

UNEARTE
UNIVERSIDAD NACIONAL
EXPERIMENTAL DE LAS ARTES

Cuadernos de Pensamiento **3** *y* Creación

Año: 7 N.º 3

Universidad Nacional Experimental de las Artes



A cien años del nacimiento de
César Rengifo

UNEARTE
UNIVERSIDAD NACIONAL
EXPERIMENTAL DE LAS ARTES

Cuadernos de
Pensamiento
y **Creación** **3**

Revista
Cuadernos de Pensamiento y Creación

Tipo de publicación

Revista divulgativa

Frecuencia

Semestral

N.º 3

Año: 2016

Ciudad

Caracas

Coordinación Editorial

Ximena Benítez

**Dirección de Divulgación
y Gestión General Editorial**

Jonathan Montilla

Concepto y Diseño gráfico

María Gabriela Lostte

Textos

Antonieta Sosa

Alejandra Segovia

Zacarías García

Gabriel Marcos

José Luis Blanco

Franklin Fernández

María Eugenia Arria

María Grazia Gamarra

Belén Parada

Ximena Benítez

Edwin Chacón Ferrer

Luis Méndez

Félix Hernández

Corrección de textos

Rosa Arévalo

Yessica La Cruz

Fotografía

Maryori Cabrita

Zamira Seijas

José Manuel Guerra

Nuestra portada

Reproducción de la obra *Paisaje -drama-*
de César Rengifo. Óleo sobre tela
Medidas: 102 x 71,5 cm., 1953

**Agradecimiento a la familia Rengifo
por autorizar su reproducción,
así como a la Galería de Arte Nacional
y a la Fundación Museos Nacionales
del Ministerio del Poder Popular para la Cultura**

Impreso en Venezuela por

Fundación Imprenta de la Cultura

Tiraje

1.000 ejemplares

Papel

Bond

Tipo de impresión

Cuatricromía

Tamaño

14 x 21 x 1,2 cm.

Depósito legal

If33920077005015

ISSN

18568424

Texto - Ilustraciones

© Universidad Nacional Experimental de las Artes
UNEARTE

**UNIVERSIDAD NACIONAL
EXPERIMENTAL DE LAS ARTES**

CONSEJO SUPERIOR

Freddy Nañez

Ministro del Poder Popular para la Cultura

Jorge Arreaza M.

Ministro del Poder Popular

para la Educación Universitaria, Ciencia y Tecnología

Consejo Directivo

Rector

Néstor Viloria

Vicerrector Académico

Efrén Suárez

Vicerrectora de Desarrollo Territorial

Mariela Rodríguez

Vicerrectora del Poder Popular

Ximena Benítez

Secretaria General

Williams Ramírez

Representante Ministro del Poder Popular

para la Educación Universitaria, Ciencia y Tecnología

Jonathan Montilla

Representante del Ministro del Poder Popular

para la Cultura

Alfredo Caldera

UNIVERSIDAD NACIONAL EXPERIMENTAL DE LAS ARTES

RIF: G-20008463-4

Todos los derechos reservados ®

Se autoriza la reproducción total o parcial de imágenes

y textos citando la fuente según normas internacionales

de citación. Para permisos de reproducción con fines

comerciales dirigirse a UNEARTE Av. México con calle

Tito Salas, Edificio Santa María, DIRECCIÓN GENERAL

EDITORIAL, Mezzanina, Caracas, Venezuela. Los precios

de venta están sujetos a cambios sin previo aviso.

Para el catálogo de UNEARTE EDICIONES, favor solicitarlo

al correo: direcciongeneraleditorial@unearte.edu.ve



**Gobierno Bolivariano
de Venezuela**

Ministerio del Poder Popular
para Educación Universitaria, Ciencia y Tecnología
Ministerio del Poder Popular
para la Cultura



Índice

Editorial	7
------------------------	---

Desde el taller

El Taller de Lenguaje Plástico:
una experiencia pedagógica

Antonieta Sosa.....	11
---------------------	----

Lenguaje Plástico:
un taller de iniciación y relaciones

Zacarías García.....	23
----------------------	----

Breve introducción al Taller de Lenguaje Plástico

Gabriel Marcos.....	35
---------------------	----

El Taller de Lenguaje Plástico

José Luis Blanco.....	45
-----------------------	----

Bajo lupa

Arte y compromiso social: trascendencia ético-estética
en la obra de César Rengifo

Félix Hernández.....	51
----------------------	----

Nosotros y César Rengifo (1915-1980)

Alejandra Segovia.....	59
------------------------	----

Una visita al maestro César Rengifo

Zacarías García.....	65
----------------------	----

Luis Méndez: videncia y clarividencia

Franklin Fernández.....	69
-------------------------	----

La clarividencia es una de las causas
por las que estoy aquí. Entrevista a Luis Méndez

Franklin Fernández.....	81
-------------------------	----

De lectores y arte

María Eugenia Arria: transitar entre umbrales

María Grazia Gamarra.....	87
---------------------------	----

Entrevista

Entrevista a Belén Parada

Ximena Benítez.....	93
---------------------	----

Exposiciones

Museología e Historia: un acercamiento desde la perspectiva local y regional.

Edwin Chacón Ferrer.....	99
--------------------------	----

Caleidoscopio

Alex Mejías Daza.....	117
-----------------------	-----

Chen Yueh Chiao.....	119
----------------------	-----

Iván Romero.....	121
------------------	-----

Luis Prada Colón.....	123
-----------------------	-----

Néstor García.....	125
--------------------	-----

Rafael Ramos.....	127
-------------------	-----

Sobre los colaboradores

Antonieta Sosa.....	131
---------------------	-----

Alejandra Segovia.....	132
------------------------	-----

Zacarías García.....	133
----------------------	-----

Gabriel Marcos.....	134
---------------------	-----

José Luis Blanco.....	135
-----------------------	-----

Franklin Fernández.....	136
-------------------------	-----

María Eugenia Arria.....	137
--------------------------	-----

María Grazia Gamarra.....	138
---------------------------	-----

Belén Parada.....	139
-------------------	-----

Ximena Benítez.....	140
---------------------	-----

Edwin Chacón Ferrer.....	141
--------------------------	-----

Luis Méndez.....	142
------------------	-----

Félix Hernández.....	143
----------------------	-----

Editorial

Una vez un artista fue donde el Rey a llevarle un regalo y le mostró las manos vacías. El Rey no vio nada en las manos del artista. El Rey aceptó el regalo al mirar los ojos del artista. El artista no necesita llevar nada en sus manos. Con los ojos le basta.

Armando Reverón¹

El tercer número de los *Cuadernos de Pensamiento y Creación* aparece hoy con variaciones en su diseño y diagramación, estructurados por secciones que brindarán un panorama actual de las artes plásticas y su enseñanza.

En este año 2015 se cumplen cien años del nacimiento del maestro César Rengifo, dibujante, pintor, muralista, dramaturgo, poeta, artista integral, que supo conjugar en su obra una visión venezolana y norteamericana en una estética personal nutrida por un pensamiento que ahondó en nuestras raíces originarias, que elaboró un lenguaje propio expresándose no desde la realidad europea o norteamericana, más bien, ahondando en nuestra historia y porvenir. Por la importancia del legado de la obra del maestro Rengifo, este año ha sido decretado por el Gobierno Nacional como el año César Rengifo; en tal sentido, hemos incluido en la presente edición de nuestra revista, en la sección *Bajo lupa*, tres textos alusivos al maestro,

¹Calzadilla, Juan. Reverón, voces y demonios. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Colección 30 Aniversario, 2004.

tres visiones distintas: la de Félix Hernández, Alejandra Segovia y Zacarías García. Acompaña esta sección un texto de Franklin Fernández en donde nos habla sobre la obra de Luis Méndez y lo entrevista, mostrándonos la concepción de este sencillo y extraordinario artista sobre lo que hace.

La sección *Desde el taller* está dedicada a las reflexiones en torno al hecho pedagógico y creativo, acá los profesores y maestros fundadores del Taller de Lenguaje Plástico escriben en torno a sus experiencias en este taller que constituye la base teórica-práctica para los estudiantes de artes plásticas. En la sección *De lectores y arte* se establece un “juego de lectura” entre un espectador y la obra de un artista, así la profesora María Grazia Gamarra nos “lee” la pintura de María Eugenia Arria. La maestra ceramista Belén Parada nos ofreció sus pareceres en torno al arte y su experiencia como profesora pionera de nuestra Universidad, con humildad y fortaleza se expresa en la entrevista que nos concedió. El profesor Edwin Chacón realizó para *De exposiciones*, un texto sobre la relación entre la museología y la historia. En *Caleidoscopio* hallarán reproducciones de obras de varios de nuestros estudiantes egresados de la Unearte. Finalmente, en *Colaboradores* están las reseñas biográficas de cada persona que participó en esta edición. Hago especial mención y agradecimiento al licenciado Miguel Hidalgo, quien integró en sus inicios el equipo de la Dirección de Ediciones de nuestra casa de estudios por su empeño y mística en la corrección y edición de textos, asimismo, a la profesora Linda Phillips quien nos colaboró en la recopilación de imágenes para *Caleidoscopio*.

Invitamos a la comunidad unearartista a seguir colaborando en los *Cuadernos de Pensamiento y Creación*, una publicación que reflexiona sobre el acontecer de las artes plásticas, su pedagogía y relación con el mundo.

Desde el taller

El Taller de Lenguaje Plástico: una experiencia pedagógica

Antonieta Sosa

Taller de Lenguaje Plástico: antecedentes

Recuerdo que, aún siendo estudiante, acostumbraba leer los libros de artistas que habían sido además pedagogos: Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer. El libro de Klee titulado *El ojo que piensa* no es otra cosa que las anotaciones que él hacía para sus clases en la Bauhaus. Me llamó mucho la atención esta anécdota: un compañero de trabajo invitó a Kandinsky a que fuera de visita a su casa en la noche para pasar un rato agradable. Kandinsky le dijo que no le era posible, pues estaba muy ocupado escribiendo sobre sus experiencias pedagógicas. Esta escena quedó grabada en mi mente desde ese entonces. Una vez que me dediqué a la enseñanza del arte, siempre tuve presente que algún día tenía que sentarme a escribir sobre esta experiencia, que era inevitable. Ahora sé que llegó la hora. Desde que se creó el Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón (IUESAPAR), hoy Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE), podemos decir que existe en Venezuela una universidad para formar artistas plásticos. Una universidad es un lugar no solo para impartir clases, sino un lugar de reflexión sobre lo que se hace. Para hacer investigación y generar conocimientos, publicar es indispensable.

Desde hace quince años he venido dirigiendo el Taller de Lenguaje Plástico "D". En un principio fui llamada con esta finalidad. Me encantó la idea, pues no se trataba de estar ubicada en las categorías tradicionales del arte como pintura, escultura o dibujo. Era todo eso y mucho más. Un taller de carácter experimental donde se practicaría con rigor la libertad creativa y el deleite que proporciona el juego y la especulación.

Por la misma naturaleza de mi obra, que se ha caracterizado por una constante diversificación de los lenguajes utilizados, esta materia parecía estar diseñada para mí. Así que me sentí feliz y sigo sintiéndome feliz y aún no salgo de mi asombro al ver desplegada ante mis ojos tanta creatividad humana.

Estos quince años

No me resulta fácil narrar esta experiencia. Son tantos los recuerdos, tantas las imágenes, que siento cierto temor de enfrentarme a todo esto, pero con mayor fuerza siento y pienso que llegó el momento de poner en papel, de escribir sobre esta experiencia, sobre este largo viaje lleno de encuentros humanos y artísticos. Mostraré algunas, pues sería imposible exponer todas. Son muchas las imágenes que he capturado con mi cámara todos estos años. Realizo registros fotográficos, pues deseo capturar esos instantes que considero de suma importancia. Además deseo crear la conciencia en los alumnos, acerca de la importancia de la documentación para todo trabajo de investigación, pues de eso se trata. Sé que lo primero que he de hacer es hundirme en ese mar de imágenes y dejar que ellas me hablen. La tarea no es fácil. ¿Cómo darle forma? ¿Cómo ordenar este gran caudal? Sé que tengo que ser paciente y dedicarle todo el tiempo que esta tarea me exija. Vale la pena porque sé que "algo" importante me va a suceder.

Construir un libro

Creo que construir un libro¹ no es muy diferente a un trabajo curatorial para una sala de exposición. El libro también tiene espacio, materia, forma, imágenes, recorrido, tiempo. La unidad espacio-temporal me lleva al movimiento, al recorrido. Hay textos, hay relación de texto con imagen. Sí, quiero verlo así, como una gran curaduría que se expresa en forma de libro o folleto. Desde niña he adorado los libros. Los libros pronto me van a desalojar de mi casa como en ese cuento de Cortázar llamado *Casa tomada*, donde una fuerza enigmática e inquietante va desalojando a los habitantes de la casa sin ninguna explicación. Nunca se llega a saber exactamente de qué se trata. De allí mi emoción ante la idea de participar en la construcción de este libro junto a mis otros compañeros de viaje, los demás profesores de Lenguaje Plástico. Somos en total cuatro profesores de la misma materia: Zacarías García, quien como miembro fundador del IUESAPAR, al lado de Manuel Espinoza, conoce más desde su origen, cómo se gestaron los planes del Instituto en sus inicios. Siempre he sospechado que Zacarías García es el verdadero padre de este taller llamado Lenguaje Plástico. Mis otros compañeros son Gabriel Marcos y José Luis Blanco. Cada uno de nosotros le ha dado una interpretación muy personal a esas dos palabras.

Cada uno con las particularidades de su formación y de su personalidad. Es justamente esa diversidad de enfoques y visiones lo que hace más rica esta experiencia.

¹ Nota de la editora: estos textos inicialmente los solicitamos a los profesores de Lenguaje Plástico para un libro, hoy los publicamos en los *Cuadernos de Pensamiento y Creación*.

Lo autobiográfico

La asimilación reflexiva de la tradición es muy diferente a darle continuidad a la tradición sin una reflexión².

Rolf Ahlers

Considero que el primer paso que hay que dar es una mirada a lo que ha sido nuestra vida al inicio de nuestros estudios superiores de arte. Si regresamos la película de nuestra vida y observamos nuestra infancia, vamos a encontrar el germen de lo que somos en la edad adulta. Es en la etapa infantil donde se gesta todo lo que vamos a ser en el futuro. Traer al presente el pasado y los recuerdos es importante para luego continuar. Se le da prioridad a la problemática del sujeto. El objeto o situación que se genera va a estar en relación con las necesidades psicológicas de esa persona o *sujeto*. Creo que es importante el rescate de “la identidad cultural” y el arraigo del sujeto a su cultura de origen. Quizá lo que se busca es procurar que se generen propuestas cercanas a una “verdad”, la verdad de cada individuo. La experiencia de estos quince años de experimentación pedagógica me ha demostrado que no es lo mismo lo que puede generar una persona criada en el llano venezolano, en Alemania o en Taiwán; e incluso, no es lo mismo lo que genera un venezolano según su región de origen. El joven caraqueño urbano es muy diferente a un joven del interior del país. Si el profesor da pautas excesivamente limitadas, no se le va a permitir al estudiante la libertad de escoger “los materiales” que él desee, de esta manera él podrá comenzar a determinar su propio lenguaje.

² Kosuth, Joseph. *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge, Massachussets. MIT Press, 1991.

Este enfoque da como resultado propuestas a veces insólitas donde un estudiante se expresa con una sustancia nunca antes utilizada en nuestro medio artístico. Tengo en mente la experiencia de Myleen Gutiérrez, estudiante que en el período 1992-1993 comenzó a generar una serie de obras a partir del jabón azul Las Llaves, al punto de llegar a construir, en la Sala Mendoza, una casa de jabón azul que le mereció ser galardonada ese año y al siguiente en el Salón Pirelli³. En esta segunda oportunidad, Gutiérrez incluyó en su obra plástica el famoso azulillo, tan utilizado por nuestras abuelas para darle un brillo especial a la ropa blanca.

Me resulta muy difícil escribir sobre estas experiencias, pero no pienso quedarme en las estructuras puramente teóricas de mi enseñanza. Mi mente se llena de recuerdos de experiencias vividas. Son tantas que resulta muy difícil escoger cuáles describir. Son notables las experiencias de Andrés Sánchez⁴, que fue cargando de significado el papel blanco y lo convirtió, hasta que finalizó sus estudios, en el código de su obra, en casi un ícono. Andrés estableció una conexión de significación entre el papel blanco y el pensamiento, los hizo sinónimos o equivalentes. Cito estos dos ejemplos (el de Gutiérrez y el de Sánchez) pero podría hacer referencia a muchísimos más. Al comienzo de mi experiencia pedagógica en el IUESAPAR en el año 1992, la propuesta autobiográfica consistía en un simple escrito, una especie de narración donde cada uno lo hacía a su manera.

Recuerdo que Elisa Hevia realizó un pequeño libro con la forma de su cara y dentro estaba la narración. Beatriz Yabur lo hizo en un formato que era la silueta de su cuerpo a escala real y dentro colocó la descripción de su vida hasta ese momento. Raquel Zoco hizo una especie de documento antiguo

³ El Salón Pirelli es un Salón de Jóvenes Artistas que se realiza anualmente en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (MAC).

⁴ Año 1995-1996, aproximadamente.

de cuero enrollado en una barra de madera tallada por ella. Con algunos colores, comenzaba con el feto e iba desarrollando la descripción. Luego dejaba un espacio en blanco que era la incógnita de su vida futura y al final un cuerpo que se desintegraba y se hacía parte de la tierra, del todo. Escogió presentarlo justamente el día en que cumplía dieciocho años para hacerlo aún más autobiográfico, una auténtica ceremonia. Quedé asombrada ante la claridad de su concepción sobre la muerte, siendo ella tan joven en ese momento.

Estos y muchos otros resultados me llevaron a entender que estaba frente a “algo” verdaderamente importante y que debía continuar ahondando. Poco a poco, la propuesta autobiográfica se ha ido haciendo tan compleja que hoy en día está siempre presente en mi taller y las presentaciones han ido tomando la forma de instalaciones u otras modalidades, al punto de que ya podría convertirse en una asignatura independiente y muy relevante.

Lo externo, lo interno

La indicación que le doy a los estudiantes es: vamos a hacer “algo” que tenga un mundo externo y un mundo interno. Pongo ejemplos de cómo una arquitectura tiene una fachada y la parte interna del edificio; de cómo un cuerpo humano tiene piel en su parte exterior, pero dentro hay una parte física y una parte psíquica; claro que cada uno va a interpretar a su manera esta exterioridad y esta interioridad.

