teatral. Se puede incluso llegar a decir que la ciudad de dentro (construida a través de multipantallas, torres, proyectores y altoparlantes orquestados a través de una computadora) es el proyector que crea la ciudad de fuera. Los espectadores toman conciencia de la ciudad de fuera a través de la ciudad de dentro” (2016, párr. 16). Arredondo también señala que “A diferencia de ser un reflejo, la ciudad de dentro crea la de fuera porque nos hace entenderla” (2016, nota 16). No estoy del todo de acuerdo con la última aseveración de Arredondo. Mi lectura de la propuesta hecha por la instalación es que *IC* refleja Caracas como forma de hacer ver a los visitantes la posibilidad de suprimir la mediación teatral como forma de emanciparse, utilizando el arte como un medio en sí mismo. Especulo que la finalidad –aunque los artistas no la pusieran de manifiesto– era la de *hacer ver* aquello que queda enmascarado o subsumido en lo cotidiano: que la espectacularidad de la instalación, justamente por su carácter de espectáculo, obligara a la reflexión. Aunque no leo el ‘espectáculo’ en el sentido que le da Guy Debord, valdría la pena ampliar esta noción y establecer un contraste, sobre todo con respecto al argumento de la emancipación de las bases materiales que, de acuerdo con Debord, el espectáculo ha tergiversado ([1967] 1995: 126-131).

<sup>10</sup> Arredondo (2016, párr. 18-19) y Rangel (2016, párr. 13) notaron esto previamente y con otros puntos de vista al coincidir que la puesta en escena de *IC* no buscaba situarse en los márgenes del arte audiovisual o de la representación teatral y del performance, más bien quería revertir estas limitantes a partir de la discusión de sus convenciones y de la relación e interacción con los espectadores.

<sup>11</sup> “El proceso de repensar una *gesamtkunstwerk* (obra de arte total) para reflexionar sobre la historia de Caracas empezó en 1964, cuando Borges articuló la idea del arte como modelo de acción social y contestación política, basada en la revisión de las convenciones del realismo desde el teatro y el cine” (Rangel 2016, párr. 11).

<sup>12</sup> Las diferencias socio-económicas en Venezuela han sido históricamente abismales y un problema latente en el país. Lo que podría interpretarse como la falsa promesa del petróleo como maná modernista ha servido de tapadero, hasta cierto punto, de estas desigualdades. Sobre esta interpretación véase el breve pero atinado ensayo de Arturo Usler Pietri, “Entre El Dorado y la OPEP” (1982, 69-78).

para producir ‘modos experimentales de coexistencia’” (2010, 139; entrecomillado en el original). “La crítica de estos artistas”, explica García Canclini, “no se realiza desde fuera o frente a la sociedad establecida; más bien trata de situarse en las interacciones y en los desacuerdos, volver visibles las controversias por los usos y sentidos de las representaciones sociales” (2010, 139).

Así pues, la declaración de intenciones que expondrán Borges y compañía en su manifiesto puede leerse articulada en la actuación del artista latinoamericano como trabajador del disenso: “Nosotros queríamos un espectáculo crítico frente a nuestro tiempo. Frente a la relación hombre-ciudad-objeto. Por eso no era en la escena que íbamos a buscar la respuesta. Era en la calle, en las ferias” (Borges *et al.* 1968, 18). Es allí que reside la fuerza política de la emancipación del espacio de *IC*, porque se está hablando de una confluencia de poderes y de formas de hacer y de ser: por una lado, *IC* “enseña a sus espectadores los medios para *cesar de ser* espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva” (Rancière [2008] 2010, 15; cursivas mías) —esto es, interactuar con los actores, intentar manipular las piezas artísticas, etc.—; y por el otro, “los hace *salir de su posición* de espectadores: en lugar de estar frente a un espectáculo, se ven rodeados por la performance, llevados al interior del círculo de la acción que les devuelve su energía colectiva” ([2008] 2010, 15). Estos comentarios resultan sugerentes por la escogencia de ciertas construcciones verbales como ‘cesar de ser’ y ‘salir de su posición’, lo que puede resultar en una aseveración como la que hace Arredondo en los párrafos finales de su estudio: que el visitante de *IC* “deja de ser espectador en el sentido literal de la palabra; [y ya] no se trata de alguien que ve o mira [...] Se trata de ciudadanos que reconocen su ciudad” (2016, párr. 31). Pongo en duda el hecho de que el espectador-ciudadano ‘deje de serlo’; todo lo contrario: especulo que los espectadores de *IC*, invitados por las sugerencias del espacio del Dispositivo-Ciudad —por su reflexión de Caracas, o esa contigüidad del espacio urbano externo y su imagen en el espacio interno del recinto—, experimentaron la emancipación al reconocer la afirmación de su capacidad de ver lo que ven y de saber qué pensar y qué hacer con eso que contemplan. De este modo, el espacio emancipado le propone al espectador, como diría Rancière, un “juego imprevisible de asociaciones y disociaciones [y] en ese poder de asociar y de disociar reside la emancipación” ([2008] 2010, 23).

