



REPRESENTACIÓN Y DENUNCIA DE LA CULTURA DE LA IMAGEN O DEL SIMULACRO EN LA OBRA DE JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ DIEZ

Felipe A. Bastidas T.

RESUMEN

El presente ensayo hace una aproximación a la obra de José Antonio Hernández Diez desde los criterios de análisis propuestos por Jameson (1995), para quien la posmodernidad es un conjunto de pautas culturales que en su aparente difusión intenta esconder el poder del capitalismo avanzado o tardío. El arte posmoderno es el vehículo de expresión o bien de denuncia de ese sistema. Algunos elementos de esta concepción estética están en la obra de Hernández Diez quien desde finales de la década de los ochenta ha evolucionado dentro del arte conceptual y videográfico, siendo reconocido y aplaudido en diversas salas y galerías del mundo. Este análisis no pretende agotar la interpretación y dar una concepción definitiva de la obra del artista –que por demás es compleja-, sino hacer un primer acercamiento dentro de la tradición– crítica marxista de su estética, como una forma de validar la heurística de dicho referente teórico.

Palabras clave: posmodernidad, capitalismo tardío, cultura de la imagen, análisis estético.

Recibido: 29/11/2013

Aprobado: 18/03/2014

REPRESENTATION AND DENUNCIATION OF CULTURE OF THE IMAGE OR THE SHAM IN THE WORK OF JOSE ANTONIO HERNANDEZ DIEZ

Abstract

This paper makes an approach to the work of Hernandez Diez from the analysis criteria proposed by Jameson (1995), for whom, postmodernism is a set of cultural patterns which in its apparent diffusion tries to hide the power of advanced or late capitalism. Postmodern art is the vehicle of expression or of denunciation of that system. Some elements of this design aesthetics are in the work of Hernandez Diez who since the late eighties has evolved within the conceptual and videographic art, being recognized and applauded in various halls and galleries around the world. This analysis is not intended to exhaust the interpretation and give a definite conception of the work of the artist which –moreover is complex–but makes a first approach to the tradition– Marxist critique of aesthetics, as a way to validate this heuristic theoretical reference.

Keywords: postmodernism, late capitalist image culture, aesthetic analysis.

Contextualización del análisis, el autor y la obra

De acuerdo con Adorno (1983, orig. 1970) el arte cobra un sentido distinto en cada época y contexto sociocultural, no se pueden hacer juicios estéticos extemporáneos, tampoco entender la historia del arte como una secuencia evolutiva lineal (moderna) según la tendencia hegeliana y kantiana. Esta posición coincide con lo establecido con Benjamín (2009) para quien el arte se interpreta en las coordenadas de una o varias tradiciones, por ejemplo, en la antigua Grecia la *Venus de Milo*, fue interpretada como objeto cultural, pero en la tradición monacal medieval como algo pagano y aborrecible.

En la época actual el arte tiene un nuevo sentido. Según lo apuntado por Benjamín (2009, orig. 1936) la reproducibilidad trastocó el sentido moderno de la obra de arte como un objeto único susceptible de contemplación, es decir, la reproducibilidad le quitó su aura (capacidad de evocación) y la colocó como un objeto más dentro

del mercado de bienes de consumo. La litografía, la fotografía, la reproducción musical y el cine incorporaron la reproducibilidad como un elemento deseable de las obras de arte al mediarle tecnológicamente la realidad al espectador.

El carácter único y el aura de la obra de arte desaparece, toda vez que esta puede ser captada por una cámara y ser reproducida: parece el sentido de subyugación y evocación que antes producía, por cuanto su accesibilidad no solo es masiva, sino que es permanente. Benjamín (2009, orig. 1936) indica que la reproducibilidad y la tecnología integrada al arte supusieron el surgimiento de una nueva forma de apreciación estética que dejaba atrás la mera fascinación e intentaba captar la admiración, concentración y contemplación del espectador.

La inmediatez y la capacidad de reproducibilidad de una película de cine se centran en la diversión más que en la contemplación, con elementos estéticos incorporados; pero al mismo tiempo, abren la posibilidad de la función del arte como denuncia, es decir, éste adquiere un giro hacia el plano político y no solo estético, en contraposición a la concepción de arte moderno con su carácter contemplativo y consecuente manifestación del “espíritu” según la tradición hegeliana.

De allí que los artistas posmodernos se dediquen más a la representación de la realidad, a la experimentación y la exploración de nuevos materiales, apelen a la instalación con elementos escenográficos y videográficos; dejando un poco atrás las técnicas tradicionales “pasivas”, “únicas” y “contemplativas” como la pintura o la escultura. Surge así el arte conceptual propio de la era posmoderna como medio de expresión, denuncia y diversión, dirigido a transmitir una idea, o bien para activar ideas sugerentes en el espectador o masa de espectadores.

Una de las denuncias del arte conceptual ha sido la sociedad consumista y la pérdida de las emociones en sentido moderno a favor de la estandarización y la uniformidad presentes en la sociedad del siglo XX. Los artistas conceptuales han sido tildados de sin-sentido al extraer elementos de la vida cotidiana y llevarlos a los museos. Pero otra característica que los identifica –aunque no hay una unicidad entre ellos– es la exploración y utilización de materiales que van desde los de desecho y reciclables hasta materiales sintéticos e industriales.