Puede haber separación entre lo externo y lo interno como puede no haberla. Puede haber mucha exterioridad y poca interioridad, puede haber más interioridad que exterioridad, pueden ser equivalentes, o pueden demostrar que no existe tal cosa como externo e interno y que es un concepto relativo. Lo importante es que estamos frente a una situación de “Pensamiento Pendular”.

El deseo de no quedarnos en la superficie, de penetrar el objeto y siempre imaginar que esa superficie que vemos tiene algo detrás. Un universo interno que puede ser visible o invisible. El pensamiento sobre el objeto se hace complejo. Se maneja una polaridad. Ese externo-interno es interpretado por cada miembro del grupo con su carga personal. Unos le van a dar más importancia a lo psicológico, otros a lo social y a lo político, otros a un juego interactivo de participación de todo el grupo donde hay un "algo" al cual se puede acceder, ya sea con la visión, con las manos e incluso con todo el cuerpo.

Esta propuesta conduce frecuentemente a problemas espaciales. Pensemos en un espectro o *continuum* que tiene en un extremo lo externo y en el otro extremo lo interno. En el análisis de cada propuesta podríamos observar qué porcentaje de exterioridad y qué porcentaje de interioridad convoca cada uno. Podría haber un caso en que la propuesta se sitúa en el centro del espectro, hay la misma proporción de externo y de interno. Podría alguien decidir quedarse en el extremo de la exterioridad así como otra persona podría quedarse en el extremo de la interioridad. Esto de pensar las propuestas en relación con los porcentajes de utilización de conceptos, materiales, efectos, etcétera, se me ha agudizado observando la obra del artista cubano David Palacios. Él toma las obras y las analiza, las desglosa y mide los porcentajes de utilización de determinados materiales.

En abril de 2005, mi estudiante Darling Regalado, originario de Perú, dio como respuesta a esta propuesta una caja negra. En su exterior estaba una máscara de su rostro realizada en resina con un cuchillo que la cortaba en la frente. En otra cara del paralelepípedo estaba el torso del cuerpo de su esposa embarazada. En otra de las partes del paralelepípedo unas manos con un gesto de desesperación. En otra, círculos blancos y negros formando una diana para apuntar. En el lado frontal había una ventanilla por donde podíamos

asomarnos y ver que había una persona dentro iluminada con luz intermitente. Había dos agujeros por los cuales podíamos meter las manos y tocar al personaje que estaba dentro. El personaje tenía en su mano un corazón. Podías tocarle los brazos, pero si intentabas tocarle o quitarle el corazón, el personaje reaccionaba con un gesto violento.

Era el mismo Darling que estaba dentro, pero con la luz intermitente apenas podíamos ver su rostro. Quedamos todos muy impresionados con esta propuesta al punto de que hoy me veo describiéndola con relación a lo que puede ser “algo” externo e interno.

Es frecuente que algunos estudiantes le den continuidad a su interpretación de lo autobiográfico cuando intentan resolver lo externo-interno.

La importancia del Taller de Lenguaje Plástico

1. Permite conocer los diversos lenguajes de las Artes Plásticas

Conocer y explorar formas expresivas que existen para este momento histórico dentro de las artes plásticas, desde las categorías más *tradicionales*: de orden figurativo como el dibujo, la pintura, la escultura, el grabado; así como las *modernas*: las expresiones abstractas, el *collage*, el ensamblaje, la serigrafía, la fotografía; las *contemporáneas*: como el video, la ambientación, las instalaciones, el arte corporal o *performance*, el arte digital, etcétera., y la posibilidad combinatoria de todas estas modalidades expresivas.

2. Explorar las posibilidades creativas del estudiante

Permite explorar las tendencias individuales de cada estudiante y orientarlo en la escogencia de su especialidad

dentro de la Licenciatura de Artes Plásticas, así, sus más profundos intereses y su creatividad podrán fluir de acuerdo con sus necesidades expresivas personales.

3. Relación teoría y práctica artística

Por tratarse de una materia teórica-práctica, permite relacionar, desde un comienzo, los conceptos teóricos con los conceptos plásticos.

4. El proceso en el arte

Permite al estudiante vivir un proceso que es observado por el profesor, el grupo de compañeros y por sí mismo, lo cual contribuye a que este adquiera un alto grado de autoconocimiento. "Conócete a ti mismo". Esta frase estaba escrita en el oráculo de Delfos de la antigua cultura griega, algo fundamental para ser persona y para ser artista.

5. Obtener parámetros de un alto nivel

El Taller de Lenguaje Plástico permite al estudiante obtener parámetros de alto alcance por el hecho de estar dentro de un grupo o situación social. Tener parámetros exigentes nos permite confrontar nuestra actuación y buscar la superación.

6. Holismo o integralidad de las artes

Permite obtener una visión general o global del arte sin las limitaciones de la fragmentación que implican el arte enseñado desde una sola especialidad.

7. La experimentación

Por tratarse de un taller experimental donde el juego creativo es permitido, el estudiante puede incursionar de manera libre y espontánea en la diversidad de modalidades que ofrece el arte contemporáneo, pero se respeta también si su tendencia personal es más tradicional.

8. Atención, observación y análisis de códigos visuales

En el Taller de Lenguaje Plástico se desarrolla la capacidad de observación, análisis y la decodificación de códigos visuales que son parte de toda obra plástica.

9. La interpretación

Se realiza dentro del Taller una práctica hermenéutica, al intentar interpretar los códigos de las propuestas plásticas personales y generales.

10. Desarrollo de códigos visuales personales

El estudiante va encontrando y desarrollando sus códigos plásticos personales, que eventualmente van a constituir su universo o pensamiento artístico dentro de las obras que realice.

11. Ritmo personal

El estudiante dentro del Taller de Lenguaje Plástico tendrá su ritmo personal en cuanto a la conceptualización y ejecución de sus proyectos. Estos se hacen evidentes al verse confrontados con el ritmo de los integrantes del grupo.

12. Nos conocemos a través del otro

El instructor y el grupo actúan como un espejo en el cual el sujeto se mira y puede reconocerse. De esta manera se pone en evidencia su maquinaria intelectual y física. Ejemplo: si se es, por naturaleza, racional, emocional o intuitivo; si oscila entre lo racional y lo irracional, individualista o gregario, se puede concientizar sobre cuáles son los contenidos que más le atraen de acuerdo con su imaginario personal: temas religiosos, históricos, puramente formales, tecnológicos, antropológicos, sociológicos, psicológicos, de género, políticos, etcétera.

13. Relación forma-contenido

El estudiante toma conciencia de la importancia de la relación entre la forma y el contenido (digamos que relaciona el cómo con el qué se dice). La relación entre la forma (espacio, materia, energía y tiempo y sus derivados) y el contenido o lo que se trata de decir deben estar relacionados para que la propuesta cumpla su función comunicativa de la manera más idónea.

14. Laboratorio de comunicación con lenguajes no verbales

Lenguaje Plástico no es otra cosa sino un laboratorio de comunicación con lenguajes no verbales y verbales. Se abre a todos los campos del conocimiento: arte, sociología, antropología filosofía, biología, cibernética, etcétera.

15. El conocimiento actual es: “epistemológicamente híbrido”

El arte también es una vía de conocimiento. Todos los límites entre los campos del conocimiento se han desvanecido o disuelto y se ha dado paso fluido entre un campo del conocimiento y otro.

16. Perfil del profesor

El perfil del profesor de Lenguaje Plástico debe ser el de un artista polifacético, no absolutamente especializado, de manera que está abierto a todas las modalidades artísticas y a la posibilidad de que surjan nuevas posibilidades expresivas.

Debe practicar la escucha. Digamos que tiene que observar a cada estudiante en particular y hacer un minucioso seguimiento de su proceso para poder servirle de interlocutor apropiado y respetar sus diferencias individuales.

No hay que olvidar que, como hecho demostrado por la ciencia, la energía del observador influye sobre el fenómeno. Pero debe estar claro que el protagonista es el estudiante y no el profesor, de manera que debe, en lo posible, tratar de practicar lo que los fenomenólogos llaman la *epojé*. Deslastrarse de los prejuicios y tratar de observar el fenómeno creativo de cada estudiante y su interacción con el grupo de la manera más objetiva posible y cuidarse de no saltar a conclusiones precipitadas.

La escucha no se refiere solo a los lenguajes verbales, orales o escritos. Se refiere a realizar la escucha de la propuesta plástica pues ella en sí es un texto que está allí para ser descifrado o para permanecer en la zona del misterio, lo indescifrable.

17. Crítica y autocrítica

Desarrollar el pensamiento crítico y autocrítico de una manera constructiva y no destructiva es indispensable dentro de toda experiencia pedagógica. Esto también se contempla dentro del Taller de Lenguaje Plástico.

Lenguaje Plástico: un taller de iniciación y relaciones

Zacarías García

Lo plástico, la memoria y el devenir

Lo plástico, lo maleable, lo transformable y cambiante son las dimensiones en las que se gestan tanto la creación artística como la formación de aquellos que, por necesidades profundas y decisiones vitales, se asumen como artistas plásticos. El lenguaje plástico es, en ese sentido, el ámbito mediador entre el artista y los otros, constituido por toda la relación de conceptos, elementos formales, información sensible, presencias matéricas y, en fin, todo aquello que demande el proceso de creación y las obras particulares del artista.

Hablar del Taller de Lenguaje Plástico es hacer referencia al ciclo básico o de iniciación de los estudios de Artes Plásticas. Es en estos talleres donde se funda la visión y la orientación que tendrá el participante en su devenir y en su proceso de maduración profesional. La posibilidad de desaprender, iniciar el redescubrimiento o replantear la comprensión que tenemos de las artes se da en estos talleres, es por eso que su efecto, en el joven creador, es crucial. Allí se va a revelar tanto lo que el hacer de las artes demanda del mundo interior, del sí mismo; como la trama de las cosas, donde la historia personal, regional o universal, la existencia más social y política, la dimensión ecológica, lo aleatorio o casual de las circunstancias, le dan sentido, texto y contexto al proyecto y a las obras del artista.

Pudiéramos decir que en la realización de esa experiencia confluyen varios factores, de los cuales debemos destacar los siguientes: los procesos propios de las artes, lo metodológico formativo, las capacidades particulares del artista-docente (pudiéramos llamarlo así), además del potencial siempre extraordinario que representan los jóvenes creadores. La concepción humanista del currículo ha venido siendo la más apropiada a los intereses de la formación de artistas, esto fundado en el énfasis subjetivo que caracterizó la creación artística durante todo el siglo XX; en todas las fases del proceso de enseñanza-aprendizaje enfatiza la integración de los aspectos cognoscitivos con lo afectivo, la intuición y los valores. Esta concepción se orienta al desarrollo integral y continuo del ser humano. El centro de atención de este modelo lo constituye la persona, un ser de naturaleza integral en el que coinciden realidades biológicas, psicológicas, sociológicas y espirituales, en permanente interacción con un mundo que posibilita la conformación de su cosmovisión y contribuye con la propia expresión de su percepción de la realidad, factores cruciales en la formación del artista.

Aspectos como lo confluyente-integrador, lo integral, lo humanista, lo ecológico, lo sociohistórico, la memoria, el autorreconocimiento, la autosocioconstrucción del saber, lo cósmico, lo nacional, lo regional —todos referenciales de valores esenciales y que estamos llamados a fortalecer en los jóvenes creadores— constituyen argumentos para configurar el marco conceptual de estos talleres y, en general, de las carreras de formación de artistas en nuestro tiempo. En relación con esto, los talleres de lenguaje plástico representan el ámbito central y corazón del ciclo básico o fases iniciales de los estudios de artes plásticas.

Haciendo el ejercicio de memoria más indispensable, quisiéramos recordar que la formación de artistas en Venezuela conquistó el nivel superior a comienzos de los años

noventa. Era ese un escenario en el que la posmodernidad determinaba todos los debates. La estética, la cultura como espectáculo y las artes estaban en el centro de ese contexto finisecular, agotado y tenso. Además de todos los contenidos propios del arte y de su historia, toda esa expectativa del cierre del siglo XX definió, en cierta medida, la orientación y los contenidos de lo que fue el IUESAPAR, pudiéramos decir que lo más importante fue la posibilidad de fundarnos aprovechando el ejercicio analítico y la producción de pensamiento estético que se generaba en el ámbito global. Se trató de un proyecto absolutamente actualizado y consciente de su contexto. La crisis de la racionalidad y de los paradigmas que fundamentaron la modernidad, la poshistoria, la teoría del caos, la crítica a la globalización y a la sociedad sistémica y, en fin, tanta reflexión que se generó al cierre del siglo XX, fueron el mejor trasfondo y escenario para reactivar tanto la investigación-creación como los procesos de formación en las artes.

El ciclo de reuniones y la fase de inducción previa al inicio de actividades nos fueron preparando para esa extraordinaria experiencia, replanteando todo nuestro trabajo académico. De esa fase primera (nos referimos a la formación de artistas en el IUESAPAR durante los años noventa y a principio de este siglo), es muy importante destacar que el ciclo básico y su estructura curricular se apoyaron sobre tres ejes transversales que garantizaron tanto la integración como la integralidad de los procesos; pudiéramos decir que allí se consolidó toda la estrategia metodológica. Esos tres ejes fueron: el individuo y su mundo interior, la historia y existencia social y la ciencia y el ecosistema. Todo esto nos permitió un juego de interacción y de interdisciplina, de relación de saberes; nos motivó a llevar la ejercitación y los proyectos de taller más allá de las prácticas más típicas en las escuelas de arte y academias tradicionales.

Mi experiencia particular se inicia haciendo un ejercicio situacionista tratando de comprender el contexto en el que nos encontrábamos: lo cambiante, lo movedizo de la realidad y la crisis del modelo de mundo que significaba la modernidad; lo indecible y todas nuestras dudas en relación con las respuestas para unos jóvenes que estaban llamados a iniciar más bien el arte y la creación en la fase siguiente: el siglo XXI.

A partir de esas premisas, se generaron comportamientos que definieron el programa y el tipo de experiencias, que se orientaron como juegos de desaprendizaje para propiciar el redescubrimiento de lo conocido, lo histórico, lo artístico y a sí mismos; ejercitaciones de activación de contenidos que desataran los procesos reflexivos y la complejización progresiva de los proyectos, permitiendo que se manifestaran en lo plástico los textos y materiales teóricos, tanto en los procesos como en los resultados. Otro comportamiento que caracterizó ese ciclo fue el ejercicio crítico en torno a todas las cosas. Más que el afán por definir, se trataba de poner al conocimiento y al mundo en un estado de indefinición que permitiera la reflexión plena y desatara la creación, el redescubrimiento y la reconstrucción del mundo. En general, he comprendido el taller de lenguaje plástico como el ámbito privilegiado para las relaciones y el ejercicio lúdico de la vida desde el arte.

Una de las estrategias fundamentales en esta experiencia fue el trabajo por proyectos temáticos. El proyecto tema —así lo denominamos— nos permitió, de manera sensible, generar los acercamientos y la interacción entre los aspectos y problemas típicos de las artes plásticas, los contenidos teóricos y la experiencia vital. También los proyectos temáticos han sido laboratorio, observatorio de problemas o situaciones puntuales, en los que se cruzan todas las miradas, los enfoques y las disciplinas. Estos proyectos nos han hecho comprender muchos de los comportamientos del arte

actual, dados a lo transdisciplinario, a desplegar los procesos de investigación-creación.

En mi caso particular, traté de que el taller fuera una efectiva fase introductoria y de iniciación; intentando afectar y remover las ideas preconcebidas del arte y la creación con las que llega el aspirante. En el primer momento, desarrollábamos ejercitaciones de grupo, en parejas o individuales, propiciando el autorreconocimiento como personas, en la historia familiar, en lo regional y en la dimensión cósmica o ecológica.

Una de las estrategias metodológicas, producto de la actualización que estábamos viviendo, fue la trama de las cosas; se trata de una ejercitación de proceso que se desarrolla a lo largo del semestre, en la que se generan proyectos que sucesivamente van incrementando los niveles de dificultad y complejizando su concepción y resultados. Este juego, para entenderlo así, se inicia realizando mapas de ideas y vivencias que proporcionan un primer entramado fértil, un tejido muy rico en el que, de manera aleatoria, se ponen de manifiesto todas las cosas: lo individual, lo vocacional, lo histórico, los otros, etcétera. Estos mapas de ideas, luego del análisis y del reconocimiento más sensible, se van transformando, por el juego de las sustituciones, en mundos, territorialidades, estructuras imaginarias y dimensiones metafóricas. Las palabras van siendo sustituidas por imágenes, materiales y nuevas relaciones; surgiendo proyectos en distintos niveles. Esta estrategia es también la oportunidad para detectar situaciones para la investigación y la indagación sensibles en relación con el participante y su obra plástica. La culminación del proceso son los proyectos finales al cierre del semestre.

En el Taller de Lenguaje Plástico, dadas sus condiciones de apertura, lo permisivo, lo integral-integrador, lo lúdico, lo experimental, lo crítico-deconstructivo, los juegos de

investigación-creación y, en fin, en ese ambiente de laboratorio del arte y de la vida, se cumple un proceso análogo a la creación artística en sus niveles más avanzados. En la formación de un artista de nuestro tiempo participan una serie de variables que se corresponden con los comportamientos de la producción estética en un contexto complejo y entrópico, como lo es el siglo XXI.

Estrategias y creación

El taller de formación se desarrolla cual taller de creación. El aprender haciendo es, en nuestro caso, aprender creando. Como artistas a cargo de esa responsabilidad, estamos comprometidos a propiciar la revelación en los estudiantes, a despertar y activar el trabajo creador, a reafirmar en ellos la sensibilidad, la inteligencia, la intuición, los valores, la conciencia de su sociedad y los distintos niveles contextuales. En realidad, ese es el trabajo del docente, del pedagogo en todas las áreas; en nuestro caso, se trata de la formación sensible para la creación. La formación de esos seres humanos que tienen como zona de acción o taller de trabajo el imaginario de su sociedad; seguramente allí radica la importancia de las artes y la atención que ponen las sociedades en la producción de sus artistas.

Entendiendo que “los oficios” son las actividades desde las que el arte ha desarrollado su acción o influencia en el mundo, nuestro trabajo de formación cuenta con ese bagaje de técnicas o tradiciones, además de toda la dimensión reflexiva que le va a dar a la experiencia de creación su consistencia intelectual. Es en ese sentido, que los contenidos programáticos de estos talleres deben contar con estrategias sensibles, que se cumplan sin ser condicionantes.