Volviendo al catálogo oficial de la instalación, Palacios nota una serie de aspectos fundamentales para entender el dinamismo de la obra:

el tratamiento de la materia no contempla un solo momento de reposo absoluto. [...] el espectador siempre permanece envuelto dentro de la dinámica total, dentro de ese movimiento perpetuo [...] Espacios temporales o virtuales algunos [...] espacios reales los otros [...] Espacios todos íntimamente relacionados que, por su propio dinamismo, quedan plenamente integrados al total espacio vibrante (Palacios 1968, 14).

Esta manera, a mi entender comunitaria, de interpretar espectadores y espacios, constituye entonces una forma de colectividad: una comunidad que ocupa un lugar y

un tiempo, “como el cuerpo en acto opuesto al simple aparato de las leyes, un conjunto de percepciones, de gestos y actitudes que se precede y preforma las leyes e instituciones políticas” (Rancière [2008] 2010, 13). En otras palabras: una forma de cambiar la mecánica de la experiencia sensible.

#### 4. REFLEXIONES FINALES: DEL DISPOSITIVO-CIUDAD A LA CIUDAD COLAPSADA

*IC* fue un espectáculo llamativo, tanto en el ámbito nacional como en el internacional. Sin embargo, dos meses y nueve días después de su inauguración, los entes estatales que financiaron el proyecto decidieron cancelarlo, poniendo punto y final al ambicioso Dispositivo-Ciudad (Sanz en Arredondo 2016, párr. 21).<sup>13</sup> Sobre el cierre de *IC* existen varias versiones. De acuerdo con Gabriela Rangel (2011: párr. 22), la versión oficial emitida por el Consejo Municipal de Caracas achacó la decisión a los elevados costes de mantenimiento que suponía la instalación; mientras que varios artistas consideraron que ello se debió a la polémica interpretación que hacía el espectáculo de, por ejemplo, la historia nacional. Entre ellos estaba Luis Luksic, que publicaría el sentido *Poema a Imagen de Caracas*, y que resume en pocas palabras la carga política del proyecto estético:<sup>14</sup>

Los que cierran *Imagen de Caracas* se parecen a esa multitud que no se calmaba cuando Van Gogh les mostró sus cuadros. ¿Quién puede lograr que sean comprensivos ante los artistas, ante el arte? [...] [¿]Quién de ustedes zánganos de la sociedad cree que puede cerrar el espectáculo dentro del corazón de esta urbe? Seguirá abierto en el alma del pueblo aunque en la cruda realidad le echéis piedra y lodo. Más abierto está que nunca, cantando nuevas experiencias [...] *Imagen de Caracas* es un monumento y deberá desarrollarse como la propia ciudad (Luksic s/f, s/p).