En Venezuela, a partir de finales de la época de los ochenta, surge una generación de artistas conceptuales que se inclinaron hacia la exploración de materiales y obras de instalación donde combinan el arte plástico, con iluminación artificial, videos, entre otros recursos. Uno de los artistas más representativos de esta generación es José Antonio Hernández Diez, cuya obra se remonta a finales de los ochenta, paseándose por galerías y museos nacionales e internacionales, siendo sus obras muy apreciadas por la crítica experta (Peruga, s/f).

Cabe destacar que Hernández Diez nació en Caracas en 1964 y proviene de una familia clase media alta, de situación económica acomodada y estable. De pequeño demostró interés por los artefactos, vivió en una ciudad y una época altamente cosmopolita y consumista, impregnada de contrastes tradicionales y urbanísticos, una era que transitaba de una cultura de masas centrada en el televisor y el cine hacia una centrada en los medios digitales y la Internet. De allí la preocupación de Hernández Diez por temas cotidianos actuales, donde se interconecta lo externo y lo interno, lo habitual adquiere proporciones enormes, se manifiesta la ruptura y la fragmentación; al tiempo que explora diversos materiales y presentaciones creativas con cajas de cartón, materiales reciclables y proyecciones lumínicas y audiovisuales a partir de televisores, monitores, pinturas sobre patinetas *Vehículos perfectos*, 1993 y esculturas. En su obra a veces aparecen ciertos matices discretos de venezolanidad como la confección de patinetas a partir de chicharrón *La Hermandad*, 1994 o expresados en sus títulos extraídos de refranes populares: *Vas pa'l cielo y vas llorando*, 1992. No obstante, la totalidad de su obra tiene una intencionalidad universal –abstracta– global sin dejar de atenerse a lo particular/cotidiano.

Arma instalaciones con partes de muebles industriales *Hermanos Gemelos*, 2005, o esculturas combinados con videos *La Caja*, 1993 y *Ceibó*, 1999, incluye en algunas obras órganos de animales *Sagrado Corazón Activo*, 1991, *Lavarás tus pecados*, 1991; conectados a dispositivos médicos o industriales Presenta de forma violenta y sarcástica situaciones cotidianas que generan un estupor en el espectador al tiempo que divierte, produce sordidez y llama un tanto a la reflexión. La intencionalidad del presente ensayo es aproximarse a la obra de Hernández Diez en función de los criterios de análisis

presentados por Jameson (1995), inscritos en la tradición crítica-marxista de la estética.

Referentes teóricos

Para Jameson (1995) la posmodernidad no es una etapa sucesiva o complementaria de la modernidad, sino un sistema de pautas culturales que aún está emergente y que corresponde a la etapa del capitalismo tardío o el sistema mundo capitalista (multinacional). La premisa anterior se sustenta en la reacción de la elite burguesa moderna frente al arte posmoderno, sobre todo en lo que respecta al erotismo, el rompimiento de esquemas, la falta de norma y la rebelión contra el status quo. Este argumento, es lo que el autor denomina periodización histórica, pero advierte que solo es un recurso metodológico que trata de extraer similitudes y regularidades de la expresión estética de un período, pero no se detiene a observar las diferencias y las propuestas subalternas que siempre existen en cualquier época.

A la luz de este razonamiento, Jameson (1995) señala que el posmodernismo no es un estilo, ni una escuela; categorías propias de la modernidad y del capitalismo industrial, es más bien una pauta cultural que contiene una serie de expresiones amalgamadas y subordinadas entre sí, en la cual subyace una nueva forma de vida. Esta forma de vida que subyace es el mercado globalizado y la actitud consumista irracional que genera, la estética es su equivalente; por eso las provocaciones y distorsiones propias del arte posmoderno ya no escandalizan a nadie, se han integrado a la cotidianidad de la compra de mercancía permanentes donde ya no hay la distinción o la frontera moderna entre obra de arte, mercancía y consumidor/espectador.

El arte posmoderno formaría entonces parte integrante –y central– de la superestructura de una nueva forma de modo de producción del capitalismo que dejó atrás la centralidad, el nacionalismo, la ideología y las dicotomías consciente/inconsciente, latente/manifiesto, teoría/práctica, bella arte/arte popular, mercancía/comprador, entre otros. Manifestación de lo anterior son los grandes centros comerciales representados artísticamente por una arquitectura difusa, atemporal, sin interior ni exterior definido. El arte posmoderno está presente en la superestructura de un poder que ya no reside en los capitolios ni en una oficina, un poder brutal

que absorbe lo político, económico, militar y comunicacional, tan fascinante como vigoroso, tan imperceptible como efectivo.

El filósofo comienza su obra considerando la obra moderna de Van Gogh, *Los zapatos del labriego*. La carga simbólica de esta obra es sin duda original frente al arte precedente, no hay poses, no hay un personaje, ni siquiera una persona. Pero la imagen transporta a la vida dura del campo, a la explotación de los labradores, a la pobreza y las injusticias del capitalismo industrial en cualquier campo de segadores. Es lo que Benjamín (2009, orig. 1936) conceptuaría como aura.