Diseñar las estrategias o juegos didácticos para nuestros talleres ha sido también un proceso de creación, orientado siempre a propiciar lo integral-integrador como un desarrollo

de la personalidad creadora. Quisiéramos a continuación referir algunos de esos juegos didácticos.

Una de las experiencias más importantes como estrategia metodológica es la denominada “La trama de las cosas”, aun cuando la referimos previamente es importante comentarla dados sus alcances. Entender el arte como experiencia integral, integradora y plena de relaciones demanda nuestra atención a propósito de cómo se produce esa situación especial. Por lo que sabemos, en los procesos de creación y, en general, en la obra de los seres humanos se pone de manifiesto su vida toda. Entre sus anotaciones, el escritor checo Franz Kafka, se refiere a esta situación de manera elocuente, dice: “... en las noches cuando escribo siento el peso de mi historia como un morral, la historia de mi raza, de mi país y la historia del cosmos”; este tipo de referencias son frecuentes entre los creadores y nos hacen comprender que la creación no es producto del desarrollo de una temática utilizando con cierta calidad los medios expresivos, se trataría más allá de la coincidencia y concreción en una obra de una serie de variables que expresan y dan evidencia de lo personal, lo sociohistórico y lo cósmico. De allí que a menudo, cuando nos referimos al trabajo de los creadores, hablamos de su cosmovisión. Entendiendo que lograr la integralidad o la actitud sociocrítica no es producto de la aplicación fácil de recetas, lo que sí podemos es complejizar progresivamente la ejercitación, permitir que se ponga de manifiesto y se imbrique en los proyectos una serie de niveles que den a las propuestas más profundidad, estructura intelectual y, en cierto sentido, trascendencia. No es mucho pedir, tratándose de estudiantes universitarios que participan de un proceso de formación en el que confluyen materias como: Antropología, Psicología, Filosofía, Ciencias y otras áreas. La formación tradicional en las artes, tanto en

las academias como en otras instituciones, terminó padeciendo de los males de la especialización; en nuestras áreas, esto se manifestó con los consabidos enfoques pseudocientíficos y una pérdida de cierta plenitud como pensamiento que caracterizó a las artes, favoreciendo ciertos juegos conceptuales que ya tipificados terminaron siendo referencia del estado crítico del arte occidental.

La trama de las cosas pretende, a partir del autorreconocimiento en una red de relaciones, fortalecer el proyecto de vida en las artes, que la razón de ser de las obras no se cumpla como un hecho bibliográfico o de la cultura universal, sino más bien de la propia vida, la necesidad interior y la conciencia social, consolidando desde allí todo ese rico entramado que pensamos le dará relevancia y pertinencia.

Las fases sucesivas del proceso son más o menos las siguientes: elaboración de listados de palabras y mapas de ideas, de la manera más libre y aleatoria. Configuración de relaciones y grupos de términos de acuerdo con afinidades o intereses, logrando visualizar epicentros, nódulos y centros capitales de diferente importancia; cual mapa, topografía o universo particular con sus dinámicas de circulación: cercanía-distancia, espacios y tensiones. Sustitución metafórica o simbólica de los términos literarios por la presencia de lo plástico: imágenes, materiales, conceptos y dinámicas plásticas; y representaciones en el lugar de las palabras. Ya constituido este microcosmos personal como sustitución del mapa de palabras, el participante de la experiencia tiene ante sí todos sus proyectos potenciales, que se activarán de manera selectiva o progresiva.

Los resultados de este proceso son siempre sorprendentes y particulares, pues en el juego de simbolización que transforma las palabras y términos primeros en imágenes, presencias matéricas o dinámicas espaciales, lo plástico se revela con toda la fuerza de estas expresiones atípicas.

Pudiéramos afirmar que la orientación general del Taller de Lenguaje Plástico es de pensamiento-creación, se trata del entrenamiento sensible del creador para el pensamiento y la acción. Los juegos didácticos que describimos a continuación son consecuentes con esas intenciones.

Obra para un otro imaginario

En este ejercicio se aborda la relación con el otro imaginario, concediéndole a ese otro, que es en principio un sujeto social, un espacio dentro de nuestro mundo interior. Es una revisión de la manera en la cual ese otro aparece en nuestro imaginario, nuestra amplitud o prejuicio. En la primera fase del ejercicio, luego del trabajo de indagación en el mundo, abordamos la construcción y configuración de ese otro, atribuyéndole rasgos de personalidad, mundo interior, historia personal, contexto y clase social, fisonomía, intereses vocacionales y profesionales, conflictos vitales, etcétera. Se trata de un otro extraordinario, problemático, un ejemplo posible de humanidad.

Un lugar en el mundo

Esta ejercitación se plantea como experiencia de reconocimiento del territorio inmediato a la acción, de la ciudad, en este caso. Se trata de seleccionar, elegir un lugar y desarrollar una indagación amplia en torno a él, abordando aspectos históricos, sociales, arquitectónicos, patrimoniales, plásticos, de memoria local, de significado, poéticos y todo aquello que por referencial pueda ser argumento en torno al lugar elegido y a la relación del artista con ese espacio. Las fases del ejercicio pueden ser las siguientes: primero, el recorrido o paseo por la ciudad, en este caso, y la elección del lugar; este "lugar" tenemos que entenderlo como el pretexto y contexto fuerte para desarrollar el proyecto. En la segunda fase se harán registros fotográficos, apuntes y croquis en dibujo, arqueo de información, en fin, todas las estrategias que hagan

posible “la apropiación” del lugar. Luego de todo eso hay que crear con el lugar, recrear el lugar aplicando los medios y técnicas que el artista prefiera para conseguir finalmente mostrar, reivindicar y revelar ese “lugar en el mundo” pleno de contenidos y significación.

Otras de las estrategias que hemos utilizado son los juegos históricos y dialécticos. Los juegos deconstructivos de la historia del arte en los que, luego del análisis y reconocimiento de movimientos o fases de la historia del arte, se recrean obras típicas o situaciones en las que se pone de manifiesto el sentido crítico y reconstructivo desde nuestra realidad, así como la otra visión de esas situaciones, desde nosotros. Los juegos dialécticos, en los que tomando como referencia dualidades categóricas bien conocidas (orden-caos, público-privado, *natura*-cultura, interior-exterior) se genera una dinámica de reflexión-creación, se trasega información, conocimientos y experiencias plásticas como integración o respuesta.

En general, los talleres introductorios, como estos, pueden estar determinados por lo lúdico, como actitud que libera y motiva el trabajo creador. El promedio de edad de los participantes, sus expectativas generacionales y sus tiempos de vida favorecerían esta orientación lúdica, entendida como estrategia metodológica. Los juegos interdisciplinarios pueden ser la introducción más apropiada al mundo de las metodologías de investigación compleja, así como los juegos de interpretación especulativa son la posibilidad de que el estudiante se haga de herramientas y primeras estrategias para el análisis.

Creación para el cambio

La actualidad de los procesos de formación en los talleres de lenguaje plástico, como en todas las áreas y

unidades de formación, demanda en este momento la capacidad de resurgir con la nueva institución que somos: UNEARTE. Entendiendo que el modelo sociocrítico, que asume la universidad como lineamiento, significa cambios importantes en la orientación de los contenidos en todas las áreas; es indispensable que desde los talleres de lenguaje plástico se refuerce toda la comprensión de lo que somos como sociedad y cultura, la reafirmación de los valores nacionales y locales y la actitud crítica más inteligente en relación con la producción cultural.

El lenguaje plástico, en sus elementos fundamentales y sus dinámicas de relación, es uno y pudiéramos afirmar que sobre esos elementos más o menos eternos (punto, línea, plano, color, textura, dinámicas de organización o composición, espacio-tiempo...), se ha desplegado su evolución. La aparición de nuevas técnicas y tecnologías, los nuevos medios, los nuevos paradigmas, el cambio y la transformación de nuestras sociedades de acuerdo con nuevas concepciones, las crisis de los sistemas sociales tradicionales, son todas determinantes de nuevos comportamientos desde las artes. El trabajo en los talleres de creación tiene que reflejar, en distintos niveles, la situación y el contexto, el estado de las cosas y las expectativas y sueños que desde el imaginario profundo se van generando en la sociedad. La producción en los talleres siempre da cuenta y es un registro de esa dimensión tan particular.

Iniciación y relaciones han sido y continúan siendo la orientación y misión de los talleres de lenguaje plástico, en este momento en que resurgimos como institución, estos talleres son los llamados a iniciar al estudiante en las artes como ejercicio eterno y absolutamente actual y necesario. Esta sociedad nuestra está atenta y esperando las nuevas propuestas y comportamientos que desde las artes comienzan a ser el reflejo, la pregunta o la respuesta a todo un

acontecer colectivo de cambios y sueños, buscando realización de hechos estéticos y obras que nos muestren plenamente ante el mundo. Todo esto, aunque ambicioso, es tarea de la Universidad de las Artes, y en lo que se refiere a las artes plásticas, es iniciación y relaciones desde nuestros talleres de lenguaje plástico.

Breve introducción al Taller de Lenguaje Plástico

Gabriel Marcos

La necesidad de definir el lenguaje plástico y su pedagogía es verdaderamente un reto en los comienzos del presente siglo XXI, época considerada muy polémica por estar inmersa en la cultura digital, en donde lo real es sustituido por lo simbólico, además de la diversidad de teorías filosóficas y semiológicas aplicadas al hecho creativo, en especial, los importantes y a la vez desconcertantes aportes de Jacques Derrida con su teoría de la deconstrucción.

Es necesario hacer un poco de historia: vino a ser un pintor de origen ruso con una excelente formación humanística y universitaria, llamado Wassily Kandinsky, con su obra pictórica y sus reflexiones teóricas publicadas en *Lo espiritual en el arte* (1911) y posteriormente *Punto y línea sobre el plano*, proponiendo una filosofía del arte como una necesidad espiritual; y a la creación de una gramática de la pintura que codificara el lenguaje plástico como un ente autónomo, cuyos signos no tuvieran un origen primordialmente lingüístico sino más bien psicológico, coincidiendo en esos años con la tesis de Wilhelm Worringer, con *Abstracción y empatía* (1908), concibiendo la obra de arte como una compensación de los sentimientos y su carácter no discursivo. Por otra parte, Freud desarrollaba sus investigaciones sobre las pulsiones como energías y que daba origen al lenguaje. Todas estas muy apreciadas en la

postmodernidad por el filósofo Jean-François Lyotard en los años 1970-1980, en su libro *Discours, figure*.

En las primeras décadas del pasado siglo, fue de gran interés para los círculos de artistas y teóricos el problema del lenguaje artístico y de la estética. Fueron los constructivistas rusos y polacos y el Círculo Lingüístico de Praga, con el estímulo de Roman Jakobson, que Jan Mukařovský publica en 1929 *El arte como un hecho semiológico*. Para conocer los orígenes de aquellos que buscaban una ciencia del lenguaje artístico, tendríamos que remontarnos brevemente al Renacimiento italiano en la figura de Cesare Ripa, con la edición del primer libro sobre "Iconología", al igual que el *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci, o el de Lucas Pacioli con su *Divina Proporcione*. Todas estas inquietudes siempre fueron objeto de teorías en épocas posteriores, pero fue en el siglo XIX, paralelo a la revolución industrial, y sobre todo cuando surgen las obras maestras de Paul Cézanne y sus reflexiones sobre la pintura, al igual que los impresionistas que vislumbraron la autonomía del lenguaje artístico como un medio de expresión y creación. Esto lo comprendieron y lo asumieron muy bien Kandinsky, Mondrian, Malévich y Picasso, solo para nombrar algunos de ellos.

La idea de la creación de una nueva pedagogía de la enseñanza de las artes plásticas, diferente a las caducas academias de bellas artes, surge por iniciativa de los artistas de las vanguardias emergentes de la época: Walter Gropius funda en 1919, en Alemania, el instituto Bauhaus en compañía de Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Johannes Itten, Josef Albers, entre otros. Es allí donde nace el deseo de fundar específicamente un taller como materia importante: la del lenguaje plástico, en donde el estudio de los signos no se vincule con la imagen pictórica tradicional, sin que vaya en detrimento de lo figurativo o lo abstracto. A todo esto, el estudio de los medios materiales y nuevas tecnologías como parte de los significantes artísticos.

A partir de estas experiencias aparecieron novedosas metodologías con la incorporación y participación del cuerpo humano y los objetos en lo espaciotemporal del entorno, dando paso a una nueva estructura de la obra de arte. Aún somos herederos de la Bauhaus, su enseñanza se ha ido enriqueciendo por los valiosos aportes de las vanguardias y de los artistas docentes.

Es en la década de 1950, con los aportes de Pierre Francastel en la universidad de La Sorbona, en París, con su novedosa teoría del pensamiento plástico y la obra de arte como sistemas significantes no verbalizables, que contribuye con “la formación de una generación renovadora de semiólogos posestructuralistas tales como Louis Marin, Hubert Damisch, George Didi-Huberman, por nombrar algunos.

Paralelo a todas estas investigaciones surgen nuevos pensadores en el campo de la filosofía lingüística que van a perturbar de una manera positiva el universo teóricoconceptual del arte contemporáneo. Ellos son: Lyotard, Baudrillard, Barthes, Deleuze, Lacan, etcétera, y en especial Jacques Derrida con su propuesta del pensamiento de la huella, cuestionadora del signo, de la imagen y la representación. Todo esto tendrá consecuencias complejas y enriquecedoras en la enseñanza de los lenguajes artísticos, en las obras de arte y su interpretación.

El ser humano, para llegar a ser creativo, debe “crearse” a sí mismo, es decir, conocer sus potencialidades creadoras, vivenciarlas y desarrollarlas, todo ello en función de una cultura plástica y una mejor interrelación consigo mismo y los demás.

La metodología del Taller de Lenguaje Plástico, o del cómo abordar la experiencia creativa, tiene un carácter ecléctico por tratar de asimilar los enriquecedores aportes de las diferentes vanguardias conceptuales, objetuales, instalativas, efímeras o virtuales, incluso tecnológicas, que han enriquecido los dispositivos pulsionales de los jóvenes creadores.

Para un alumno, aspirar a adquirir el conocimiento y dominio de los sistemas significantes que forman el lenguaje de las artes plásticas, y lograr pensar el arte, es decir, poder elaborar un pensamiento plástico, requiere básicamente conocer y lograr internalizar mentalmente los signos básicos. Es importante también poseer una cultura visual integral y proceder a ejercitar la suspensión (*epoché*) de los esquemas arquetípicos figurativos tradicionales y así dejar fluir el proceso creador.

¿Qué es un cuadro u obra de arte?

Es el soporte material o virtual (natural o artificial) donde se encarnan en los medios materiales los valores estéticos y subjetivos del ser humano.

¿Cómo abordar el proceso creativo?

El cuerpo sale al espacio a través del gesto gráfico, el trazo, la materia, el color, la propuesta; incentivando el imaginario creador. Allí se manifestarán las condiciones psicobiológicas innatas: percepción, apertura para la ensoñación de las metáforas del arte, la posibilidad de la reflexión y la abstracción de los lenguajes y de la materialidad como generadores de artisticidad.

Obra y espacio

El espacio, formato o soporte, donde se objetivan los signos, lugar donde se crean conexiones ontológicas, cerrado o abierto, cuya topología logre permutar superficies, volúmenes, lograr que el cuadro, bastidor, chasis, encuadre, vaya más allá de la ortogonalidad y se desplace. El espacio puede ser opuesto al signo, sin embargo, tiene la capacidad de deconstruirse en él y es allí donde se exterioriza la intención artística.

Se crea en el espacio toda una relación heterogénea entre la materialidad del soporte y la propuesta consciente o

inconsciente y la corporeidad proyectada del creador. Toda transformación del espacio puede ser leída como significativa y considerada como un proceso deconstructivo del mismo.

Sensibilizar y vivenciar el espacio soporte mediante la materia, convertir una superficie neutra en un valor artístico, estudiando las calidades físicas y perceptivas de la materialidad, cuya estructura puede ser modificada inéditamente por la acción, bien sea háptica (táctil) por ser esta una envoltura que abarca todo nuestro cuerpo, y es proveedor, al igual que la percepción visual, de afectos y espacios imaginarios.

Las pulsiones o energías interiores del ser humano que preexisten al lenguaje y que son vitales para el creador, no se satisfacen plenamente hoy en día con las armonías de los colores tradicionales. La percepción actual exige tener en cuenta experiencias de taller donde se investiguen otras posibilidades o combinatorias cromáticas que nos ofrecen la computadora.

La línea, la forma, la textura, color y estructura que acompañan la construcción espacial de la obra de arte, poseen también un punto de vista genético según Piaget: es una organización de los movimientos, el conjunto de las relaciones establecidas entre los cuerpos que percibimos o concebimos. El grupo de asociaciones que utilizamos para estructurar esos cuerpos, por lo tanto, para concebirlos o percibirlos, es la lógica del mundo sensible.

El espacio artístico con sus respectivos elementos constitutivos, así como el espacio humano, posee su propia historia: la del arte desde la prehistoria hasta el Renacimiento, con el descubrimiento de la visión monocular que generó la perspectiva euclidiana y posteriormente la ruptura con el nuevo espacio cubista, la incorporación de la temporalidad con la geometría topológica y la teoría de los fractales. Por esto la enseñanza del arte, y concretamente la de su lenguaje, se ha constituido como una clase teórica introductoria. A manera de ejemplo: las

primeras sesiones de trabajo con los alumnos se basan específicamente en dar a conocer un panorama histórico del lenguaje plástico, desde aquellos momentos en que estuvo supeditado al pensamiento religioso, en el que las imágenes narraban la vida de los santos y los mitos de la creación del mundo, las artes plásticas concebidas como un virtuosismo artesanal en pro de un concepto de mimesis, que dominó al Renacimiento europeo que, a pesar de la evolución misma de pintura hacia el neoclasicismo y el romanticismo, debe esperar hasta la segunda década del siglo XIX para que se produjera el corte histórico gracias a las figuras de Paul Cézanne, Édouard Manet, etcétera; y se comenzara a asumir la preponderancia del lenguaje plástico sobre el predominio de la imagen. Este enfoque históricolingüístico servirá de guía para el análisis, investigación e incorporación de los medios materiales como valores plásticos y estéticos ya existentes como la línea, la forma y el color. Hasta abordar el problema de la abstracción geométrica, en donde se propone un nuevo lenguaje plástico a partir de la nada o la propia materialidad del espacio soporte con las obras de Kazimir Malévich *Cuadrado blanco sobre blanco* (1918).