Una vez desmantelado *IC*, la municipalidad proyectó para el año siguiente, en 1969, la construcción del complejo urbanístico Parque Central, un espacio multiusos, que erigiría edificios para alojar apartamentos, oficinas, comercios, salas de convencio-

<sup>13</sup> A pesar de su fugacidad, *IC* ha mantenido relativamente su presencia: en 2010 se presentó, en menor escala, en la 29ª Bienal de São Paulo (Farias y Dos Anjos 2010, 432) y, según señalan algunas fuentes (Duarte Vidal 2016), en el año 2016 se estaba conversando con la dirección del Museo Reina Sofía, en Madrid, para incorporar parte del archivo de la instalación –documentación audiovisual, entre películas y fotografías– a la colección del museo. Más recientemente, entre octubre de 2018 y enero de 2019, en el Museo de Bellas Artes de Houston, Texas, se llevó a cabo una exhibición sobre el movimiento informalista venezolano –enfocado en la improvisación como método y en la naturaleza material del arte–. En el catálogo de la muestra, titulado *Contesting Modernity: Informalism in Venezuela, 1955-1975*, se incluye un ensayo de Gabriela Rangel (Ramírez y Rivero 2018) donde aborda la emergencia y posterior falla de *IC* como un intento por parte de las instituciones de reconstruir la identidad colectiva y la convivencia en torno a la continuidad del proyecto modernizador de la dictadura perezjimenista.

<sup>14</sup> Véase también el punto de vista crítico con respecto a la funcionalidad e idoneidad de *IC* que expone el arquitecto y profesor venezolano Óscar Tenreiro Degwitz en su blog personal *Entre lo cierto y lo verdadero* (2014a, párr. 8).

nes y museos. Como lo señaló Mirelis Morales Tovar, Parque Central era todo lo que prometía el futuro y “el complejo arquitectónico se vendió con el eslogan ‘un nuevo modo de vivir que nada tiene que ver con el pasado’” (2016, párr. 12; entrecomillado en el original). En 1973 se inauguraron los edificios residenciales, y las torres gemelas de oficinas abrirían sus puertas en los años 1979 y 1983. La construcción opulenta, sinónimo de la cornucopia petrolera de la Venezuela de los setenta, tenía la clara inclinación de convertirse en el modelo organizativo que tendría que haber imperado en esa nueva Venezuela moderna, insertada cada vez más en la narrativa neoliberal del petroestado y el extractivismo (Coronil 1997). Un ejemplo del simbolismo político del proyecto estaba presente en la planificación de la construcción: Parque Central vendría a ser la materialización de una nueva Caracas, de la Venezuela moderna. En una línea simbólica similar, el proyecto buscaba lo que en los años cincuenta se pretendía con la construcción de las Torres del Centro Simón Bolívar, otro proyecto urbanístico caraqueño, aunque en esa ocasión encargado por la dictadura de Pérez Jiménez para, también, materializar la modernidad (Blackmore 2017, 3-25). En este caso, como señala el crítico venezolano Vicente Lecuna, la escala de Parque Central y su política modernizadora yacía en que “las Torres [del Centro Simón Bolívar] representaban la dictadura y Parque Central la democracia” (2016, 124). Tanto así que en los folletos promocionales de los edificios se prefirió hablar de “las gentes” y no “del pueblo” (Lecuna 2016, 123-124), para delimitar la clase de ciudadanos a la que estaba dirigida la edificación.

Resulta idóneo el contraste entre *IC* y Parque Central en la medida en que el segundo se impone sobre el primero, en un sentido literal y figurado.<sup>15</sup> Es que, si bien el complejo urbanístico se construye con la idea de materializar la modernidad y humanizar a la ciudad de Caracas, el devenir de Parque Central fue cualquier cosa menos lo prometido. La política emancipatoria a la que aludía la interacción espacio-sujeto-objeto de *IC* se diluyó en las políticas urbanas del gobierno venezolano, que buscó poner en práctica un ordenamiento acelerado de la ciudad, conducido por el gasto público desaforado. Los años de bonanza impulsados por los ingresos del barril de petróleo tocarían su fin justo cuando se terminaba de construir la Torre Oeste, en 1983. Ese año se devaluó la moneda venezolana en el episodio conocido como “viernes negro”, evento que coincidió, además, con la crisis de la deuda externa de América Latina que varios críticos han identificado como el momento que dio todas las condiciones para que se instalara el modelo de mercado neoliberal y su consecuente organización política y social en los países de la región (Gareth Williams en Lecuna 2016, 123).