La obra de Van Gogh tiene un piso, un basamento sobre el cual se le puede aplicar hermenéutica. No obstante, en el siglo XX aparecen otros calzados, esta vez, de Andy Warhol titulado *Zapatos de polvo de diamante*, en cuya obra es más difícil aplicar una hermenéutica, no hay referentes visibles, son zapatos tipo off set o rayos x, negativos superpuestos unos sobre otros, sin moda específica: pudieran representar la frivolidad pero nadie lograría asegurarlo con cierto argumento convincente, pudiera ser una vitrina, una publicidad, un cementerio de zapatos... no hay personas, pero tampoco lugar.

Lo que intenta representar Warhol en sus obras es el fin de los afectos, no hay afectos, porque ciertamente se asume que ha muerto el sujeto, tanto el individual, el social y el histórico; todo queda tapizado, reproducido, vaciado de contenido como si se tratara de una cadenetita de papel de seda de cualquier fiesta, se impone la plantilla, el estándar, pero ya no monocromática al estilo de capitalismo industrial, sino algo "supuestamente individualizado", tal como la Marilyn de Warhol, la negativa verde, roja, azul.

El sujeto muere, las celebridades son vaciadas de significado para ser convertidas en mercancías. En la actualidad (cultura posmoderna) es difícil determinar lo que es real, virtual o reflejo de lo virtual. Las redes sociales permiten ser quien se desee: vivir para sí y, al mismo tiempo, para todos los demás, se inventa una imagen, unos pensamientos prefabricados y siempre hay quien aplaude por tweeter o facebook. Se vive en la era del simulacro, donde lo interior y lo exterior se desdibuja, donde la realidad se confunde con la ficción, sino recordemos en el 11 de septiembre de 2001, o la masacre en un Cine de Denver julio 2012, al estrenar la película *Batman* ¿Qué diferencia hay entre los guiones de Hollywood y

estas escenas transmitidas en los noticieros? (Cfr. Bauman 2007; Jameson 1995). El fin de los afectos se sustituye por el simulacro, por el cliché, por la pose en redes sociales o la identidad aparente de una ropa de marca. Ya el inconsciente se difumina en el consciente y viceversa, la interioridad en la exterioridad: quien no tenga un pim e informe su acción cotidiana por facebook, no está en la onda del mercado auto-mercadeado (Cfr. Lypovetzky 1994; Bauman 2007).

Jameson (1995) pronosticó estos hechos con la arquitectura basada en vidrios espejos donde el espacio rompe las fronteras de lo exterior/interior, ya no hay identidad, y por ende, tampoco afectos; y esto es lo que el arte posmoderno en muchas de sus expresiones trata de representar. Por eso se apela al pastiche, y la parodia se sustituye por cierta ironía o humor negro, dejando en el espectador cierto aliento frío combinado con trago amargo, pero sin llegar a extremos (una sensación parecida a la sordidez).

Hay algo subyacente en el arte posmoderno, y por defecto, del capitalismo multinacional actual: es la sintomatología de la esquizofrenia en el sentido lacaniano, como una ruptura entre la temporalidad pasado-presente-futuro que era la psiquis propia de la era moderna. El presente se vuelve tan evidente y contundente que la persona pierde la perspectiva de pasado-futuro. Esta visión de Jameson (1995), se corresponde con la insistencia de la mercadología de la nueva era y la autoayuda que invitan permanentemente a vivir el presente, situación que se refuerza en la sociedad hedonista y narcisista actual, promotora del sí-mismo, de un proceso de individuación extremo, acéfalo de cualquier perspectiva de futuro o la llamada cultura *psi* descrita por Lypovetzky (1994).

Para Jameson (1995) esta atemporalidad está mejor representada en la literatura posmoderna que en otras artes. Es obvio que esta atemporalidad lleva a una nueva cultura, quizás un nuevo modo de vida, pero mientras emerge esta cultura nueva, hay un capitalismo multinacional que se aprovecha de ella para circular sus bienes y servicios ocultados de una falsa o simulada libertad encubridora del estándar, pero que no es percibida por el individuo, quien ahora es producto, mercancía y mercadólogo de sí mismo mediante las redes sociales en internet cual Marilyn policromada de Warhol (Cfr. Bauman 2007).

En relación a lo anterior, Jameson (1995) estipula que lo nuevo sublime ya no está en la naturaleza o en aquello que la mente no tiene capacidad para procesar, lo sublime es este nuevo poder del capitalismo multinacional, el más avanzado y el más puro, ese poder invisible que no necesita de lugares ni de tiempo, que todo lo difumina, lo atemporaliza, que ha colonizado la naturaleza toda y el inconsciente todo; en contraposición al capitalismo industrial. Ese poder que cambió el: “somos lo que somos por lo que fuimos, por lo que seremos y lo que estamos en capacidad y queremos ser, quizás por esto otro: somos y no somos, no soy nadie y soy todo a la vez, soy lo que los demás quieren que sea, pero eso es lo que yo quiero ser... [Olvidé que fue primero] Y cómo eso de ser o no ser es complicado me limito a vivir el presente y lo que se me presente”.