Estas sesiones de análisis acompañadas con material audiovisual (videos, reproducciones proyectadas, visita a exposiciones, entre otros) que se desarrollan, tanto en el primer como en el segundo semestre, no tienen la intención de ser una historia del arte, sino más bien de una semiología de los sistemas significantes constructivos y deconstructivos, que contribuyan con el alumno a formarse un concepto plástico.

En lo que concierne al trabajo del taller, se da inicio a experiencias de sensibilización de los medios materiales, mediante propuestas perceptivas y táctiles, denominadas Espacio y Materia, en las que el alumno realiza ejercicios de modificación de un espacio material y visual a través de la transformación de la estructura física de papeles, cartones, maderas, telas o cualquier otro material natural o tecnológico; estudiando, con

la ayuda de tintas (pigmentos, barnices, etcétera), los cambios de las cualidades físicas y perceptivas, pasando de lo bidimensional a lo tridimensional como principio del lenguaje de los materiales, ya que estos son creadores al mismo tiempo que el arte.

Experiencias de sensibilización del espacio soporte

Utilización de diferentes tipos de papel o cartón (bond, albanene, de imprenta, entre otros). Estudiar la estructura perceptiva y física que ofrece cada material, de manera de integrarlo al proceso creativo. Este soporte físico a su vez puede ser enriquecido por la influencia de factores tales como el color natural, el color pigmento, agentes químicos buscando elasticidad, resistencia, peso, en el que puedan estar implicadas al mismo tiempo experiencias sensitivas no solamente ópticas sino también gustativas, táctiles, incluso auditivas, según el caso. Este principio se puede aplicar a cualquier tipo de material, natural o tecnológico.

Una vez que el alumno ha realizado el objetivo anterior debe proceder a modificar la morfología del formato, deconstruyendo de esta manera el espacio ortogonal del material (papel, cartón, madera, tela, etcétera), conservando la superficie plana o bien transformándola hasta llevarla a la tridimensionalidad creativa previo estudio de croquis y maquetas. Los significantes plásticos tradicionales como la línea y la forma pueden ser reemplazados por cortes, incisiones, desgarraduras, protuberancias. El uso de materiales como el acrílico, fiberrés y las resinas en general, en estado líquido o sólido, ofrecen grandes ventajas experimentales para propuestas de movimiento, evaporación y formas neumáticas. Todas estas ofertas plásticas y técnicas pueden ser diseñadas como artefactos u objetos en un espacio físico no limitante.

Para internalizar la adquisición del lenguaje, es necesario pasar por el proceso psicomotor del gesto, de los ritmos

sígnicos, para posteriormente llegar a la creación de las formas (de la imagen) como lo han confirmado el antropólogo Leroi-Gourhan y el psicoanalista Jean Vinchon.

El artista requiere de un espacio pulsional. Este puede ser ocupado y no solamente observado, con el deseo de que se sistematice en lenguaje; y es en este lugar en el que el estudiante puede experimentar el régimen de superficies donde queden impresas y reflejadas sus marcas, incisiones, trazos, protuberancias, vetas, espacios accidentados del color; de manera de quedar inscrito en la materia de la obra.

El ser humano, desde la prehistoria, ha estado fascinado por las modalidades de la existencia de la materia en que se manifiesta la energía *quanta*, como puede ser la piedra, el metal por su dureza, la arcilla por lo maleable o las resinas por lo pegajoso. Todas ellas pueden ser manipuladas por el comportamiento manual, generando un imaginario creador.

Según C. G. Jung, el inconsciente no escapa de una inevitable relación entre las estructuras físicas de la materia y las estructuras psíquicas como un mundo unitario. Las formas traducen los diferentes estados de la materia. Puede estar inerte o en movimiento, fluida, fija o gaseosa; el artista es una especie de alquimista de la materia y de los objetos. Los transmuta al descontextualizarlos y hacerlos parte del arte.

Deslizamiento del concepto de signo plástico de la modernidad; la tradición lingüística lo concibe como la relación arbitraria entre el significante y el significado. Este ha incidido en la enseñanza de las artes plásticas como en el análisis de la representación. Gracias a la diversidad de los movimientos artísticos de los años de 1970-1980, se da origen a un giro semiótico en innovadoras obras de arte (instalaciones, arte conceptual, lo efímero, *body art*, etcétera), en el que aparece un nuevo tratamiento de los signos, designado por los críticos (R. Krauss) como índices o huellas, no perteneciendo a un código específico que establece su

significado en una relación directa con su referente. Lo importante y lo novedoso fue que produjeron una resistencia de parte de algunos artistas importantes ante la posibilidad de la disolución de los significantes como el gesto y el trazado lineal, en el que aún se debaten, haciendo honor a la diferencia derridiana.

Para la comprensión y enseñanza de los lenguajes artísticos en general es importante tener conocimiento de las dimensiones psíquicas espacio-temporales del cuerpo humano. Según Genevieve Haag (1993), no existe nada en el espíritu que no haya pasado por los sentidos y la motricidad. Sus investigaciones han demostrado que la noción de ritmo es anterior a la de espacio. Ejemplo de ello es el del feto que tiene sus propios ritmos y experimenta los de su madre. O en los primeros dibujos de los niños la presencia de emanaciones rítmicas a partir de un centro; el espacio psíquico como análogo del espacio físico. Didier Anzieu afirma que el espíritu se hace una idea de los estados y movimientos que afectan al cuerpo, y a esas ideas se les llaman también pensamientos, lo que vendría a corroborar de cierta forma la existencia de un pensamiento plástico que se reflejaría en el imaginario creador. Para lograr con éxito esta propuesta y que conviertan el pensamiento en acto es necesario profundizar en los orígenes del lenguaje y sus motivaciones, así como tener la capacidad de descubrir en las expresiones abstractas las dimensiones profundas del sentir y crear humano.

Aún somos herederos de la modernidad. El arte y su pedagogía se debaten entre lo analógico y lo digital. Todo cambia aceleradamente. Vivimos un tiempo híbrido en el que no tienen cabida las concreciones. Como diría el gran maestro Paul Cézanne a finales del siglo XIX: "Somos los primitivos de una nueva era".

Caracas, 2005

Bibliografía

- Aumont, J. (2001). *La estética hoy*. [Trad. Marco Aurelio Galmarini]. Madrid: Cátedra.
- Bozal, V; Arnaldo, J; Calvo Serraller F; Castrillo D et al. (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor.
- Derrida, J. (1989). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. [Trad. P. Peñalver]. Barcelona: Paidós.
- Francastel, P. (1978). *La réalité figurative: éléments structurels de sociologie de l'art*. París: Gonthier.
- Klinkenber, J.M. (2000). *Précis de sémiotique générale*. París: Seuil.
- Liotard, J.F. (2002). *Discours, figure*. París: Klincksieck.

El Taller de Lenguaje Plástico

José Luis Blanco

Desde su fundación y durante dieciocho años, en el Instituto Universitario de Estudios Superiores Armando Reverón (hoy UNEARTE), la unidad curricular denominada Lenguaje Plástico ha sido la columna vertebral de asentamiento formal y de constitución de contenidos de la carrera, que potencialmente va a confluir en la obtención de la licenciatura en Artes en cualquiera de sus menciones. Lenguaje Plástico también ha sido el eje que generosamente irradia, propicia y genera procesos creativos, que configuran la médula desde donde se ramifican fructíferamente un sinnúmero de posibilidades de exploración, de investigación y de provisión de recursos plásticos expresivos para los integrantes de este taller.

Una característica de gran importancia, que se puede resaltar en torno a la actividad dentro de este taller, es la que concierne a la familiarización de manera creativa con los fenómenos de la percepción visual, conjuntamente al abordaje, con amplitud innovadora, de los elementos que sirven como conductores expresivos de las ideas, que giran en esa infinita constelación conocida como plástica, y que viene a concordar la dimensión de ideas, de imágenes y espacios que integran los lenguajes que trascienden la tradición verbalista.

En otras palabras, la peculiaridad del quehacer en el Taller de Lenguaje Plástico es ese movimiento creciente, de manera espiral, que congrega y entrelaza la observación del mundo sensible, de la vida, así como de la materia en toda su capacidad de interacción formal, conjugándose con el reconocimiento de los elementos expresivos que permiten que emerja el mundo mental y, a su vez, la cristalización del imaginario de cada uno de los participantes; favoreciendo el registro, la reflexión y el diálogo que hace consciente el modo particular que cada quien tiene de procurarse su propio proceso creativo.

De acuerdo con mi experiencia acumulada durante todos estos años, primero como estudiante, tanto en Venezuela como en el exterior y luego como artista plástico docente, he podido hacer acopio de lo cursado y reformular algunas de las metas que se intentan conseguir, al traspasar el umbral casi iniciático del universo del lenguaje visual, en este tránsito de año escolar introductorio al estudio de las Bellas Artes. De manera sucinta estas se pueden enunciar de esta forma: los procedimientos de aprendizaje que competen a los ejercicios que se observan en el taller intentan concienciar:

- El resultado trascendente que se deriva de nuestras experiencias vitales, cualesquiera que estas hayan sido, proporciona un abundante conjunto de valiosísima información, que viene a ser tan legítima y provechosa para nosotros, como seres con una particular sensibilidad, y que aspira a un ensanchamiento del espíritu, así como a una consecución acrecentada en calidad de nuestros recursos plásticos, y también teóricos, de expresión.

- El conocimiento obtenido a través de la apreciación de la naturaleza física de los materiales y su comportamiento formal, espacial y temporal es tan, y quizás más, importante que la información que se limita a los meros hechos visibles observables en el mundo sensible.

- Las artes visuales dependen, en gran parte, de la utilización expresiva y constructiva de los fenómenos de la visión, sin descartar el poder hacer implícito a los otros sentidos, así como también pueden apuntalarse con los soportes históricos, mitológicos, literarios, sociales, éticos, filosóficos, científicos, tecnológicos, etcétera, con los que la evolución de la humanidad, en su devenir y en su paradoja, constantemente enriquece el mundo.

- La personalidad en su totalidad, así como la experiencia de vida, determinan las decisiones estéticas, es decir, que las inclinaciones y las preferencias personales ajustan las bases necesarias para una verdadera y auténtica expresión individual (hablamos aquí de la sinceridad).

- El arte no se fundamenta en un conjunto de conceptos fijos, al contrario, modifica y extiende sus linderos en respuesta a los cambios de énfasis de las situaciones intelectuales, emocionales y hasta telúricas de cada período de la historia.

De acuerdo con estas conclusiones, pudiéramos esperar que la naciente UNEARTE acoja también en su seno los benignos frutos de las experiencias vividas, y que reunidas en estos textos sirvan para contribuir con el ulterior estímulo, cultivo y desarrollo del pensamiento plástico creador de las futuras generaciones que, con seguridad, habrán de transitar por las aulas y talleres de esta nueva Universidad Nacional Experimental de las Artes.

Bajo lupa

Arte y compromiso social: trascendencia ético-estética en la obra de César Rengifo

Félix Hernández

... y creo en los poderes creadores del pueblo.
Aquiles Nazoa

Resulta justo reconocer que la sensibilidad sembrada por el realismo social decimonónico europeo tocó la veta creativa de pintores venezolanos como Arturo Michelena (Valencia, estado Carabobo, 1863 - Caracas, 1889) y Cristóbal Rojas (Cúa, estado Miranda, 1860 - Caracas, 1890), quienes crearon obras en este estilo mientras estudiaban en el París de finales del siglo XIX, momento en que la estética nombrada ya había obtenido aceptación y prestigio en el Salón Oficial Francés y en el gusto de la época, luego de décadas apostando por su afirmación e identidad.

Haciendo a un lado este antecedente, a raíz de la Revolución mexicana, la primera del siglo XX, en nuestro continente se crean las condiciones para la irrupción de un arte comprometido, con claros y definidos perfiles nacionalistas, popular, de clase, militante, marcadamente combativo y con intenciones proselitistas que sirvió para apoyar las causas de la clase trabajadora, el rescate de la historia emancipatoria de la región, la consideración de ciertos valores de la cultura

autóctona, además del apoyo a un ideario basado en anhelos latinoamericanistas, utópicos y revolucionarios largamente postergados producto de históricas crisis y redefiniciones.

Tomando en cuenta este contexto, la vida y obra del artista plástico, director de teatro, dramaturgo, ensayista y comunicador social venezolano César Rengifo (Caracas, 1915 - Caracas, 1980), constituye un caso emblemático y singular de afiliación y entrega a la visión de mundo nombrada y su promesa de redención social para los oprimidos del mundo. Al respecto, entre los múltiples atributos que destacan la férrea convicción ética de Rengifo con este ideal sobresalen los supuestos estético-doctrinales que propuso, partiendo de la intención ejemplarizante de romper las fronteras entre vida, obra, pensamiento y acción política, a través de la configuración de un programa pedagógico personal, basado en las posibilidades del arte y la cultura como factores de cambio y transformación social. En Rengifo palabra, imagen, pensamiento y acción actuaron como una forma de acercarse a la realidad sociohistórica nacional e internacional de su momento, para propiciar una lectura que diera cuenta del drama humano y su urgente necesidad de liberación. Por ello, César Rengifo es uno de los líderes indiscutibles, junto a Gabriel Bracho, del Realismo Social hecho en Venezuela.

En sus orígenes europeos en el siglo XIX, el Realismo Social pretendió representar la vida cotidiana en toda su banalidad y fealdad. De este modo, lo malo y lo desagradable que constituía lugar común en la existencia de las mayorías de ese entonces debía mostrarse sin enmienda, para formular así una crítica a la sociedad a partir de la observación minuciosa de una descarnada realidad. El artista, de este modo, se proponía reportar y traducir las circunstancias y vicisitudes de las clases humildes, además de sus costumbres y maneras de ser, pero también los aspectos deprimentes del trabajo y

la miseria social que lo signaba, para enfocar en ocasiones su labor desde una perspectiva contestataria y comprometida con las luchas de emancipación de los oprimidos.

Ante lo planteado, se podría hablar de dos formas de realismo para aquel entonces. Por un lado, podemos hablar de un realismo sin moraleja, empeñado en representar la realidad circundante por el artista a la manera de anécdota descriptiva de lo que observa; por el otro, encontramos el realismo con moraleja, en el que la metáfora conlleva una postura político-estética del artista con su tiempo; lo que le da un talante de arte comprometido; como el que practicó Gustave Courbet (1819-1877), creador de esta estética y quien acuñó el término de Realismo Social; pintor que en una ocasión recordaría que el realismo es en esencia un "arte democrático". Un ejemplo del compromiso de este creador lo podemos constatar por su participación protagónica, como militante anarquista, en las luchas que marcaron la sublevación de la Comuna de París, aspecto que está suficientemente documentado en la historia moderna.

Dicho así, el realismo social en Venezuela tiene su antecedente en la obra que, a partir de los años treinta realizarían artistas como Francisco Narváez (Porlamar, estado Nueva Esparta, 1905 - Caracas, 1982) y Alejandro Colina (Caracas, 1901 - Caracas, 1976) cuyos trabajos podemos entender como parte de una conciencia social y americanista que anunciaba nuestra primera respuesta local ante las influencias marcadas por Europa en torno al estilo. En la obra pictórica temprana de Narváez, la sensibilidad por mostrar lo cotidiano de la gente, su entorno y la tipología del ser nacional que surge tras la riqueza de los componentes del mestizaje cultural y social, es plasmada a través de una estética que hace uso del recurso estilístico "primitivista", cuyo aspecto formal y técnico persigue comunicarse visualmente con un lenguaje plástico de carácter internacional. Colina, por su parte, se dedicó a

exaltar en sus piezas escultóricas la fuerza del ser autóctono, sus mitos, leyendas, además de la flora y fauna vernácula, a partir de una estética regional “americanista”, depurada y vigorosa a la vez, que asume la idealización de sus motivos como hecho simbólico e identitario.

Tomando en cuenta este antecedente, a partir de 1936, con la reforma de la Academia de Bellas Artes, ahora convertida en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas, se inicia una política nacional de becas al exterior (México y Chile) que permitirá a jóvenes talentos, como César Rengifo, Gabriel Bracho y Héctor Poleo, tener contacto con la estética revolucionaria muralista mexicana y el realismo social latinoamericano, que experimentaban un notable auge e influencia en la región para ese entonces.

En este sentido, en el panorama internacional se venía gestando una serie de estéticas-políticas que anuncian ideológicamente la Segunda Guerra Mundial. De este modo, la revolución social, la agitación política y la reivindicación de lo autóctono americano formarán parte del contexto estético del muralismo mexicano. Por otro lado, el arte de exaltación belicista del desarrollo industrial, así como la celebración del espíritu de la llamada “raza aria” conformarán la estética del nacional socialismo alemán. Asimismo, la proyección del proletariado como constructor del socialismo, los logros político-sociales de la revolución bolchevique y el desarrollo de un modelo económico diferente al capitalista serán los temas del realismo socialista de la Rusia de Stalin. Por su parte, el fascismo italiano celebrará el vértigo de la era “moderna”, impulsada velozmente por el desarrollo económico y sus consecuencias en la organización política y social del Estado. Todos estos planteamientos contribuirán, en diversos grados, con exaltar los nacionalismos, militarismos, reformismos y chauvinismos en la escena local latinoamericana y sus estéticas.

En el plano local venezolano, el Realismo Social fue el primer movimiento que cuestiona la estética paisajista de la llamada Escuela de Caracas, que dominaba la escena plástica local del momento. Desde el punto de vista estético-político el Realismo Social se constituye en expresión de la ideología nacionalista, "criollista" y americanista que adelantaba cierto sector social de la intelectualidad venezolana, además de una joven y emergente clase política nacional que pugnaba por el control del Estado.

En todo caso, el componente ideológico del México revolucionario y la estética del muralismo a que se ha hecho referencia, se expresará de manera distinta en la pintura comprometida de nuestros artistas. Partícipes de un contexto político-social con especificidad propia, ellos abordarán, temáticamente, de forma diferente ese estilo, a partir de asuntos como las costumbres, tradiciones, lo desolado del campo venezolano, la irrupción de las barriadas en la periferia caraqueña, producto del auge petrolero que genera la emigración campo-ciudad, el impacto de la industrialización, la pobreza, la miseria, el difícil proceso de conformación de la nacionalidad y las consecuencias de una economía que se debatía entre el campo y la ciudad, entre otros problemas de nuestra realidad. No obstante, los vínculos militantes y la actitud proselitista, en pos de un ideal revolucionario propiamente dicho, que uniría estética y política bajo una óptica específicamente marxista, ocuparán la vida y obra de artistas como César Rengifo y Gabriel Bracho.