<sup>15</sup> Véase Lecuna (2018). Con esto también me refiero a la financiación del proyecto Parque Central. Sobre todo porque el cierre de *IC* que, como se ha dicho, se achaca a los elevados costes de mantenimiento de la instalación, contrasta directamente con la cuantiosa suma de dinero que implicó la construcción del complejo urbanístico. No obstante, las cifras de la financiación de Parque Central no son claras. Tenreiro Degwitz ha insinuado que el proyecto, envuelto en un sincretismo burocrático, “funcionó como *caja negra* hasta el punto de que aún hoy, treinta años después, tendría que ser objeto de una minuciosa y compleja investigación (que nadie hará) dejar claro el origen y destino de los cientos de millones de dólares que se movilizaron para la enorme operación” (2014b, párr. 3; cursivas en el original).

Considero que el intento de Borges y compañía, si bien impulsado por una ideología política definida, pretendió dar cabida a una forma alternativa de ver e interactuar con los espacios, buscando la inclinación comunitaria y recíproca, sin que una cosa anulase a la otra. Esa operación igualitaria entre espectadores y espacios, que hizo de *IC* un dispositivo estético tan llamativo, no solo debería leerse como un intento de transgresión artística o a modo de crítica política —es decir, de arte político o comprometido, siguiendo la visión sartreana (Sartre [1948] 1963)—, sino como una operación de sugerencias prácticas, un aparato artístico que abre una nueva posibilidad: ver lo que está oculto. Desde la perspectiva que he intentado presentar a lo largo de este artículo, lo oculto en este caso vendría a ser, a posteriori, la modernidad falsa que envolvió a Venezuela desde finales de los años cincuenta, y que tiene en los edificios de Parque Central el más claro recordatorio de una ciudad al borde del colapso económico y social. El valor crítico que encuentro en la ligadura espectador-espacio emancipado en *IC* reside en visitar la instalación como archivo o retrospectiva: es decir, estudiar los procesos de cambio por los que ha pasado Caracas como ciudad desde el cierre de la instalación y la bifurcación del nuevo espacio que proponía *IC* y el espacio concebido que se encarna en Parque Central. A fin de cuentas, lo que *IC* solicitaba a sus visitantes era una acción política ciudadana: confrontarnos a nosotros mismos observando nuestra historia y el lugar que ocupamos, pero que también hiciéramos parte de ella, que nos integráramos en un movimiento emancipatorio.

Finalmente, otro de los aportes reflexivos que puede resultar de este volver la mirada sobre proyectos estéticos como *IC* recae en las posibilidades de retornar, como si de la revisión de un archivo se tratara, a los registros de otros modos o gestos de intervención disensual que puedan tensarse con las realidades presentes de Venezuela y otros países de la región. Este gesto no solo queda subsumido al llamado ‘giro al receptor’ y su efecto en tanto potencialidad estética de los movimientos sociales (García Canclini 2010, 215-19);<sup>16</sup> sin

<sup>16</sup> García Canclini condensa el giro receptivo de esta manera: “las obras adquieren su versátil existencia en las oscilaciones entre aceptación y rechazo de los miembros del campo artístico y de otros actores sociales. Como afirmó Umberto Eco a propósito de los textos, también los cuadros, esculturas e instalaciones son ‘mecanismos perezosos’ que necesitan ser actualizados por los espectadores y esperan su cooperación. El artista puede tratar de prever al receptor, lo busca ‘gastronómicamente’ para suscitarle placer, pero no puede neutralizar la actividad imprevisible de quienes verán su obra. [...] Se trata, entonces, más que de una operación de marketing destinada a seducir clientes, de comprender a los receptores en la línea de las teorías de la recepción activa, de los usos, de una pragmática y una política de los procesos simbólicos” (2010, 215-16; entrecomillado en el original). Si bien no ha sido el objetivo de este artículo entrar explícitamente en el amplísimo debate en torno al rol de los receptores y la teoría de la recepción en el arte, sigue siendo importante mencionar la ligadura que existe entre la teoría de la emancipación propuesta por Rancière y desarrollada en este artículo en el contexto de mediados del siglo xx venezolano con el diálogo que puede entablar con otras formas culturales de las artes verbales y visuales latinoamericanas de la época. Los ejemplos abundan: las instalaciones, piezas audiovisuales y performances del brasileño Hélio Oiticica, las pinturas, esculturas y acciones sensoriales de la también brasileña Lygia Clark, novelas como *Rayuela* del argentino Julio Cortázar o las esculturas de la venezolana Gertrud Goldschmidt ‘Gego’, por solo mencionar algunos casos harto conocidos.