Entre simulacros (cuentas en redes sociales, viendo o viviendo *realitys shows...*) y ante el tener indicios de que somos presa de un poder invisible venido de todas partes, no se sabe si es angustia, sobrecogimiento, estupefacción o satisfacción, al mejor estilo de *The Matrix*: una nueva cultura genera una nueva emocionalidad. Esto es lo nuevo sublime según Jameson (1995). Es el enfrentarse a un poder capitalista multinacional omnipresente y de una nueva cultura o forma de vida de la que no se tiene certeza como se desarrollará en un futuro.

Por eso la función del arte posmoderno debe ser educativa, no solo limitarse a describir o representar, sino a denunciar y llamar a la reflexión, de desmontar de forma creativa ese poder (que ya no es del todo ideológico) con las mismas armas del capitalismo multinacional, a saber, atemporalidad, nueva espacialidad, renovación de significados, nueva emocionalidad. De allí que el arte posmoderno es intertextual, no hay referencia cierta a otro arte, a otro autor, no existe la dicotomía moderna significante/significado, se difumina, se entra en una dimensión cargada de puros significantes, donde uno lleva a otro, cual bailarina que levita sin hacer contacto con el piso. La intertextualidad es un arma poderosa a ser usada por el arte posmoderno para educar y así llamar a la reflexión sobre la cultura y modo de vida que tenemos en ciernes y que no podemos avizorar, pero de la cual ya se sienten las cadenas. El arte posmoderno debe abrir indicios de liberación mediante su creatividad.

El supuesto anterior hay que relacionarlo con lo establecido por Benjamín (2009) para quien la estetización de la política tiene

la función de encubrir el requerimiento fascista de justificar la guerra, como expresión del desbordamiento de la técnica sobre la racionalidad; debido a esa inquietante necesidad de la cultura posmoderna de reproducir la incertidumbre, de recrear y proyectar los peligros de la vida cotidiana de hoy, en la cual los accidentes, los asaltos o los atentados son constantes.

Según Benjamín (2009) el cine –y el arte posmoderno en general– contribuyen en gran medida a recrear en la persona ese peligro permanente, a mediar su sentido de realidad a través de la cámara cinematográfica o cualquier otro dispositivo multisensorial. Lo anterior contiene una potente arma ideológica biunívoca: Soterrar a la persona más en su narcisismo o individuación extrema, y representarle realidades de acuerdo a los factores de poder (o bien distraerle para que no estén conscientes de ello).

Para este autor, en la era posmoderna la reproducibilidad le quitó el aura a la obra de arte, en el sentido que la sustrajo de su contexto, de cualquier significación dentro de una tradición, o cualquier otra evocación que la obra pudiera canalizar. El arte así presentado es un objeto más en el mundo de cosas de la cotidianidad o del mercado. Se aprecia momentáneamente, y en caso de que genere algún gusto, se puede reproducir una vez más, quitándole su posible sentido cultural, su carácter único y posiblemente placentero. Adicionalmente los aparatos de captación y reproducción permiten la apercepción, el examen detallado, el escrutinio, la fragmentación para el análisis; desechando así, posibilidades de contemplación, apreciación orgánica y concentración, categorías imprescindibles del arte moderno. De allí que la pintura haya perdido protagonismo a medida que aumenta y se perfecciona la reproducibilidad y se intensifica la cultura de masas.

La relación existente entre los teóricos presentados está en función de la crítica disimulada que recientemente autores como Ranciére (2011), le han hecho a estudiosos de la posmodernidad como Lypovetzky (1994) y Bauman (2007), los cuales son acusados de describir la sociedad actual, sin realizar reflexiones ni propuestas, dejando entrever que de alguna forma se estaría reificando la cultura actual, y por ende, renunciando –o invitando a renunciar– a cualquier intento de transformarla.

Benjamin (2009) y sobre todo Jameson (1995) apuntan hacia una vía para la denuncia y transformación de la cultura posmoderna (que no es más que la lógica del sistema-mundo-capitalista actual) por medio de la educación. Esa vía puede comenzar –como muchos procesos históricos revolucionarios– mediante el arte que con las mismas categorías y manipulaciones de la posmodernidad denuncie su lógica capitalista multinacional subyacente, y así llamar a la reflexión, basada en procesos estéticos-educativos en función de transformar conciencia como un primer paso para desmontar el aparato sublime del capitalismo avanzado.

De la propuesta de Jameson (1995) se extrajeron los criterios de análisis para aproximarse desde una nueva óptica a la obra de Hernández-Diez, como digno representante del arte conceptual posmoderno de las tres últimas décadas o de la era digital (ver cuadro 1).

Cuadro 1. Protocolo preliminar de instrumentación de la aproximación de la obra de Hernández-Diez de acuerdo a los criterios estéticos de Jameson (1995).