César Rengifo empezó su activismo político en 1928, época en la que participa como distribuidor de panfletos antigomecistas. Entre 1930 y 1935, estudió en la Escuela de Bellas Artes de Caracas. Tras la muerte de Gómez, en 1935, empieza a denunciar por medios pictóricos los desequilibrios e injusticias sociales que padecía Venezuela. Por aquel entonces viaja a Chile, comisionado por el Ministerio

de Educación, para estudiar técnica y enseñanza de las artes plásticas y artes aplicadas. En 1937, parte para México para hacer estudios de pintura mural en la Academia de San Carlos y en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda, en la capital de ese país.

Su contacto con los maestros del muralismo mexicano y con el ambiente cultural y político del país azteca de ese entonces, le obligan a tomar partido con respecto a los acontecimientos que suscita la Guerra Civil Española, haciendo esfuerzos por la causa Republicana, a la vez que se involucra en la lucha por la democracia en Venezuela. Es por estos acontecimientos que se inscribe en el Partido Comunista de México, lo que señala su definitiva identificación política, que marcará su vida hasta su fallecimiento. Luego de su estancia en México, una vez en Venezuela, se incorpora a la lucha política y empieza a conformar su proyecto pedagógico revolucionario basado en el arte y la cultura, e inspirado en la idea de “retorno a las raíces”.

En una entrevista realizada por la periodista venezolana Silvia Coronil, aparecida en el diario *Tribuna Popular*, medio impreso del Partido Comunista de Venezuela, en su número 310 de agosto de 1980, Rengifo comenta su visión acerca del arte como medio para la superación humana, ubicándolo como un producto de categoría superior deudor del trabajo humano. En su declaración, Rengifo asegura que esta actividad ha estado condicionada históricamente por la ideología de las clases dominantes, quienes imponen sus ideas al respecto. De este modo, al ubicar la actividad artística en el marco de la lucha de clases y condicionada por ella, Rengifo la concibe como un reflejo de las ideas, conocimientos, valores y visión de mundo de estas clases. Aclara Rengifo aquí que, aún siendo el arte y la actividad estética patrimonio de la humanidad, la división entre trabajo manual y trabajo intelectual establece una enajenación que

impide a los hombres su disfrute y conocimiento, así como su interés por este tipo de labor. Tres meses después de esta entrevista, el artista expiró su último aliento. No obstante, el tono de esta reveladora entrevista permite a Rengifo utilizar todo el arsenal conceptual de análisis e interpretación que del arte hace el materialismo histórico, como una de las bases del pensamiento marxista, lo que señala sus convicciones que le acompañaron hasta el momento de su muerte.

La extensa recopilación de sus ensayos, conferencias, artículos, obras teatrales y comentarios relacionados con su fecunda obra pictórica, editada en 1989, por la Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes, dan cuenta de la intensidad de su prolijo activismo político-cultural, poco común en el universo de los creadores comprometidos venezolanos. Esta actividad constituye suelo fértil para el análisis e interpretación de la relación estrecha que el artista mantuvo entre vida, obra, pensamiento y acción política, marcando su condición humana, su intervención en el medio social que le tocó vivir y su orientación hacia el proselitismo político y el despliegue de ideales.

Rengifo tuvo siempre la intención de no separar el vínculo estrecho que lo involucraba como hombre de teatro, escritor y artista plástico y resaltó, en todo momento, la mutua inspiración y complementariedad que cada una de estas actividades tenía para sus ideales estéticos: compromiso con Venezuela, con la justicia social y la dignidad de los pueblos. Por lo comentado, para Rengifo no era posible concebir el arte separado de la ideología, ni era posible que existiera actividad humana alguna desligada de la política, ni del acontecer social. Sin embargo manifestó con acierto que, lo fundamental en el arte es lo estético y es a través de ello que se expresan esos otros valores señalados. Entre sus preocupaciones temáticas en el campo de la pintura se encuentran: su inquebrantable espíritu antimperialista,

su denuncia de la dependencia económica, social, política y psicológica que experimentaba nuestro pueblo con respecto al avance de una visión de mundo impuesta por las grandes potencias capitalistas, un cierto nacionalismo que hunde sus raíces en el rescate de los valores ancestrales del hombre americano, su exaltación del sentimiento latinoamericano de redención y su fe en el arte y la cultura como herramienta y poder transformador de la conciencia social del pueblo. Estos serían entonces, en resumidas cuentas, los componentes de ese programa pedagógico que erigió sobre sus concepciones como artista plástico, ser de acción y convicción política.

Como el mismo César Rengifo comentaría en una ocasión:

 Mi postura reafirma un arte nacional, una plástica venezolana, nutridos de americanidad, de todas las raíces, de todas las sustancias continentales, con plena libertad de desarrollarse, de expresarse y construir su propio lenguaje. Esto implicaba, por supuesto, no dejarnos absorber sumisamente por todo cuanto llegaba de París, Londres, y los Estados Unidos. Significaba que frente a la avasallante fuerza que trataba de penetrar y negar nuestra cultura, teníamos que oponer una creatividad que expresara nuestra psicología, nuestros ideales, nuestras proposiciones fundamentales y que esto no se desligara, claro está, de la concepción estética.

Nosotros y César Rengifo (1915-1980)

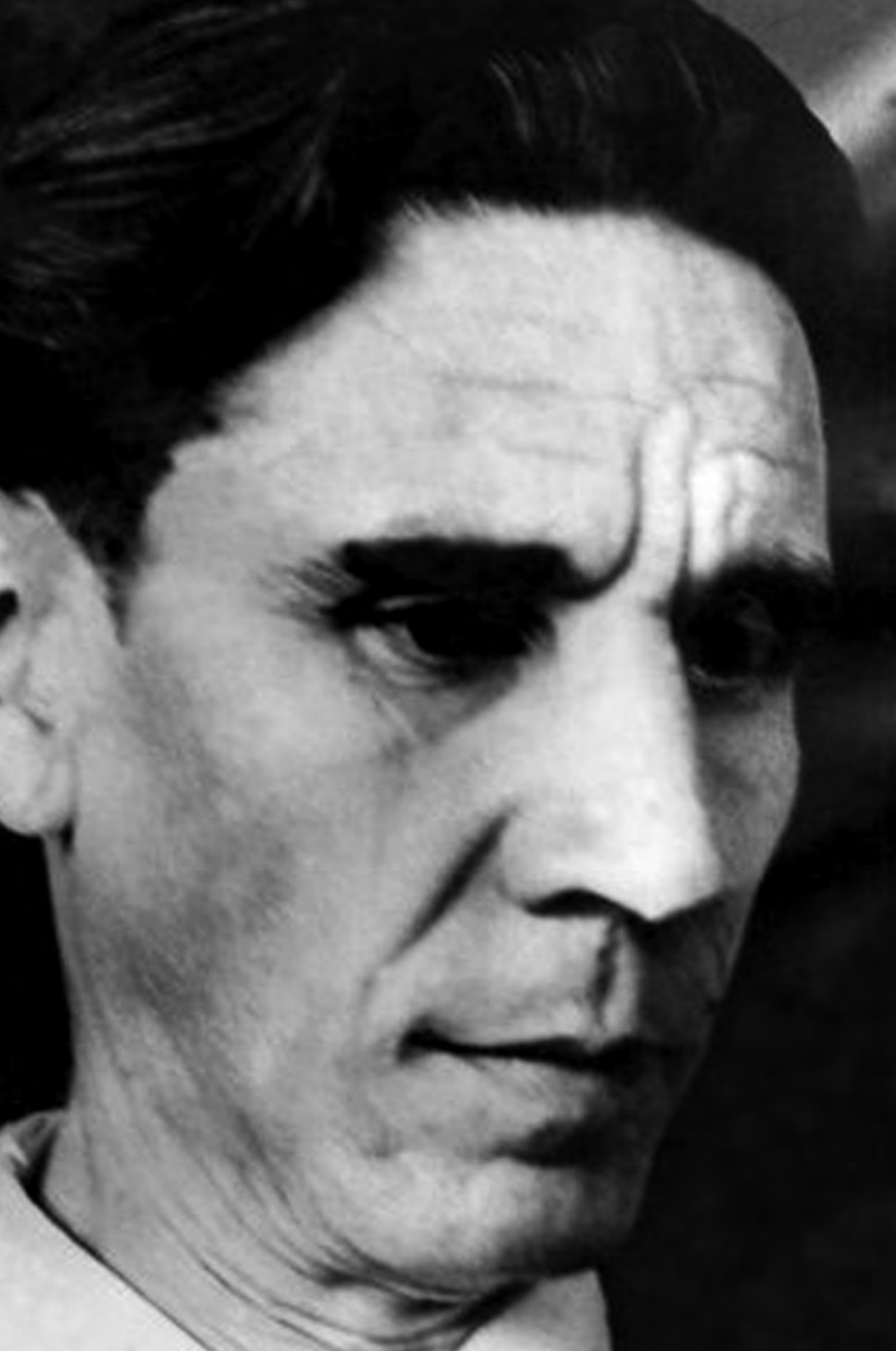
Alejandra Segovia

...En toda América Latina se está librando una batalla contra fuerzas de penetración extrañas no solo en el terreno de lo económico y de lo político, sino además y con mayor intensidad, en el ámbito de nuestra cultura y de nuestro arte. (...). Son muchas, desgraciadamente las personas que piensan que los combates por la liberación de los pueblos se dan solo en la guerra o en las contiendas políticas (...). Cierta gente soslaya el hecho de que en el plano de las superestructuras ideológicas, en las cuales se encuentra el arte, es decir, pintura, literatura, teatro, es donde las luchas quizás se acometan más intensamente, en razón de que su trascendencia puede ser mucho mayor. Bolívar nunca olvidaba en su logística acompañar los cañones con una imprenta portátil.

César Rengifo

César Nerio Rengifo Cadenas es quizás el artista venezolano que mayormente ha experimentado la interdisciplinaria en su prolífica obra creadora. Su universo estético está caracterizado por una marcada tendencia a la valoración de la identidad nacional venezolana sin perder visos de universalidad. Coexisten múltiples maneras de expresar su inconformidad ante el sistema liberal burgués que le tocó vivir.

Por ello, emplea el arte como expresión de denuncia en búsqueda de una justicia social a través de sus obras pictóricas, dramatúrgicas, poéticas y ensayísticas.



Este caraqueño del siglo XX, cree en la fusión de las artes, postura que argumenta al decir que “una y otra labor se complementan. Ninguna expresión artística es ajena a las otras. Teatro, danza, poesía, música, pintura, escultura, guardan analogías y contactos muy cercanos, aun cuando cada uno de estos géneros sean autónomos en sus esencias y en sus estructuras (...). El teatro y la pintura están más cerca de lo que mucha gente cree y no únicamente porque el teatro incorpora a su acontecer la pintura en el maquillaje, en el vestuario, en los decorados, en la iluminación, sino porque todo el teatro es acontecer plástico, dinámico, gestual, forma, color y sonido. Cuando hago teatro creo y manejo su estructura con aliento de pintor y a veces cuando pinto y sobre todo cuando he hecho murales, me he desempeñado un poco como director escénico y como dramaturgo”.

Inicia su carrera como dramaturgo en 1938, definiéndose como un autor de género realista, expresado con nitidez en su primer drama *Por qué canta el pueblo* cuya trama es la lucha contra la dictadura de Juan Vicente Gómez.

César Rengifo vivió, en efecto, importantes transformaciones históricas. Vivió cómo su país pasaba de ser un país eminentemente rural a ser un país petrolero, y cómo se fue acelerando penosamente el proceso de industrialización, que conllevaría ineludiblemente a un paulatino proceso de cambio mental del venezolano. No es casualidad que apenas a un año de su nacimiento se desate la Primera Guerra Mundial y el llamado mundo europeo sufra una profunda debacle, y Rengifo aprendió que “nosotras, las civilizaciones, sabemos ahora que somos mortales” como señala el poeta Valéry.

Posteriormente, en 1955, realiza el mural en mosaico *El mito de Amalivaca* en el Centro Simón Bolívar de la ciudad de Caracas.

Como visitante habitual de esos espacios emblemáticos del centro caraqueño debo decir que al pasar frente a esta obra de fina sensibilidad ancestral siempre me detengo un rato a contemplar la naturaleza de nuestro pueblo originario indígena y sentir la presencia clara de una identidad cultural en la mirada de un artista integral cuyas obras están cargadas de los problemas sociales característicos de los pueblos latinoamericanos pues su visión va a ser siempre, desde la perspectiva de las mayorías silenciadas y explotadas de nuestra Abya Ayala.

Sus personajes teatrales y pictóricos reflejan las vivencias de los campesinos ahora obreros con una transparencia abrumadora. Algunos en procesos de mudanza, otros en arduas faenas y unos pocos como líderes de un futuro mejor al apostar por la organización colectiva. Dibujó en ambas disciplinas: el teatro y la pintura, lo que por esa época llamó Spengler “la decadencia de Occidente”. Derrumbamiento de Europa como epicentro del poder mundial, desmoronamiento del Imperio británico y veloz ascenso de la gran potencia capitalista: Estados Unidos de Norteamérica y olfateó los aromas nítidos de lo que hoy día reconocemos como una feroz dependencia económica y cultural. Es por todo ello que en estos tiempos de profundas transformaciones culturales y políticas en que la obra de arte funciona como pivote para erradicar las nuevas maneras de colonizar las mentes ametralladas consecutivamente por las industrias culturales hegemónicas y se hace pertinente revisar y traer a tiempo presente el pensamiento de nuestro César Rengifo, artista reconocido como un fiel representante de la venezolanidad y del alma nuestraamericana, parafraseando al poeta y prócer cubano José Martí.

Nosotros como venezolanos hoy celebramos su centenario y le rendimos merecido tributo a un ser humano excepcional

y con un fino talante creador que supo condensar en toda su obra el imaginario colectivo de los invisibilizados y explotados con una carga de profunda conciencia social y que lo catapultó como un ícono del arte latinoamericano contemporáneo.



Una visita al maestro César Rengifo

Zacarías García

En los tiempos de nuestra formación en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas a finales de los años sesenta, las tendencias que determinaban el hacer en las artes del país eran el cinetismo y la nueva figuración; a pesar de eso, una de las referencias fundamentales para los que estudiábamos muralismo con el maestro Pedro León Castro, era César Rengifo, su obra *El mito de Amalivaca* era y sigue siendo ejemplo fundamental de la técnica del mosaico, nos hacía comprender en el arte otras dimensiones no tan epocales de manera puntual, más bien reveladoras de lo nacional, de un imaginario en el que la historia y la existencia social eran determinantes del arte y la cultura.

Durante los años setenta, mientras intentaba dedicarme a la escenografía, entré en contacto con el importante dramaturgo y director de teatro venezolano Ricardo Acosta, quien se había formado con César Rengifo. El Rengifo del que nos hablaba R. Acosta era un maestro integral, desde lo específicamente teatral, artístico hasta lo más universal, pasando por la formación política. Para ese momento, teniendo como proyecto montar *Lo que dejó la tempestad* obra del maestro Rengifo, Ricardo nos propuso visitar al maestro, según entendí quería demostrarnos que ese personaje extraordinario del que nos hablaba existía realmente. La visita al maestro se concretó, ahora no estoy seguro, pero creo que

corría el año 1977; llegamos a su casa un poco después del mediodía, se trataba de una nueva casa a la que entendí se estaba recién mudando, al parecer se la había comprado al actor Tomás Henríquez. Luego de conocer a ese hombre mas bien pequeño de estatura y de una sencillez definitivamente venezolana, pasamos a una sala en la que nos ofreció café y a propósito de *Lo que dejó la tempestad* nos habló de su teatro, de la historia, de Zamora, del país, nos dio datos para el montaje. Después, como desplegando antecedentes del devenir de nuestra historia se refirió al saqueo del patrimonio de las culturas originarias, a cómo en colecciones norteamericanas tenían las piezas más extraordinarias de la cultura tacarigüense, venus de tacarigua que fueron secuestradas y que posiblemente nunca veremos.

En ese momento de nuestra visita, a propósito de las obras de las culturas originarias de nuestro país, el maestro se ausentó y regresó con una caja que protegía como un tesoro, se trataba de algunas piezas que nos dijo guardaba de sus expediciones arqueológicas; recuerdo que nos permitió tener las piezas en nuestras manos: eran palomas, y nos pidió que las observáramos con cuidado, nos preguntó *¿qué notábamos?* y al entender que no salíamos del asombro, nos dijo: *Miren sus ojos, son ojos humanos*; efectivamente, la mirada de las aves era profundamente humana.

Llegado este punto de esa muy especial experiencia que estaba resultando la visita, el maestro Rengifo nos invitó a conocer la casa y a ver unas esculturas que estaba modelando, se trataba de algunos de los personajes de sus cuadros modelados en arcilla. Esto fue revelador de esas inquietudes de las personalidades creadoras, ir más allá, siempre explorando posibilidades y alternativas a la creación que no cesa. Recuerdo que en mi entusiasmo le dije al maestro: *“Qué increíble tener tanta experiencia para crear como deseamos”*, él me respondió mas o menos lo siguiente: *“Muchacho, de*

que nos sirve esta experiencia, si cuando la tenemos ya estamos viejos, ya es el final". Siempre recordé esa respuesta, pues efectivamente, él murió poco tiempo después. También frente a sus personajes modelados le solicitamos alguna recomendación para crecer, para progresar en el arte, en la pintura, a lo que nos respondió como un mandato: "El culo en el taburete", repitiéndolo, "el culo en el taburete".

Ya casi al final de la visita, preparándonos para despedirnos, pudimos presenciar favorecidos por la casualidad, una situación sumamente especial; suena el timbre de la casa y al abrir la puerta el maestro saluda a un personaje que trae unos cuadros, se trataba de cuadros suyos, cuadros que el maestro Rengifo estaba recuperando como quien rescatando las obras, los fragmentos de lo vivido, reúne su existencia; su memoria se encuentra con sus testimonios. Al recostar los cuadros en el piso, contra la pared, el maestro fue descartando los que según parecía eran falsificaciones, llegando a un último cuadro, un pequeño bodegón frente al que dijo: "*Este sí es mío, este lo pinté cuando estudiaba en la academia*".

En esta visita se resume lo que fue mi experiencia de trato o de alguna cercanía con el maestro César Rengifo, la entiendo como una circunstancia afortunada, enseñanza plena e integral, posibilidad de visitar y visitar a un venezolano ejemplar, que se realizó entregándose al país como experiencia de trabajo vivo, trabajo creador.