quitar la mirada a la tradición cultural, también atiende a una forma de lectura prospectiva, lo que Graciela Speranza ha definido como “tiempo topológico del arte” (2017, 18), esto es, pensar las posibilidades analíticas e interpretativas que nos ofrecen los productos culturales en su capacidad más plástica de expansión, contracción, pliegue, rizo, aceleración y desaceleración que enlazan con otros tiempos y otros espacios. Más todavía, como ha sugerido Nelly Richard (2004, 13) en su prólogo para *El arte fuera de sí*, trabajo seminal del crítico de arte paraguayo Ticio Escobar: evaluar el modo en que las formas artísticas pasadas y contemporáneas se insertan en los marcos actuales de la globalización hipercapitalista, así como sus modos de integración radical entre lo económico y lo cultural que han tenido como resultado paisajes saturados de signos-mercancía, es necesario para repensar nuevas políticas de la mirada que transgredan la habitualidad de lo conocido con lo desconocido, de modo que procuren nuevos montajes perceptivos a nivel estético, político y ético.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amor, Mónica. 2016. *Theories of the Nonobject. Argentina, Brazil, Venezuela 1944-1969*. Berkeley: University of California Press.
- Arredondo, Isabel. 2016. “Los límites del espacio urbano y escénico: Imagen de Caracas”. *Tráfico Visual*. <http://www.traficovisual.com/2016/04/07/los-limites-del-espacio-urbano-y-esenico-imagen-de-caracas/> (7/02/2018).
- Blackmore, Lisa. 2017. *Spectacular Modernity. Dictatorship, Space and Visuality in Venezuela 1948-1958*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press.
- Borges, Jacobo *et al.* 1968. “Hacia un nuevo espacio”. En *Catálogo oficial: Imagen de Caracas*, 17-21. Caracas: Municipalidad del Distrito Federal.
- Candeo, Iván. 2018. “Una historia sense Història del videoart a Veneçuela (1)”. *Tráfico visual*. <http://www.traficovisual.com/2018/01/27/una-historia-sinhistoriad-el-videoarte-en-venezuela-seminario-dictado-ivan-candeo-en-la-irreina-centro-de-la-imagen/> (22/02/2018).
- Coronil, Fernando. 1997. *The Magical State: Nature, Money, and Modernity in Venezuela*. Chicago: University of Chicago Press.
- D’Amico, Margarita. 1971. “Multimedia Mixmedia”. En *Lo audiovisual en expansión*, 290-310. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Debord, Guy. [1967] 1995. *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio.
- Duarte Vidal, Carla. 2016. “Una conversación íntima con Jacobo Borges”. *Complot*. <http://complotmagazine.com/una-conversacion-intima-con-jacobo-borges/> (27/02/2018).
- Farias, Agnaldo y Moacir dos Anjos, eds. 2010. *Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo. Há sempre um copo de mar para um homem navegar*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- Gamba, Pablo. 2017. “Imagen de Caracas. 1968. Política y vanguardia”. *Desistfilm*. <http://desistfilm.com/imagen-de-caracas-1968-un-cine-acto-monumental-en-democracia/> (203/2018).
- García Canclini, Néstor. 2010. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.
- Laddaga, Reinaldo. 2006. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Lecuna, Vicente. 1999. *La ciudad letrada en el planeta electrónico. La situación actual del intelectual latinoamericano*. Madrid: Editorial Pliegos.