Criterios de Análisis	Sinergias	Indicios
Arte: Representación y denuncia de la cultura posmoderna como lógica del capitalismo avanzado	Cultura de la Imagen	Representación de la fragmentación
		Intertextualidad de materiales
		Ironía/humor negro (no hay parodia)
		Cotidianidad - universalidad
		Imprecisión de significado/sentido
	Debilitamiento de la historicidad	Integración obra de arte/espectador/mercado
		Atemporalidad
		Esquizofrenia
		Intertextualidad de referentes
	Surgimiento de un nuevo suelo emocional	Intertextualidad de significados
		Vacio existencial: fin de las emociones
		No lugar (discontinuidad espacial)
		Ruptura de la identidad (interioridad/ exterioridad)
	Misión política del arte	Sordidez (no hay sorpresa ni sentido de alienación)
		Desmontaje del estándar
		Denuncia de simulacros
Denuncia de poder		
		Llamado a la reflexión-educación

Fuente: autor, 2013.

Hallazgos preliminares

En la obra de José Antonio Hernández-Diez se puede evidenciar desde sus inicios un intento de representación de la cultura de la imagen o bien del simulacro, de allí la persistencia de combinar elementos escenográficos con videos que proyectan imágenes. Ejemplo de ello se puede encontrar en la obra *Annabel Lee* (1988) en la cual se representa videográficamente un poema de Edgar Allan Poe (intertextualidad de referentes), consistente en la escena de la agonía de la amada del poeta la cual fue enterrada viva, el artista, proyecta en su video la imagen de la mujer encerrada en el ataúd sin escapatoria posible, mientras que un cuadro superior muestra la tumba que le impide su salida.

La fragmentación propia de la vida actual se hace patente en el espacio negro que hay entre el ataúd y la lápida, la intertextualidad, esta vez de materiales, es evidente en los dos recursos que usa: el video para el ataúd y el diorama que muestra la lápida. La parodia es sustituida por una representación realista de la angustia de la mujer que impacta al espectador, aquí es notorio lo establecido por Benjamín (2009, orig. 1936), según el cual el dispositivo tecnológico (video) le presenta al espectador una realidad ya mediada y construida, de la cual está consciente pero igual agradece y disfruta reconociendo que en cualquier momento puede estar en la misma situación de la desafortunada novia del poeta.

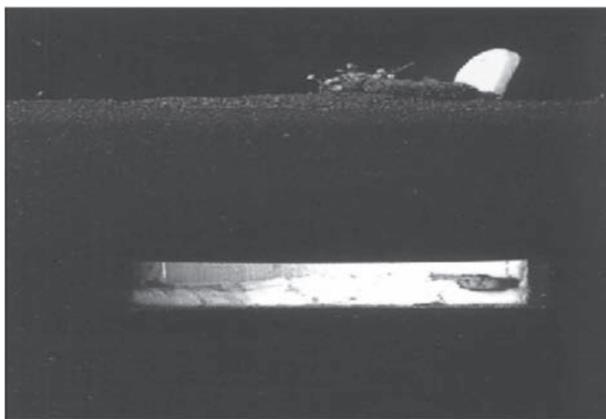


Fig. 1. *Annabel Lee* (1988)

El hecho de graficar algo tan abstracto e impreciso como lo es un poema, en una escena tan cotidiana y universal como lo es una tumba (lugar-no lugar) es propio del arte posmoderno que combina ambas categorías y genera una sensación de sentido y contrasentido; ya que siempre se tiene la perspectiva de un entierro sobre el suelo, pero nunca en su dimensión interna y externa. De allí que la chica esté agonizando, así el espectador se integra a la obra dado que su protagonista aún vive, es decir, nadie puede identificarse con un muerto, pero sí con alguien vivo, con esa sensación de vacío existencial de estar atrapado sin salida y condenado inexorablemente a la muerte.

El fin de las emociones está patente en la frialdad impactante con que el artista presenta la escena. Todo ello puede estar enmarcado en la intertextualidad de significados entre los cuales destaca el vacío existencial, la pérdida de libertad (o identidad), la muerte a cuentagotas debido al uso de tabaco u otras drogas o cualquier otra enfermedad crónica, la necesidad de embellecer los más sórdido (recuérdese lo establecido por Benjamín 2009, orig. 1936), la impotencia o indignidad.

El autor expresa con sutileza y frivolidad la atemporalidad y esquizofrenia de la vida posmoderna, la amada del poeta está atrapada entre la vida y la muerte, es un momento que se hace eterno, pero que puede recrear toda una vida, el pasado, el presente y el futuro se constriñen en la escena, donde los elementos (la blancura del ataúd, lo sombrío de la tierra de la tumba, lo frío de la lápida) adquieren dimensiones avasallantes para el espectador y lo invita a adentrarse y sentir el acto. No obstante, la impresión que deja es estupefacción sin sorpresa, lo sórdido prevalece ante la necesidad de liberarse, se impone la impotencia y la angustia certera (surgimiento de una nueva emocionalidad).

Sin embargo, en la obra, el autor invita a reflexionar al espectador a que cree su propia intertextualidad de referentes y significaciones, a revisar su status de libertad, de identidad, de impotencia ante cualquier situación que puede identificarse con la desafortunada protagonista de su puesta en escena.