Luis Méndez: videncia y clarividencia

Franklin Fernández

La lucidez es en algunas personas un don primordial, un privilegio e incluso una gracia. No tienen ninguna necesidad de adquirirla: están predestinados a ella. Todas sus experiencias concurren a hacerles transparentes a sí mismos. Aquejados de clarividencia, les define tanto que no sufren a causa de ella. Si viven en una crisis perpetua, la aceptan naturalmente, pues les es inmanente a su existencia.

E. M. Cioran

Cuando sentía que empezaba a ahogarme, practicaba inconscientemente un tipo de respiración que me provocaba de inmediato una extraña clarividencia. No sufría, pues, ningún complejo de inferioridad ante mis compañeros de estudio a causa de mi enfermedad pulmonar, pero el hecho de experimentar tal estado de clarividencia me hacía sentir distinto de ellos.

Antoni Tàpies

La pintura es la comunicación de una persona que tiene clarividencia.

Luis Méndez

Foto: José Manuel Guerra. Luis Méndez en la entrada del Museo Anzoátegui, Barcelona, 1997.

¿Luis Méndez o Luiz Mendes?

No hay historia más emotiva, inquietante y conmovedora que la de Luis Rafael Fermín Méndez (Barcelona, Anzoátegui, 1950), “artista plástico y poeta”¹; tal como él quisiera ser visto o recordado.

Aficionado a la música y a la religión, Méndez es un personaje insólito, excéntrico y extraño. Algo retraído, despreocupado y “loco”. De cuerpo inquieto, alma dolida y atormentada, de cuyas profundidades emergen los sentimientos más puros, nobles y sublimes. Durante su vida ha tolerado toda clase de accidentes, enfermedades, malestares, delirios y depresiones nerviosas que ha intentado paliar mediante el láudano y el alcohol. De joven sufre quemaduras graves en sus brazos y manos que ameritan hacerle cirugía e injertos. Tiempo después es atropellado por un vehículo que lo deja inconsciente por tres meses. Para salvarle la vida es trasladado al hospital Luis Razetti de Barcelona y, posteriormente, a un hospital de Caracas. Los médicos insertan tubos y sondas por su nariz y boca. A raíz de este hecho —según afirma su hermana Iris Fermín—, comienza a padecer asma.

Luis Méndez viene de la estirpe de Gerardo Aguilera Silva, Armando Rafael Andrade y Régulo Martínez. Entre ellos y él existen vínculos vivenciales y estilísticos muy cercanos. Martínez asiduo a la religiosidad, Aguilera a la verbosidad y la locura, Andrade al trago y la bohemia. Como es natural, ese trasfondo ha marcado buena parte de la vida y obra de Luis Méndez. Las mismas vivencias y experiencias de estos artistas están presentes en él (y en sus pinturas), pero de manera diferente, tratados de acuerdo con su estado espiritual, con su temperamento anímico.

¹ Algunas de las citas de Luis Méndez incluidas en el texto provienen de reiteradas conversaciones telefónicas mantenidas con el artista, así como de entrevistas que Méndez concedió personalmente a otros periodistas y a quien esto escribe.

El autor de *Descubrimiento de la libertad de las personas o de toda especie* (1996), ha creado un mundo habitado por seres y cosas que transitan entre lo real y lo imaginario. Su obra, oscura y sombría, es de las más deslumbrantes de la pintura venezolana de los últimos años. Es un retrato oscuro del estado de depresión que nos envuelve, un testimonio enigmático de lo que vive el hombre contemporáneo actual: “Sufro desde que era estudiante. Pienso que el sufrimiento es algo espiritual, físico, algo que yo poseo, algo con lo que yo cuento desde muy joven. Pero no es algo trágico. Sufrir es una constante en mí, una costumbre en mí. Sufrir forma parte de mi vida y parte de mi persona”.

La naturaleza, el paisaje, el imaginario urbano, la fe en Dios, los símbolos patrios, la condición humana, el sentido de la vida; sus conflictos y contradicciones (la tragedia, la soledad, la angustia y el dolor), son los temas y características principales de su pintura. La desdicha y la desventura marcada en el lienzo y en la colgadura corporal del hombre.

Pero, ¿quién es Luis Méndez o Luiz Mendes? ¿Quién es este sujeto que se desdobra entre el ser y el no ser? ¿Quién es este personaje que se desvive entre el pensar y el sentir? Él mismo nos lo explica: “Soy y no soy Luis Méndez. Es más, no te digo si soy o no soy”.

Filosofía y poesía

Luis Méndez reinventó la pintura. Llámese ingenua, primitiva, salvaje, autodidacta, *naif* o popular. Reinventó una nueva forma de poetizar. Porque para él el arte no tiene límites. No se pone barreras ni obstáculos.

Para Méndez, el pensar y el sentir (filosofía y poesía) obedecen a causas muy profundas, a principios que nacen del esfuerzo mutuo de nuestras vivencias: “Mi poesía es la

vida y veo las cosas de un punto de vista igual que los demás, pero con mi propia impresión de las cosas". Es el pensar profundo, el pensar que siente. Sí, Méndez no razona. No es un filósofo cualquiera. Lo que trato de explicar es que su obra no desemboca en la fórmula, el cálculo o la objeción. No es un hombre culto ni inculto. Sencillamente hace un llamado a la reflexión en pro de la decadencia del ser humano. Tal vez por ello afirme: "Algunas veces trato de recordar, algunas veces trato de recordarme, algunas veces no me recuerdo". Semejante concepción no nos habla de ingenio, sino de genio. No nos habla de erudición, sino de sabiduría. Es un sabio. Él es un auténtico maestro.

Videncia y clarividencia

Las palabras "videncia" y "clarividencia" tienen, en boca de Luis Méndez, el valor de una verdadera profesión de fe. Por lo general, Méndez utiliza un lenguaje que deriva hacia lo espiritual de manera sincera, libre y espontánea: "La clarividencia es una de las causas por las que estoy aquí, es una de las causas por las cuales tenemos creencia". Pero, ¿creencia en Dios o en el hombre?

Méndez no trata de penetrar los senderos como hacen los teólogos, los magos o los alquimistas. Es un visionario, un filósofo, un poeta: "Yo también soy poeta. Escribo poemas. Aunque me siento mejor cuando pinto que cuando escribo".

Para Méndez la videncia va más allá de un don extrasensorial, más allá de un estado psíquico o mental del sujeto frente al objeto, es decir, de algo situado entre el hombre y el mundo que lo rodea. Es una palabra que, en el fondo, está más dispuesta en él como una herramienta de inspiración que de iluminación: "La videncia, para mí, es sabiduría y conocimiento. Es pensamiento, sentimiento, emoción". Conocimiento es otra palabra clave para com-

prender su trabajo: “El conocimiento es saber. Es estar al tanto del bien y del mal, de que hay un conocimiento místico y un conocimiento no místico. Misticismo es conocimiento palpable. También existe el desconocimiento. Pero el desconocimiento no lo puedo concebir, porque para mí no existe, es un mal desconocido”.

Lo cierto es que las palabras “videncia” y “clarividencia” constituyen toda una demostración de humildad por parte de este angustiado creador, lo que lo sitúa moralmente por encima de numerosos artistas “populares” y “cultos”: “La videncia es humildad, sinceridad, sumisión. Es obediencia, respeto, ley”.

Si la palabra videncia ya tiene un sentido excepcional en la vida y obra de Luis Méndez, aún más notable es el significado de la palabra clarividencia: “La clarividencia es sensibilidad e inspiración, sensatez y comprensión, prudencia y discernimiento. (...) Hay cosas que no tienen las mismas costumbres que las otras. Lo que las hace distintas es la clarividencia. (...) La clarividencia es como la conciencia, pero la conciencia está en primer lugar. (...) La clarividencia es la conciencia porque la conciencia tiene una visión de pureza”. Es bueno recordar que la palabra clarividencia proviene del francés *clair* (transparente) y *voyant* (visión): visión clara o transparente. Pero en Luis Méndez esa expresión va más allá de un ver algo que otros no perciben.

Más allá de la capacidad de predecir o adivinar el futuro, Méndez reconoce en aquella palabra otra forma de ver: de sentir y de pensar. Para él —lo repito— no es un don extrasensorial o una facultad premonitoria, anticipada o precognitiva de la realidad: es la realidad, en sentido estricto. Claro está, Méndez es un realista: “Prefiero que me consideren realista. En una palabra original me considero realista, porque la realidad es lo esencial. Es lo esencial y lo existencial también”. Un realista que plasma objetivamente la realidad: “Desde el principio del mundo estamos igual;

siempre han existido los mismos problemas, desde Adán y Eva hasta la actualidad. Lo único que ha cambiado es la ropa que llevamos". Y es que ese "realismo" suyo no consiste en establecer cómo son las cosas reales, sino cómo son las cosas en realidad. Pero, ¿cómo lo hace?

Lo agónico y lo antagónico

Luis Méndez es un testigo clave de su época: víctima y victimario del mundo que le ha tocado vivir. Sus pinturas (expresiones de un universo interior) son, ante todo, vivencias exteriores. Son prácticas, costumbres, hábitos: "Pintar es una costumbre en mí, así como sufrir es una costumbre en mí. (...) Voy derecho al taller como una costumbre; es un mandato, un mandato de mí mismo y de la realidad. Cada concepto es vida".

En su obra de 1976 titulada *Clarividencia* (una de sus primeras pinturas), Méndez pinta a Adán y Eva en el Paraíso; rompe con la visión clásica y disuelve la habitual jerarquía cromática. Él mismo describe así su trabajo: "Adán y Eva están en el Paraíso, entre las frutas del Bien y del Mal. Eva está entregando la manzana a Adán bajo un árbol verduzco. Ahora saben lo que están viendo y lo que están haciendo. Saben que están pecando". Lo que Luis Méndez refleja en esa pintura es la pérdida de la inocencia y el gran salto a la conciencia: el pecado, conocimiento del Bien y conocimiento del Mal. Juicio y sensatez en el amor².

² No en vano afirma Perán Erminy: "Pero, lo que perdimos entonces, lo que perdió Méndez, fue la inocencia. Y esa inocencia perdida fue la que lo (nos) perdió. Porque el fruto prohibido, la supuesta manzana, ofrecida por la serpiente, era el fruto del árbol del conocimiento del bien y del mal. Por lo cual, lo que (nos) perdió fue el conocimiento, el poder discernir, con conocimiento de causa, lo que es el bien y el mal. De modo que la inocencia vendría a ser la inconsciencia y la ignorancia. El mal consistiría en la oscuridad de lo irracional, mientras que el bien consistiría en la lucidez". En: Luis Méndez. *Herido de sombras. Catálogo de exposición*. Sala Cultural PDVSA. Puerto La Cruz. Mayo de 2001, p. 9.

Por un lado, el juicio o la justicia (o mejor, la justeza) de Méndez lo hace mirar el mundo tal como es: tal y como lo ven sus ojos ingenuos: "Porque encuentro un entendimiento, una búsqueda, y más si soy racional o sensible. Encuentro una luz. Soy justo. No perfecto, pero sí justo (...) No necesito de aderezos mágicos, milagrosos o sobrenaturales". Por otro, lo muestra radicalmente opuesto, ambiguo, desdoblado, así se justifique en una realidad atroz (la muerte) o en una realidad simbólica (el pecado), una realidad espejo: "Sistema anzoatiguense impropio o ajeno también y no impropio o no ajeno también". Porque, evidentemente, su mundo es un orbe antagónico³, al derecho y al revés, en donde conviven lo juntivo y lo disyuntivo, lo masculino y lo femenino, lo material y lo inmaterial, lo positivo y lo negativo, lo lírico y lo antilírico, lo develado y lo oculto, lo imaginario y lo real, lo moral y lo inmoral, el anverso y el reverso, el antes y el después, el adentro y el afuera, el bien y el mal, la justicia y la injusticia: "Si no existiera la injusticia, no se conocería la justicia". Porque para él una cosa requiere de la otra, pero siempre existirá una oposición.

De los antagonismos, opuestos y contrarios nace la más bella armonía. Méndez lo sabe. Pareciera decirnos que solo mirando las cosas al revés se ven bien las cosas. En el título de uno de sus cuadros hallamos el siguiente pensamiento a este propósito: "Las o los que tienen o que tengan causa o justificación, salvan o libertan. Pero las o los que no tienen o que no tengan justificación ni causa, no salvan o ni libertan". Perán Erminy se refiere a este antagonismo de la siguiente manera: "Las oposiciones y las contradicciones permanentes en Méndez no provienen solamente de su necesidad de verificar todo lo que percibe o, más exactamente, de verificar el sentido de todo lo que percibe. Para ello necesita confrontar

³ Antagonismo y agonismo en Méndez se funden en un mismo campo de meditación.

radicalmente las cosas y los sucesos aparentes con sus contrarios, con los que les serían simétricamente opuestos, es decir, especularmente opuestos, como si se vieran en un espejo *especulum*. De allí se deriva su apasionada necesidad de la reflexión especulativa (la reflexión refleja lo real)“.

La imagen del espejo, elemento tradicionalmente cargado de simbolismos —desde el tema del doble y la otredad, la reiteración del yo (el ego, el alter ego, el narcisismo), hasta la reflexión sobre la captación, la percepción y el infinito (un espejo colocado frente a otro se multiplica infinitamente)—, nutre nuestros pensamientos y nuestras ideas, especialmente las de la fantasía y la imaginación, ampliando así el poder evocador del hombre sobre la realidad. Méndez dice: “La pintura es alguien. Ella nos mira y saluda cuando la contemplamos. Es un reflejo. Pintar sobre un lienzo es saludarse, mirarse al espejo”. Aunque para él no existen diferencias entre lo real y lo que se imagina.

Tal vez no sea casual el hecho que Luis firme sus pinturas invirtiendo las dos últimas letras de su nombre y apellido: Luiz Mendes⁴. Y no lo hace para mostrarnos un perfil del nombre, sino del hombre. La imagen y el reflejo de sí mismo. Como un rostro que, innegablemente, se mira en el espejo.

Expresionismo mágico, expresionismo trágico

Lo primordial para Méndez no es la semejanza de las formas que representa sino la expresividad de la obra. Sin duda alguna, Luis absorbe las influencias de la pintura

⁴ Méndez mismo explica esta alteración: “Luis Méndez es mi nombre común, pero invirtiendo las dos últimas letras y cambiándolas de posición, escribo también mi nombre. Este es mi nombre artístico: ‘Luiz Mendes’. Así yo firmo mis pinturas. Después de mi primera exposición individual me dio estímulo cambiar las letras”.

expresionista⁵. Casi todos sus lienzos se acercan al núcleo primigenio del expresionismo alemán; así lo testimonian los exóticos y violentos contrastes cromáticos de su obra.

Sus paisajes enfatizan lugares sombríos, deformados o deprimentes, árboles y nubes amenazantes; arquitecturas sinuosas y turbadoras muestran su dimensión más desolada, caótica y opresiva. Son tristes suburbios por donde vagan seres silenciosos, minimizados y disminuidos, personajes angustiados, atormentados y oprimidos, en los que se percibe una vaga inquietud, una profunda melancolía y una gran soledad.

Física y metafísica

Cada pintura de Luis Méndez encierra una respuesta gráfica y al mismo tiempo autobiográfica, y a ella se suma, en la parte posterior de la obra (o en el reverso del lienzo), un título, un comentario o un poema: “El título de un cuadro es como la imagen del cuadro mismo. El título de la pintura es la pintura”. Todas sus telas están impregnadas de referencias filosóficas, teosóficas, artísticas, literarias o directamente poéticas: “Los títulos detrás del lienzo son poemas, son como pensamientos. Son el verbo, porque la pintura es el verbo”.

Méndez pinta o describe situaciones, emociones y sentimientos, estados de ánimos profundos, imperiosos y dominantes, provocados, entre otras cosas, por las lecturas intensas de la Biblia y del *Diccionario Larousse*. Sus títulos, invariablemente centrados en los conceptos de amor (*Amor y cariño posible*), sufrimiento (*Dolor en el corazón*), paz (*Sistema de paz y*

⁵ Si bien es cierto que Méndez absorbe la influencia de la pintura expresionista (por su realismo crudo y a veces deforme, con uso de colores violentos combinados en fuerte contraste), también se impregna del influjo de la pintura realista (por plasmar objetivamente la realidad), simbólica (por la recuperación del espíritu patriótico, las numerosas banderas, estatuas y personajes heroicos que pinta y que pueden asumir un significado o una significación), y surreal (por la exploración que se traduce en escenas oníricas, como representaciones espontáneas del inconsciente o de un pensamiento profundo).

tranquilidad), guerra (*Río o mar invadido o traicionado*), mal (*Apartaos del camino, hacedores del mal*), eventualidad (*Pro posible y contra posible*), patriotismo (*Patria incógnita y patriotas incógnitos*), heroísmo (*Supermártir*), libertad (*Sistema de libertades*), justicia (*El sistema de uno de los justicieros*), alegoría (*El precursor y su caballo pinto y su propiedad y su legalidad y su virtud y honor y libertad y su justicia*), melancolía (*Diurno posible o nocturno posible*), idolatría (*Idolatría y despertar*), misterio (*Nom Plus Ultra o Per Nom Plus Ultra*), meditación (*Ten paciencia*), religiosidad (*Junto a Dios*), fe (*Éter o fluido de fe o de realismo*), esperanza (*Escalera celestial*), mitología (*El sistema de Sansón y de Dalila*), conciencia (*El animal irracional*), percepción (*Observancia*), ilusión (*Reflejos de imágenes*), videncia (*Clarividencia*), soledad (*La soledad del mar*), encierro (*Claustrofobia*), vacío (*Di la orden de bajar el telón*), hambre (*Ese pan no sacia nuestra hambre*), naturaleza (*Los pájaros y las pájaras que no son justos*), juventud (*El muchacho y la muchacha que están en lo legal*), tiempo (*Entendimiento de o con el tiempo*), música (*La quinta sinfonía de Beethoven*), astronomía (*Primeras estrellas supuestas*), filosofía (*Pensamiento o sabiduría o aprendizaje de las realidades virginales y de los conocimientos y de los entendimientos*), física (*Supra-sensible*), metafísica (*No somos estos cuerpos*), muerte (*El muerto agradecido*), eternidad (*Posteridad eterna del libertador*), entre otros; nos remiten a situaciones reales e imaginarias en las que el espectador se encuentra consigo mismo.