- 2016. “El nuevo modo de vivir. Violencia informal en ‘Nocturno’ de Lucas García y Parque Central”. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 24: 121-39. <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/43248> (2/03/2018).
- 2018. “Volver al futuro. *Imagen de Caracas* (1968) y *Parque Central* (1991)”. *Documentos lingüísticos y literarios* 36: 55-62. <http://www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/369/548> (19/09/2019).
- Lefebvre, Henri. 1974/2013. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Luksic, Luis. s/f. “Poema a Imagen de Caracas”. En <https://drive.google.com/file/d/0B9gE93u-q2iL4ZDN4dzZ6NmlWDF6SFFxbElub0FHQVpOemI4/view> (8/03/2018).
- Montaldo, Graciela. 2012. “Dialogues in Theory: Emancipation and Emancipatory Acts”. *Parallax* 20, n° 4: 334-44. DOI: 10.1080/13534645.2014.957549, <https://doi.org/10.1080/13534645.2014.957549> (22/03/2018).
- 2016. “Literatura + Teoría = Revolución”. *Cuadernos LIRICO* 15: 1-11. DOI: 10.4000/lirico.2962, <https://journals.openedition.org/lirico/2962> (22/03/2018).
- Morales Tovar, Mirelis. 2016. “Parque Central: Falsa modernidad”. En <http://elestimulo.com/climax/parque-central-falsa-modernidad/> (9/03/2018).
- Palacios, Inocente, Adriano González León, y César Rennert. 1968. “Imagen de Caracas”. En *Catálogo oficial: Imagen de Caracas*, 11-16. Caracas: Municipalidad del Distrito Federal.
- 1970. “Imagen de Caracas. A Unique Place”. *The Drama Review: TDR* 14, n° 2: 130-37. [https://www.jstor.org/stable/1144537?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1144537?seq=1#page_scan_tab_contents) (19/09/2019).
- Peraza, Emmerson. s/f. “Imagen de Caracas 1968: Compilación digital de la muestra artística”. En <http://mixmediacaracas.com.ve/ic-1.html> (1/03/2018).
- Rancière, Jacques. 2008/2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Ramírez, Mari Carmen y Tahía Rivero, eds. 2018. *Contesting Modernity: Informalism in Venezuela, 1955-1975*. Houston: Museum of Fine Arts.
- Rangel, Gabriela. 2011. “An Art of Nooks: Notes on Non-Objectual Experiences in Venezuela”. *E-misférica* 8, n° 1: s/p. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-81/rangel> (27/02/2018).
- 2016. “Imagen de Caracas: Contradidáctica para la integración de las artes”. En <http://www.coleccionciseros.org/es/editorial/statements/imagen-de-caracas-contradid%C3%A1ctica-para-la-integraci%C3%B3n-de-las-artes> (27/02/2018).
- Richard, Nelly. 2004. “Prólogo”. En: *El arte fuera de sí*, por Ticio Escobar, 9-14. Asunción: Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDEC) y CAV/Museo del Barro.
- Sanz, Marisol. 1996. “Imagen de Caracas: historia, imagen y multimedia”. *Objeto Visual: Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional* 3: 20-63.
- Sartre, Jean Paul. [1948] 1963. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- Speranza, Graciela. 2017. *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.
- Tenreiro Degwitz, Óscar. 2014a. “Una pequeña historia necesaria (V)”. En <https://oscartenreiro.com/2014/01/18/una-pequena-historia-necesaria-v/> (9/03/2018).
- 2014b. “Una pequeña historia necesaria (VII)”. En <https://oscartenreiro.com/2014/01/25/una-pequena-historia-necesaria-vi/> (22/04/2018).
- Uslar Pietri, Arturo. 1982. “Entre El Dorado y la OPEP”. En *Fachas, fechas y fichas*, 69-78. Caracas: Editorial Ateneo de Caracas.

Fecha de recepción: 28.07.2018

Fecha de aceptación: 24.08.2019