Otra obra interesante es *San Guinefort* de 1991, consistente en una caja de vidrio en la cual reposa un perro callejero disecado con

un hermoso pelaje rojo; dicho recipiente tiene cuatro aberturas paralelas con guantes industriales dispuestos de tal forma que el espectador por medio de ellos pueda tocar, acariciar, examinar al can preservado. La obra en primer lugar, muestra la indiferenciación de lo interno/externo, denuncia la excesiva necesidad de la vida actual de preservarlo todo, de experimentar, de examinar. Aquí se hace evidente la apercepción expuesta por Benjamín (2009, orig. 1936), cada cual de acuerdo a su naturaleza puede interactuar con el perro disecado: desde lo cultural (de allí el título de la obra *San Guinefort*) venerando el perro como ídolo, o bien como lo que fue, una mascota en potencia, o simplemente desde la curiosidad, y para aquellos más científicos examinarlo en su constitución física o bien en su técnica de momificación.

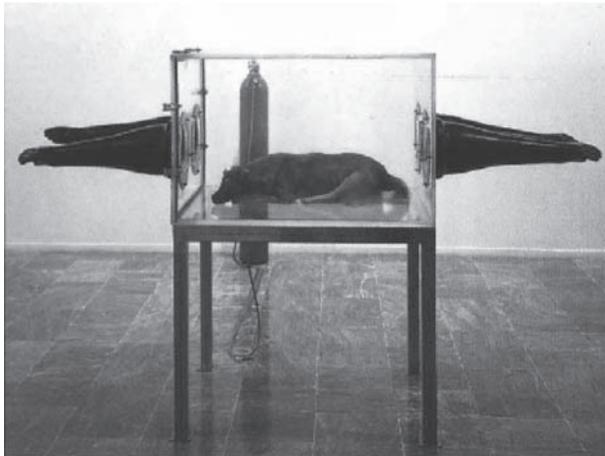


Fig. 2. *San Guinefort* (1991)

La atemporalidad está patente en la preservación del animal: Se le congeló para que pueda ser apercebido. También se diluye el pasado al poder ser cualquier perro de cualquier calle, con o sin dueño, al traer al presente la posibilidad futura de conocer los animales solo por disección en atención al exponencial exterminio de las especies, o bien traer el pasado al presente la época del tótem animal (al estilo del vellocino de oro). Todo lo anterior concentra la imprecisión de significados o sentidos, así como la intertextualidad de referentes, de significados y de materiales.

Se manifiesta una nueva emocionalidad, es notorio que no es sátira, persiste cierto humor negro impregnado de sordidez, de estupefacción sin llegar a la sorpresa: esto por lo común del animal o por la probabilidad de conocer en un futuro especies de animales extintas que hoy son habituales. El autor apela una vez más a lo universal-cotidiano simbolizado en un perro callejero. El fin de las emociones es simbolizado al disecar un animal que es una mascota universal en la mayoría de las culturas, al colocar este cuadrúpedo en posición de objeto para ser percibido desde lo cultural o lo científico.

La espacialidad-no espacialidad está relacionada con la atemporalidad, la colocación del perro en una caja tipo incubadora lo puede ubicar en un museo de ciencias naturales en un futuro, en una nueva secta de culto totemista animal; o bien como símbolo actual de la veneración de objetos culturales temporales a la orden de la moda, que son aceptados porque son presentados por algún medio cultural y de igual forma desechado, pasado el efecto de la novedad. Aquí el artista entra en la línea estética de Benjamín (2009, orig. 1936), al poner el arte al servicio de lo táctil y lo multisensorial descartando por completo cualquier técnica tradicional (pintura, escultura...)

Pudiera, en otro sentido, establecerse la denuncia esa irracionalidad actual de venerarlo e idolatrarlo todo, máxime, cualquier elemento que los medios culturales presenten, acusa esa característica irracional de la cultura de masas que ha creado formación de sectas (ahora casi devenidas en religiones) en búsqueda de profetas, redentores, mesías en cualquier sitio y lugar, a dónde cualquiera señala, y que por espíritu de imitación gran número de personas siguen: Pero así como surgen igual desaparecen a criterio de la moda y el mercado. El autor de forma irónica invita al espectador a tocar mediado por guantes industriales/bacteriológicos a un perro disecado, acto un tanto absurdo e irracional para el cual encontró financiamiento y espacio en galerías y museos.

De la misma época *Ella perdió un dedo* (1991), el autor de forma simple dispone enormes uñas acrílicas en muebles de museo, haciendo énfasis en la fragmentación, pérdida de identidad, nuevas emociones concentrada en la actual sociedad frívola,

hedonista y narcisista cuyas características se han extremado en Venezuela. De alguna manera también se denuncia el estándar.

Llama la atención la capacidad premonitoria del autor, sobre todo por el título de la obra, cuando hoy pasados ya veinte años de su primera exposición, al releerla como historia efectual, se puede observar el fenómeno de mujeres que han perdido o desfigurado sus cuerpos por implantes mamarios (debido a mala práctica o baja calidad de los materiales), por inyecciones de biopolímeros (pérdida de movilidad, deformación); e incluso pérdida de dentadura por la práctica de adaptarse prótesis y frenillos odontológicos falsos por simplemente estar a la moda y por simular pertenecer a cierto estrato social (en Venezuela los frenillos dentales son símbolo de elevado nivel social por el costo de los mismos).