La obra de Méndez no revela método, lógica o psicología, sino más bien metafísica⁶. Está impregnada de referencias que trascienden lo cotidiano y se traducen en una nueva percepción del mundo.

⁶ Esta palabra, lo sabemos, proviene del griego *méta fusis* que significa "más allá de la naturaleza".

En fin, más allá de ser un pintor físico (de la tierra), Méndez es un pintor metafísico (del cielo). Pero sobre todo, existencial (espiritual): “Mi necesidad de pintar responde más a una ansiedad espiritual. Esa misma necesidad llega a veces a producirme dolor y tristeza. Siento un gran vacío y a través de la pintura me encamino en una búsqueda hacia esa espiritualidad”. Sí, Méndez sufre por el mundo. Es un dolor profundo, muy íntimo, que le viene del alma misma. Pero él sabe curarse y protegerse: “El azul, en mis pinturas, es espiritualidad”.

Dios, la nada, el vacío

La idea de vacío (o de horror al vacío) es lo que ha llevado a Luis Méndez a la permanente búsqueda de Dios, una religiosidad y una espiritualidad: “Pinto por una necesidad espiritual, porque siento un gran vacío”.

En ese peregrinaje, a veces se confunde: “Mi religión es sistemática, está entre el cristianismo y el catolicismo”.

Méndez se asienta en una clara visión teosófica (o teogónica), donde se generan un conjunto de dioses o divinidades que adquieren características particulares. Aunque el Dios de Méndez en ocasiones parece impersonal: “Dios está en todas partes. (...) Él es el Alfa y Omega, principio y fin de todas las cosas. Él es el único argumento”. En otras es absolutamente personal: “Dios es el hombre. El hombre es Dios (...) Cuando hablo con Dios, hablo conmigo mismo”. Por lo tanto, tiene justificación e indicios para ser creyente.

En fin, más allá de creer en “esta” o “aquella” religión, en “este” o “aquel” Dios, Méndez cree en sí mismo y eso es lo importante: “Me inspiro para realizar mis obras, de la fe que siempre cargo conmigo (...) El que no tiene fe, no tiene de donde agarrarse. Uno tiene que agarrarse a la fe, a la fe de Dios. El que no tiene fe, no tiene nada, está vacío, es un muerto”. Y esa constatación es definitiva.

En estas pinturas y en estos textos —en donde tal vez se cifren porvenires categóricos sobre los tiempos futuros—, Luis Méndez se dirige a cada uno de nosotros. Es, pues, un llamado personal que no debemos desoír, en beneficio de nuestra propia percepción del mundo, de nuestro propio bien: “La pintura para mí es una manera de comunicarme. Pinto todos los días porque debo comunicarme todos los días con la gente”.

La clarividencia es una de las causas por las que estoy aquí

Entrevista a Luis Méndez

Franklin Fernández

Franklin Fernández: Dice usted que el arte debe transmitir emoción. Pero además de emoción, ¿qué debe transmitir el arte?

Luis Méndez: Humildad, el arte debe transmitir humildad.

FF: ¿Humildad para revelar qué?

LM: Humanidad, sinceridad y franqueza.

FF: Pero la humanidad, en su sentido más amplio, ¿no ha sido un tanto injusta con usted?

LM: La humanidad ha sido injusta, pero también ha sido justa. La equidad en el arte es necesaria.

FF: ¿Es por ello que la balanza de justicia es uno de sus símbolos predilectos?

LM: Sí. Porque para mí la vida es una cuestión de equilibrios, no de desequilibrios.

FF: Pero en sus pinturas, la balanza de justicia no solo representa un símbolo de equidad...

LM: La balanza de justicia es un símbolo de entereza, igualdad y comprensión. Es un equilibrio, y ese equilibrio es permanente.



Puede ser también un complemento para que todas las cosas funcionen bien, así sean malas o imperfectas.

FF: Sus obras reflejan un cierto expresionismo mágico cargado de aislamiento, dolor y soledad. ¿Por qué?

LM: Porque en la soledad no solo encuentras una expresión tuya, sino también un significado. La misma soledad te ayuda a reflexionar sobre ello.

FF: ¿Qué es la soledad para usted?

LM: La soledad para mí es casi como un dolor, casi como un grito... Solo sé que el sufrimiento se puede evitar. El sufrimiento, el dolor y la soledad son cosas espirituales y místicas. Pero uno sabe que es mortal, uno sabe que no es Dios.

FF: Bien, hablemos de Dios. ¿Qué representa o simboliza para usted esa grandeza, esa supremacía, esa deidad?

LM: Dios es un ser que existe y que no existe. Es un tipo enigmático y extraño.

FF: ¿Qué le revela Dios a usted y usted qué revela a Dios?

LM: La clarividencia.

FF: ¿Dios reveló a usted el camino a la clarividencia?

LM: La clarividencia es una de las causas por las que estoy aquí, es una de las causas por las cuales tenemos creencia.

FF: ¿Creencia en Dios o en el hombre?

LM: Creencia en uno mismo, claro. Lo que los demás ignoran, nosotros [los artistas] no lo ignoramos. Es por ello que nosotros tenemos creencia.

FF: Pero, ¿su verdadera creencia está en Dios o en el hombre?

LM: Mi verdadera creencia está en Dios y luego en el hombre. Porque el hombre es un ser religioso. El arte, lo que él hace, es espiritual por naturaleza.

FF: Además de espiritualidad, religiosidad y creencia, ¿qué es el arte para usted?

LM: El arte es algo profundo, recóndito y secreto. Nosotros inventamos el arte, nosotros inventamos la espiritualidad, nosotros inventamos la religión...

FF: Algunos lo consideran un místico. Otros, en cambio, lo consideran un loco o un poeta...

LM: Bueno, sí, me consideran un loco. Pero me considero un artista, un bohemio, un poeta (*Ríe*).

FF: ¿Por qué usted siempre opta por el revés?

LM: Porque el arte es una expresión recíproca. Y eso es una justificación. Cuando hay reciprocidad, hay concordancia o acuerdo.

FF: ¿Acuerdo para qué?

LM: Acuerdo para todo. Para las cosas, para cada lugar, para cada hombre...

FF: ¿Se considera usted un vidente o un visionario?

LM: Soy un visionario, porque ser visionario te hace más intuitivo. Un visionario ve más allá de lo que puede ver Dios.

De lectores y arte

María Eugenia Arria: Transitar entre umbrales

María Grazia Gamarra

Siempre consideré que el acto de pintar era un acto religioso y que el pintar tenía que ver con una posición mística ante la vida.

Creo que todo artista debe practicar la docencia en algún momento de su vida, pues ello le permite el cuestionamiento y le da un sentido social a su investigación artística. Si al artista le es permitido dar de sí, dándole la confianza necesaria para ejercer la docencia, eso significará tanto para él como para los alumnos un enriquecimiento espiritual y humano.

María Eugenia Arria

Después de mucha indecisión me decido por este título porque percibo que la obra y la vida de María Eugenia se desplazan dinámicamente de un umbral a otro. Sus intereses son tan variados: la literatura, la filosofía, el dibujo, la gráfica, la pintura, la docencia. Su figura menuda está siempre en movimiento; las manos y los ojos, extraordinariamente expresivos, sus mismos cabellos, intervienen en una constante animada conversación.

A través de ella me asomo a la trayectoria artística de mi amiga, pasando de un umbral a otro: los inicios en la Escuela Cristóbal Rojas, la experiencia europea en París y Basilea, un viaje a Egipto que marca fuertemente su proceso plástico, el regreso a Venezuela y la experiencia docente. Es un relato

para nada lineal que fluye libremente siguiendo el ritmo del recuerdo. Descubro la admiración compartida por Julio Cortázar que, en el caso de María Eugenia, dio origen a las figuras vendadas que nacen de un cuento extraordinario sobre las tentativas infructuosas del personaje para zafarse de un suéter. Me llama la atención la fuerte gestualidad de los dibujos y de otros que muestran cuerpos enrollados, sujetos por cuerdas. Esas cuerdas se van agrandando y haciendo cada vez más abstractas. Siguen triángulos, trenes, casas destruidas, chimpancés. Al borrar el carboncillo aparece la luz. A veces se acepta el color, se busca el punto de entrada en el plano. La admiración por el Expresionismo Abstracto se muestra en personajes influenciados por De Kooning y en el homenaje a Klein.

Sobreviene el viaje a Egipto que, intuyo, representó un umbral muy importante en la vida y en la obra de María Eugenia. Desaparece la gestualidad, el trazo se va fundiendo, ya no se busca el punto de entrada en el plano porque el umbral es el cuadro mismo a través de la energía del color. “El color del ladrillo resplandece hacia el cobre bajo el sol del desierto”. La experiencia mística, que creo muy presente siempre en la vida y en la obra de la artista, la lleva a explorar templos arcaicos que oculta tras veladuras. La entrada al lugar sagrado se desvanece en el blanco, su misterio solo se revelará a los creyentes.

Sorprende el retorno al dibujo gestual porque ya no es el de los comienzos. La música de Takemitsu sugiere líneas livianas, casi incorpóreas, una vertical y varias horizontales que llevan al espacio. “Línea, movimiento y vacío son la esencia de mis dibujos”, me dice. A partir de 2007 se retoma la pintura. Son trabajos que aparecen en un novedoso formato pequeño y en el que retorna la sorpresa siempre renovada ante la naturaleza, que ya se había manifestado en series sobre Paria y sobre la Gran Sabana para llegar finalmente hasta Chuao siguiendo el vuelo de las mariposas.

Asombra la riqueza de ese transitar continuo y su concreción en la violencia de un gesto, en la fiesta de colores cálidos y tierra, en el misterio, en las melodías y en las pausas de un dibujo que se acopla a los ritmos musicales o a la conmoción frente a lo imprevisto del paisaje.

Esa es la María Eugenia artista. Acerca de ella he encontrado artículos críticos que hablan de sus trazos agresivos y libres, del vacío lumínico y de la alegría del movimiento, de riquezas de tono y de veladuras transparentes, de su relación con lo sagrado y de un alternarse de zonas de silencio espacial con áreas de ruido gráfico.

Quiero hablar ahora de la colega, de la docente que conocí cuando ingresó al IUESAPAR en 2000 para encargarse de distintos cursos de dibujo. La enseñanza le permite un constante crecimiento. Se siente feliz en el taller, donde —dice— se ve a sí misma reflejada en los estudiantes. “Necesito la enseñanza”, comenta, y es lógico, porque para alguien tan lleno de energía y tan dispuesto al diálogo la comunicación con los jóvenes es invaluable. Este año está también al frente de uno de los talleres de pintura. Ha colocado un mesón en la entrada de su espacio y allí conversa con los muchachos cuando no recorre los cubículos. Allí se ha instaurado igualmente una especie de punto de encuentro con los demás profesores. Ese es otro umbral: María Eugenia fue, en el pasado IUESAPAR, delegada docente al Consejo Académico, y es ahora integrante de la Asociación de Profesores de UNEARTE.

La relación de María Eugenia con nuestra comunidad es sumamente grata. Siempre tiene algo que contar, todo la entusiasma; de alguna manera encuentra el tiempo para asistir a conciertos, obras de teatro, foros, seminarios, y todo lo comparte. Es una nota animada y alegre a la hora de los almuerzos de los jueves. Todos conocemos su pasión por los animales y disfrutamos de las anécdotas que derivan de

su convivencia con ellos. Cuento entre mis experiencias más simpáticas una visita a su casa, un apartamento tan chiquito como ella misma, donde convive con gatos y perros que ha ido rescatando de la mendicidad. Allí residen en *cuasi* perfecta armonía el gigantesco Paolo con la aristocrática Blanche y la parrandera Carola rodeados por felinos de diversas dimensiones. Es probablemente una de las facetas menos conocidas por los críticos de arte pero muy importante para quienes compartimos el día a día con nuestra amiga.

Es otro de los umbrales. Cuando intento describir a María Eugenia concluyo que es una fusión compleja de reflexión y de energía constante; una profesional que, sin desechar la riqueza del conocimiento académico, conserva la preciosa ingenuidad que permite sorpresas y descubrimientos, una compañera que disfruta del humor y que sabe compartir los silencios. Un ser complejo y, a la vez, accesible, cercano y solidario. Son estos, quizás, algunos de los rasgos que definen al verdadero artista.

Lo más acertado será regresar a Cortázar, porque María Eugenia es un poco un cronopio. Veamos este relato titulado *Tortugas y cronopios*:

Ahora pasa que las tortugas son grandes admiradoras de la velocidad, como es natural. Las esperanzas lo saben, y no se preocupan. Los famas lo saben, y se burlan. Los cronopios lo saben, y cada vez que encuentran una tortuga sacan la caja de tizas de colores y sobre la redonda pizarra de la tortuga dibujan una golondrina.

¿No creen que se parece a ella?

Entrevista



Entrevista a Belén Parada

Ximena Benítez

Ximena Benítez: ¿Qué es el arte y la cerámica para Belén Parada?

Belén Parada: El Arte es una entrega, una forma de vida. Una entrega total a un trabajo, la transformación total de las imágenes que percibimos en obra. El arte responde a la necesidad de expresar lo que sentimos. Yo creo que hablar de la cerámica es hablar de la historia del hombre y dentro de todas las culturas, la cerámica ha sido bastante importante, tanto la utilitaria como la artística. Así como todas las artes, la cerámica tiene su sitio establecido como forma de expresión plástica dentro de la cultura y las artes.

XB: ¿Su obra plástica se sitúa dentro de la cerámica tradicional o escultórica? Por favor hablemos al respecto.

BP: Tendríamos que ver qué es considerada como cerámica “tradicional”, porque la cerámica corresponde a un lineamiento de tridimensionalidad como la escultura, creo que el material utilizado (en el caso de mi obra) es cerámica, pero dependiendo de cómo se utilice podrá ser una escultura o una pieza utilitaria. El resultado escultórico es lo que define que se esté en presencia o no de una escultura, es decir, que posea volumen y tridimensionalidad dentro del espacio.

Foto: Carlos Vega.

XB: ¿Los esmaltes y pátinas aportan al acabado final de la cerámica, de qué manera dentro de su obra?

BP: Indiscutiblemente, pues nos aportan un sinfín de tratamientos de la materia tanto en textura como en color. Ese mundo de posibilidades es muy personal, ya que las pátinas, los esmaltes y acabados pueden ser trabajados de diferentes maneras, dependiendo de la sensibilidad de cada artista, que logrará su propia paleta de colores.

XB: ¿Qué papel juega el ensamblaje dentro de la obra plástica de Belén Parada y cómo surge dentro de esta?

BP: Para mí los ensamblajes son indispensables, me planteo los medianos y grandes formatos, y tengo que recurrir a trabajar la pieza en fragmentos por las limitaciones de espacio en el horno. Estoy de acuerdo con que cada método tiene su propia significación estética, y en mi caso el ensamblaje es un aporte importante al resultado plástico final, ya que le suma movimiento y tensión.

Al tener que ensamblar las diferentes partes de la cerámica tienen que estar entrelazadas por un material estable, en la mayoría de los casos en mi obra empleo el hierro, ya que se integra muy bien con la superficie de la pieza cerámica a la que he tratado con óxidos y pátinas.

XB: A menudo los críticos, en su afán de clasificar tendencias, se refieren a “cerámicas utilitarias” o “cerámicas artísticas”, ¿qué piensa usted de esto?

BP: Es que no tendría que ser la cerámica “artística o utilitaria”. Yo pienso que no hay diferencia entre los tipos de cerámica, sino falta de conocimiento. Pues existen cerámicas utilitarias con una gran valor artístico y una gran cantidad de maestros abocados a esta expresión plástica. Las piezas cerámicas precolombinas ceremoniales son de cerámica y poseen un valor utilitario, escultórico y estético indiscutible.

En ellas se funden esos criterios de “estilo” que los críticos han tratado de imponer creando la separación donde no la hay, porque en la cerámica se da la expresión de un material con múltiples vertientes.

XB: ¿Cómo vive y ha vivido la docencia dentro de las artes Belén Parada?

BP: Siempre la docencia ha estado ligada a mi forma de vida y de trabajo. Desde que salí de la Escuela Cristóbal Rojas en 1975, siempre tuve la necesidad de transmitir lo aprendido y me desempeñé en múltiples talleres en comunidades. Para retribuir el conocimiento recibido fundé, en el barrio Los Erasos de San Bernardino, un taller de cerámica al que asistían los niños de la comunidad. Luego en la Sabana de la Costa creé el Taller de Alfarería La Sabana cerca de los años ochenta con Fundarte. Allí trabajé también con adultos de la comunidad. Luego trabajé diez años (1980-1990) en el Instituto de Diseño Neuman, en la cátedra de cerámica que permitía a los estudiantes de diseño gráfico expresarse a través de la forma tridimensional. Seguidamente asesoré al IUESAPAR en la creación del Taller de Cerámica, y luego en el año 1998 comencé a dictar clases en la Especialidad de Cerámica en Caño Amarillo.

XB: ¿Qué piensa sobre la licenciatura en Cerámica de UNEARTE?

BP: Pienso que debemos darle un tiempo a UNEARTE para ver qué tipo de egresados tendremos. Ha sido positiva la dotación y el crecimiento del taller de cerámica, es pertinente que se tomen en cuenta los tiempos de trabajo necesarios dentro del taller, pues la cerámica requiere tiempos prolongados para la transformación del material que la conforma. En la elaboración de la cerámica influyen el clima, la humedad ambiental, el ensayo y error de cada estudiante en la adquisición de las destrezas necesarias para el conocimiento de las técnicas.

XB: ¿Cuándo está lista para ser apreciada una pieza de Belén Parada? En el caso de Reverón él decía que el cuadro le gritaba “¡Suéltame!” cuando estaba listo. ¿Cómo lo vive usted dentro de la cerámica?

BP: No considero una escultura totalmente terminada antes de intervenir su superpie, que utilizo como soporte para crear nuevos espacios virtuales, que se van entrelazando entre sí, o incluso con otras esculturas a través de líneas, texturas, simbolismos personales, grafismos que acentúan la composición general de la forma. La quema de reducción en este momento ha suplantado el color dentro de mi trabajo, resaltando los tonos de la tierra. Solo en pequeños espacios circulares o cuadrados hay un toque de color que acentúa o refuerza la dirección de las líneas. Si alguna referencia tiene mi trabajo plástico son los muros construidos por los hombres, los cuales surgen o desaparecen en una ciudad. De allí la similitud de mi obra con formas arquitectónicas.