Fig. 3. *Ella perdió un dedo* (1991)

Aquí se denuncia entonces de alguna forma la cultura de la imagen, del simulacro permanente, de una sociedad hedonista que está consciente del sistema que le impone ese estilo de vida consumista, frívola y narcisista; denuncia de un proceso de individuación extremo basado en condiciones materiales y artificiales que resulta bastante sórdido y sin sentido, tal cual, la obra de Hernández Diez que describe con precisión la individualidad radical como valor del liberalismo exacerbado expuesto por Lypovetzky (1994).

En este mismo sentido, tenemos a *Super Breakfast* (2000) obra conceptual donde se dispone cucharillas plásticas de colores intensos (amarillo y azul) de forma intercalada en color y posición (arriba-abajo). Aquí es evidente la fragmentación y la interconexión entre lo interno y lo externo, la denuncia del estándar de la comida rápida apelando a lo cotidiano-universal como lo es un desayuno y utensilios de comer. De forma irónica, se representa la cultura consumista y estandarizada encubierta por la aparente libertad de escoger a la carta, donde lo fingido (el simulacro), en este caso los utensilios se ultradimensionan para denunciar que en la época actual es más importante la presentación de los utensilios del plato que la calidad y el poder nutricional que la comida rápida pueda ofrecer.



Fig. 4. *Super Breakfast* (2000)

Así mismo, en la obra *Casi Gusano* (2001), Hernández Diez presenta una serie de monitores (prendidos) dispuestos de forma secuencial con caparazones de caja que simulan un gusano. La caja final, está abierta aparentando una boca voraz. La denuncia del simulacro y la preeminencia de la técnica sobre cualquier otra forma de racionalidad (Cfr. Benjamín 2009) se hace patente en esta instalación, persiste la fragmentación, la exterioridad-interioridad, el fin de la emociones, la pérdida de la libertad en su sentido moderno, y con ello una nueva identidad que emerge.

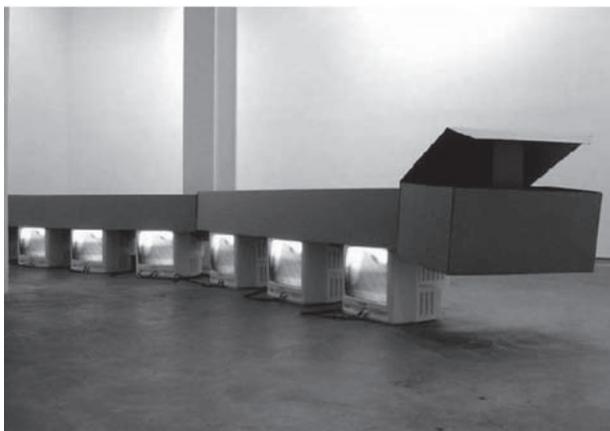


Fig. 5. *Casi Gusano* (2005)

El autor denuncia una vez más la cultura de masas, ahora apoyada por medios digitales, que conllevan a una irracionalidad, a una representación construida por los medios culturales que avanza y carcome cual gusano. Emerge, una vez más, la sensación de impotencia al querer escapar y no poder hacerlo, la denuncia de un poder omnipresente y a la vez imperceptible gracias a la estandarización y a una libertad encubierta por una selección a la carta (estandarizada).

No se puede terminar este análisis sin mencionar su obra *Hume, Jung, Marx, Kant* (2000), en la cual se arman los nombres de estos filósofos con las letras que generalmente los zapatos deportivos muestran en su lado externo o posterior, como si fuesen dados de maderas infantiles. Se apunta a generar una subyugación al presentar de forma acróstica los nombres de estos genios en algo tan cotidiano, actual y ahora universal como lo son los zapatos deportivos.

Se apela una vez más al sentido-contrasentido, a lo cotidiano-universal, al fin de las emociones, a la vaciedad de los significados, a los no lugares, a representar personajes por medios distintos a la pintura, el retrato o cualquier medio literario. Se denuncia de forma subrepticia el estándar, la sociedad de consumo que todo lo vacía y lo mercantiliza, y de forma irónica el autor juega con aquellas personas que de pronto desconozcan la vida y obra de dichos

filósofos ¿Por qué no armó con letras de zapatos deportivos nombres de personalidades actuales? En este sentido, se estaría llamando a la reflexión al tiempo que se denuncia, se complace y se divierte al espectador según sus tendencias, sean sensitivas, culturales, lúdicas o científicas-filosóficas frente a los nombres de estos genios armados en filas de zapatos.



Fig. 6. Marx (2000)

A manera de conclusión

La obra de Hernández Diez está inscrita dentro del arte posmoderno que intenta recrear la sociedad actual caracterizada por un permanente simulacro, donde no hay una diferenciación entre lo interno y lo externo, el consciente y el inconsciente, el significado/significante. Sutil y estéticamente el autor irrumpe de forma impactante en el espectador para generarle una sensación de subyugación, aprisionamiento, impotencia, sin llegar a la sorpresa; deja una impresión de vacío y sordidez, al tiempo que lo hace divertido o entretenido. Se hace patente el humor negro y la ironía para denunciar el consumismo, la individualidad extrema, la vaciedad de contenido y las irracionalidades propias de la cultura actual como

manifestación del sistema-mundo-capitalista que le muestra a la persona una falsa libertad consistente en escoger opciones a la carta (estandarización), así como un proceso de introspección que raya en el narcisismo.

Mediante diversos recursos, unos complejos y otros extremadamente simples, el autor representa la principal característica del capitalismo actual donde la imagen o el simulacro es lo predominante; el artista lo expresa de forma avasallante, casi violenta, intentando representar la pérdida de identidad en el sentido moderno, el peso prominente que hoy se le da al presente, sin pasado o futuro, o bien con un pretérito y una posibilidad inciertas y borrosas. La cercanía a la muerte y la eventualidad de preservación o resucitación de forma artificial es un tema persistente en su obra, quizás representando la sociedad narcisista que le rinde culto a la eterna juventud y a la apariencia personal.

La intertextualidad es recurrente ya sea de materiales, referentes o significados, se atreve a jugar con el espectador presentándole de forma creativa conceptos o esquemas antes considerados tradicionales, invitándole a apercebir, a reflexionar, a pensar, a construir una idea, pero con el común denominador de lo divertido con reminiscencias lúdicas. Utiliza la tecnología para mediarle y reconstruirle al espectador una realidad compuesta por el simulacro, la apariencia, la imagen, la proyección, la vaciedad de significados con un barniz de aparente libertad y autonomía personal.

De este modo, el autor invita al espectador a apercebir esa realidad un tanto confusa y sórdida con un humor negro e irónico en la frontera del humor venezolano y el europeo. También busca lo estético en lo violento y lo sórdido, cuestión que se convierte en una denuncia solapada en función de dejar entrever el poder surrealista y casi imperceptible de este capitalismo actual que a veces se presenta como poder religioso, ideológico o cultural, y en otras ocasiones irrumpe salvajemente ataviado de armas militares.

Hernández Diez parece expresar por medio de su obra el compartir, conceptuar, apercebir esa nueva emocionalidad que está emergiendo en esta cultura actual donde los referentes tradicionales son cada vez más esquivos, donde el pasado-presente-futuro ya no es una línea continua y deja a la persona en un sueño surrealista en el cual

los detalles se sobredimensionan al tiempo que desaparecen tan rápido como aparecieron. El autor remite a ese vacío existencial que deja la falta de sentido histórico y la vorágine consumista de la sociedad del siglo XXI. Sin embargo, el autor consiente al espectador en esa necesidad morbosa de recrear los hechos y situaciones de la violencia simbólica en la cual hoy se vive y se ha hecho cotidiana, ya sea mediante la vivencia o la posibilidad de vivirla.

Definitivamente con Hernández Diez se observa que el arte está pasando de una concepción contemplativa y puramente estética a una concepción más denunciante, conceptual y política; donde la intertextualidad es uno de sus hilos conductores, muy lejos del aura de las obras de arte de la modernidad y teniendo muy presente que la reproducibilidad forma parte de su enganche con el espectador, ávido de ser entretenido, provocado, retado, de que se le coloque aunque sea en forma falsa en un papel de aperceptor según sus gustos y tendencias. Lo anterior ilustra que ya no hay distinción entre obra de arte, autor, mercancía, mercadotecnia y espectador/consumidor. Todo se une en una puesta en escena que en un momento constriñe el pasado-presente-futuro, el placer y la denuncia, el ser y no ser, llevando a una nueva emocionalidad; a sensaciones muy parecidas a la que surge el viajar y bajarse de una atracción mecánica: sutil, violenta, rápida, absurda, maravillosa y reflexiva para quienes aún tienen voluntad de reflexionar.

Referencias

- Adorno, T. (1983). *Teoría Estética*. (Trad.: Rianza F.). Barcelona: Orbis. (Primera edición 1970).
- Bauman, Z. (2007). *Vida de consumo*. (Trad.: Rosenberg. M. y Arrambide, J.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamín, W. (2009). La obra de arte en la era de su reproducibilidad estética. En Benjamin, W. (Comp.). *Estética y política*. (Trad.: Bartoletti, F. y Fava. J.). Buenos Aires: Las Cuarentas. (Primera edición 1936).
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. (Trad. Prado, J.). Barcelona: Paidós. (Primera edición en inglés 1994).

- Lypovetsky, G. (1994). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. (Trad.: J. Vinyoli y M. Pendanx). Barcelona-España: Anagrama.
- Peruga, I. (s/f). *José Antonio Hernández-Diez. Uso de contrarios: la violencia pasiva, como recurso estético*. [Artículo en línea]. Disponible: <http://www.plataformadearte.net/textos/IrisPeruga.htm>. [Consulta: 2012, marzo 25].
- Rancière, J. (2010). De la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales. En *Estudios Visuales: Retóricas de la resistencia*. [Revista en línea]. (7). Disponible: http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/05_ranciere.pdf. [Consulta: 2012, febrero 28].

Felipe A. Bastidas T.: Politólogo. Especialista en Educación Rural. Magíster en Investigación Educativa. Doctorando en Ciencias Sociales. Profesor Agregado de la FaCE- Universidad de Carabobo.
fabastidas@gmail.com