Exposiciones

Museología e Historia: un acercamiento desde la perspectiva local y regional

Edwin Chacón Ferrer

Venezuela, al igual que otros países de América Latina, celebra el Bicentenario de su independencia. Esta ocasión es propicia para reflexionar sobre el papel y la relación de los museos de arte en la concienciación de los valores que nos identifican como pueblo y sociedad. Por razones históricas y políticas, nuestro país no cuenta con un museo de historia, sin embargo, el Ministerio del Poder Popular para la Cultura, decidió crear el Museo Nacional de la Historia en el estado Aragua, para presentar en sus espacios una perspectiva de los acontecimientos que han determinado el rumbo de esta nación. Se tiene previsto su inauguración para el 2011.

En octubre de 2006, el Icofom, (Comité Internacional de los Museos para la Museología, en sus siglas en inglés) celebró entre la ciudad de Córdoba y Alta Gracia, Argentina, un importante evento donde se debatió la relación entre los museos y la Historia. Importantes discusiones se dieron en el Museo del Virrey Linier, donde posturas europeas y latinoamericanas se confrontaron para evaluar esta simbiosis, cuyo acercamiento ha sido empírico y epidérmico. Es importante señalar que uno de los aportes más importantes de este evento consistió en la construcción de nuevas categorías que permitieran comprender el desarrollo histórico de un colectivo desde su propia experiencia y además incorporando una relectura desde la óptica latinoamericana, para deslastrarse

de una vez de conceptos eurocéntricos que no permiten el avance en los asuntos concernientes en la valoración de los procesos históricos.

La Museología, dentro del espectro de las ciencias sociales y humanas, viene cumpliendo una importante labor en la difusión y promoción de los valores patrimoniales que identifican a una localidad, región o país. A pesar de su origen elitista, los museos se han abierto a las comunidades para dialogar e intercambiar experiencias que permitan ampliar su visión sobre el proceso de conformación cultural y el papel que este debe cumplir como agente dinamizador y propulsor de cambios.

El ritmo contemporáneo ha conllevado a que se replanteen su misión y visión, debido a que se han convertido en grandes centros culturales donde se dan cita otras manifestaciones que, tradicionalmente, no tenían cabida dentro de estos espacios sacralizados. Como señala Luis Alfonso Fernández no se puede dejar de reconocer, que el museo es:

algo más que un lugar donde se almacenan, conservan y muestran diferentes obras y objetos de patrimonio. Algunas de sus funciones han adquirido en la sociedad actual unas dimensiones casi desconocidas en comparación con las tradicionales y convencionales que históricamente ha venido asumiendo. Tal es la transformación experimentada por su conducta, en muchos sentidos, que hasta ha perdido vigor con carácter general aquel fino y certero diagnóstico de Theodor W. Adorno al identificar en los años sesenta museo con mausoleo¹.

La relación formal entre Historia y Museología se remonta hacia el siglo XVIII, cuando la *maestra de la vida* encontró un asidero importante en los objetos exóticos que reposaban en

¹ Fernández, Luis Alonso. (1999). *Introducción a la nueva museología*. Alianza Editorial. Madrid. P.11.

los gabinetes de curiosidades de ricos comerciantes, exploradores y nobles. Este vínculo entre ambas ciencias se fue profundizando hasta llegar a la creación de los museos de historia y antropología. En la contemporaneidad, los nexos son cada vez más profundos y la historia se posesiona con firmeza en museos cuyos perfiles, en apariencia, no se relacionan, directamente, con esta como es el caso de los museos de arte, ciencias naturales, de tecnología, entre otros.

Hay quienes observan esta simbiosis más allá de las posturas clásicas, convencionales e inclusivas. Es interesante leer el papel provocativo que presentó en el evento del ICOFOM Martin Schaere, vicepresidente de este organismo:

se podría afirmar, con cierta ligereza, que solo hay museos históricos. Si definimos el presente como un período de tiempo extremadamente corto, los museos solo pueden mostrar el pasado con objetos de tiempos anteriores. Incluso una exposición que trate el futuro desarrollo urbano sólo puede ser representada utilizando ideas y modelos de ayer².

Esta postura responde más a una visión filosófica, donde es determinante la estructura del pensamiento y la noción que se maneje del tiempo.

Para observar claramente la realidad entre museos de arte e historia en Venezuela, se tomarán como ejemplos la conceptualización de cinco exposiciones en museos de arte localizados en las ciudades de Maracaibo (Museo de Arte Contemporáneo del Zulia, MACZUL), Caracas (Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez, Museo de Bellas Artes y Galería de Arte Nacional) y Maracay (Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu). Por otro lado, se explicará la relación entre museos, historia local y patrimonio a partir

² Schaerer, Martin. (2006) Museología e Historia. En *Documento provocativo del XXIX congreso del ICOFOM*.

de los talleres de microhistoria dictados desde el Museo de Bellas Artes en las parroquias capitalinas de San Agustín y La Pastora, y por último el esfuerzo que viene adelantando, sistemáticamente, la Fundación Museos Nacionales a través de la Coordinación de Educación con el Plan Nacional de Formación para el Desarrollo del Talento Humano.

En principio, para comprender el proceso curatorial, debemos aclarar que la idea o el concepto de historia varía de acuerdo con los temas o tópicos estudiados. El historiador Germán Carrera Damas sostiene que en el país los estudios historiográficos universitarios se inician a partir de los años sesenta. Dos corrientes, principalmente, comparten el escenario: el materialismo histórico y la Escuela de los Annales (denominada así por la publicación de la revista francesa *Annales d'histoire économique et sociale*.) La primera trata de comprender el hecho desde la óptica supranacional y la lucha de clases y la otra desde el ámbito regional y local.

Al igual que en otros países de América Latina, en Venezuela, el estudio de la historia se ha centrado, principalmente, en la exaltación del pasado colonial y en el período independentista. La historia escrita se encuentra abarrotada de fechas, nombres de caudillos y batallas, y sobre todo escrita desde los principales centros de poder de cada uno de los países. Los colectivos o en su defecto el ser social no se ubica o no se ve en estos procesos, donde el único protagonista es el héroe. Se reduce, e inclusive, se niega el pasado aborigen y africano. La constitución de los espacios geográficos es asumida a partir de la conquista y colonización europea. Al respecto, el historiador Germán Cardozo Galué, miembro numeral de la Academia de la Historia señala:

escaso es el aporte de la historiográfica venezolana, tradicional o moderna, al conocimiento y comprensión de los procesos históricos regionales. Un somero examen de los principales textos evidencia

que impropiamente se ha llamado *Historia de Venezuela* a obras donde está ausente la casi totalidad de la provincia venezolana; ellas tan solo reflejan la evolución del área central, limitándose el estudio de las otras regiones a la referencia circunstancial e inconexa. El predominio de una óptica centralista en el análisis fue el resultado, entre otras causas, de: un que hacer histórico que tuvo como temática fundamental la gesta emancipadora, proceso liderizado en y desde el centro; la cuota de los historiadores del siglo XIX a la implementación del Proyecto Nacional, que requería de la minimización de lo regional para crear una conciencia nacional; y la consulta casi única de fuentes localizadas en archivos y bibliotecas de la capital de la República³.

A finales de los años setenta un grupo de historiadores venezolanos cursan estudios de cuarto nivel en el Colegio de México. Este grupo fue formado por el doctor Luis González y González, quien sembró la inquietud en cada uno de estos para que reescribieran la historia venezolana a partir del método de la historia local y regional. Los resultados se observaron a partir de los años ochenta con la creación de la revista *Tierra Firme* y con los coloquios, posteriormente congresos nacionales, sobre historia regional y local. En la jerga profesional se introduce el concepto de *microhistoria*, el cual va a ser utilizado por historiadores, sociólogos y hoy por algunos críticos de arte y museólogos. El maestro González y González dice al respecto: la he venido llamando microhistoria, pero este nombre ni otros con los que se designa son universalmente aceptados. En Francia, Inglaterra y los

³ Cardozo Galué, Germán; González y Gonzalez, Luis y Medina, Arístides. (1986) *Historia regional. Siete ensayos sobre teoría y método*. Fondo Editorial Tropykos. Caracas. P 85.

Estados Unidos la llaman historia local. Es de suponer que han convenido en este nombre, no por que sea llano, fácil y aun sabroso, sino por tratarse de un conocimiento entretenido la mayoría de las veces en la vida humana municipal o provincial, por oposición a la general o nacional⁴.

Bajo esta idea y trabajando el método de la historia regional se desarrolló la exposición inaugural del MACZUL *El infinito canto de este sol. Arte y Cultura del Zulia 1780-1998*.

En 1989 la Universidad del Zulia decide crear una institución museística para que preservara y difundiera entre el colectivo de la ciudad de Maracaibo su patrimonio artístico.

En 1991 se construye la Fundación MACZUL y siete años después se logra culminar la construcción de la sede, la cual se inaugura con una gran exhibición que versó sobre el arte y la cultura de esta importante entidad federal desde el siglo XVIII hasta esse año.

Existía la conciencia entre el grupo de conceptualizadores, encabezado por Manuel Espinoza, que la muestra inaugural no debía ser abordada como una exposición más de arte regional, especialmente por la condición de que el Zulia es una región pluricultural y multiétnica. La misión de este museo, para la fecha de su apertura, era la de convertirse en el primer gran museo de la región y:

constituirse en un núcleo en torno al cual se va bordando el tejido de un sistema de investigación, información y documentación en prácticas estéticas, vinculadas a todos los procesos culturales de la región zuliana, en el contexto de nacionales y caribeños, dentro de una perspectiva de complejidad donde se relacionen, sin ningún

⁴ González y González, Luis. (2000) *Otra invitación a la mi crohistoria*. Fondo de Cultura Económica. México. P.11.

tipo de conflicto, las artes y la cultura con otros saberes y experiencias que le dan sentido y superen fronteras artificiales que atentan contra la comprensión integral de la realidad⁵.

Se tenía que demostrar las potencialidades artísticas y los aportes brindados por los creadores zulianos al desarrollo de la historia y de la plástica nacional. El concepto curatorial rompió con la visión clásica de la temporalidad, para darle una lectura más dinámica y acorde a los principios deconstructivos propios de la posmodernidad. El cruce de piezas de diferentes épocas y estilos se distribuyeron en 5 mil metros cuadrados, conjugándose y problematizándose algunos conceptos tradicionales del arte. El patrimonio expuesto se trabajó a partir de ocho ejes conceptuales los cuales inducían a aproximaciones contemporáneas, al establecer diversas secuencias interpretativas (y no re-constructivas como señala Schaerer) lo que permitió la relación entre expresiones de la cultura popular, objetos arqueológicos y etnográficos con obras actuales. Las múltiples relaciones que se manifiestan en los procesos de formación nacional se relacionaron con algunos acontecimientos regionales y continentales.

Se expresó que:

los objetos aquí presentados constituyen una parte valiosa de nuestro acervo cultural, artístico e histórico como totalidad integrada en el espacio y el tiempo, para confrontar nuestro presente con el pasado y en esa relación familia la interpretación de nuestros procesos a devenir⁶.

Otra exposición cuyo sustento teórico se encuentra en la historia local fue la muestra *San Agustín. Pasado, presente y*

⁵ Museo de Arte Contemporáneo del Zulia (1998) *El infinito canto de este sol. Arte y cultura del Zulia 1780-1998*. P.2.

⁶ Ídem. P. 3.

futuro de una comunidad, presentada en el Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez. A pesar de que conscientemente la curaduría no se propuso, en apariencia, trabajar el método de la historia local, el resultado museográfico logró expresar algunos de los principios de esta área de la historia. No fue una simple exposición donde se describía este populoso sector de Caracas, sino que por el contrario permitía que las comunidades que la visitaran se re-encontraran a partir de elementos tan característicos de ese sector como lo son las tradiciones musicales y religiosas afrovenezolanas y la presencia de íconos de la arquitectura de las primeras cinco décadas del siglo xx, que por múltiples razones fueron demolidas por la falsa idea de modernidad que privó en arquitectos y urbanistas. Otro aspecto aglutinador que permitía hacer otra lectura sobre lo local fue sin lugar a dudas los trabajos artísticos que, a juicio de algunos críticos e investigadores, no deberían estar en un espacio museal. La salida de muchas piezas bidimensionales y tridimensionales del espacio donde fueron creadas, junto a los textos y revistas que hacían mención de sus creadores, le permitía al visitante sentirse dentro de alguna de las barriadas famosas de San Agustín como La Charneca, Hornos de Cal o El Mamón. No se colocaron escenificaciones para recordar o rememorar al vetusto San Agustín simplemente se creó una atmósfera de familiaridad, propia de los habitantes de esa parroquia.

Aquí resaltan los elementos de la cotidianidad, que son esenciales para abordar desde la perspectiva local una comunidad en especial. No eran historias de vidas las que se observaban en los dispositivos museográficos, sino un conglomerado de relaciones sociales llenas de vida, a pesar de que se encontraban fuera de su contexto. Uno de los resultados de esta muestra fue la publicación del periódico homónimo. En el editorial se expresa lo siguiente:

la actual gestión del Museo de la Estampa y del
Diseño Carlos Cruz-Diez asumió desde 2001 el

reto de abrir los espacios de la institución a iniciativas comunitarias, al tiempo de establecer lazos con las diversas agrupaciones que en San Agustín tienen vida cultural. Desde entonces han sido numerosas las acciones que conjuntamente han realizado comunidad y museo, tanto en los espacios institucionales como fuera de sede, logrando establecer una relación armoniosa y de mutuo enriquecimiento. En 2002 miembros de la comunidad organizada plantean la idea de hacer una exposición donde se ofreciera una evolución histórica, social y estética, con miras a dar un amplio panorama de la localidad que abarcara su historia, su geografía, sus expresiones artísticas y artesanales, sus tradiciones, además de los importantes aportes que ha hecho esta comunidad en áreas como la deportiva y la musical. A esta visión se uniría un estudio de los proyectos que viene forjando la comunidad, como una manera de fortalecer su visión su futuro⁷.

En diciembre del 2006, se presentó en los espacios de esta institución la muestra *La Candelaria: una parroquia pluricultural*, con la cual cerraron el ciclo de estudio de las zonas aledañas al museo. A diferencia de la anterior, el proceso de conformación de este sector del noroeste capitalino, se debió a las políticas de inmigración que desarrolló el Estado entre 1936 y 1958. El proceso de musealización de los objetos se centró en los siguientes núcleos temáticos: bienes inmuebles de valor patrimonial, diseño urbano y ornamental, comunidades organizadas, impacto urbano: nuevos proyectos arquitectónicos, proyectos de La Candelaria, homenaje

⁷ Hernández, Agapito. "Nuestro norte San Agustín" *En San Agustín, Pasado, Presente y Futuro de una comunidad*. Nro.1, año 2. 21 de Diciembre de 2006.

de los pintores de Caracas a La Candelaria, gastronomía y música. Es importante destacar que esta exposición fue el inicio de un proceso investigativo transdisciplinario de profesionales del área de las ciencias sociales.

Otra experiencia donde se confrontó directamente la museológica y la historia fue con la exposición *Miranda y su tiempo. 1750-1816*, la cual se inauguró en la nueva sede de la Galería de Arte Nacional. Esta institución se constituyó en 1976 con el propósito de promover y divulgar por todo el territorio venezolano el patrimonio artístico de los creadores nacionales y de aquellos extranjeros que desarrollaron o trabajan una obra significativa con la cual el imaginario se pueda identificar. Conceptualmente, la exposición se concibió para comprender y valorar los aportes de este importante personaje de la historia venezolana durante el conflicto bélico con el Reino de España durante el proceso de ruptura político-administrativa, a principios del siglo XIX. Se diseñaron tres líneas para facilitar esa visión: la conformación, principalmente, del mundo occidental para ese momento; la situación interna de la Capitanía General de Venezuela y finalmente, vida y obra del Generalísimo Francisco de Miranda. Lo interesante de todo este proceso es que siendo un museo de arte, el ritmo y el abordaje del proceso investigativo se centró en el método histórico. El grueso de los textos para el libro catálogo fueron escritos por historiadores provenientes de la Universidad de Los Andes, Universidad Simón Bolívar, Universidad Central de Venezuela, y por colaboradores de diversas áreas del conocimiento (arte, literatura, música y filosofía). El proceso aquí se cumplió a la inversa, primero se desarrollaron los temas y luego se inició la construcción del guion museológico para ubicar las obras según los temas arriba mencionados. La figura del héroe se convirtió en el elemento aglutinador y conductor que permitió una aproximación, un tanto subjetiva, de la

superestructura jurídico-política y de la infraestructura económico-social de la antigua Provincia de Venezuela.

Musealizar los fenómenos urbanos es una tarea compleja, debido a que se superponen múltiples intereses, que algunas veces imposibilitan la determinación de aquellos sucesos o acontecimientos que realmente marcan el destino de un pueblo o comunidad. Cuando se realizan exposiciones de carácter histórico, regularmente los objetos mostrados son aquellos que pertenecen a instituciones del Estado, o a coleccionistas particulares o a familias acaudaladas. Por su valor y representación, solo muestran una parte de esa "realidad". En ese intento "objetivo" de la reconstrucción de los procesos, muchos museos terminan mostrando el pasado "glorioso", sin tomar en consideración aquellos pasajes que no son tan relevantes, pero forman parte de ese mosaico que se denomina realidad. Concretamente, a pesar de haber sido una exposición contundente (por cumplirse con los objetivos programados) y muy visitada, fue el caso de *Maracay: espacio y memoria* en el Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu en 1996. La historiografía tradicional muestra a esta ciudad de la región norcentral, a partir de los nexos con el Libertador Simón Bolívar y por haber sido la ciudad seleccionada por Juan Vicente Gómez, último gran caudillo de la Venezuela decimonónica, para dirigir los destinos del país desde 1908 hasta su muerte en diciembre de 1935.

Fundamentalmente, los apoyos museológicos se centraron en fotografías, planos y testimonios de personajes influyentes. Fue subdividida en cuatro grandes núcleos: tiempo, paisaje, arquitectura y vida de la ciudad. Los protagonistas fueron aquellos personajes que por sus méritos ocupan un lugar importante dentro de los imaginarios urbanos: políticos, arquitectos, artistas plásticos, médicos, toberos, músicos, deportistas y reinas de belleza. El propósito

fue destacar el sitio que Maracay posee dentro de la totalidad nacional:

el devenir histórico le ha dado a esta ciudad múltiples perfiles, en el que sus paisajes se conjugan con su vocación ecológica, militar, industrial y universitaria. Esto le confiere una complejidad tal que se convierte en un desafío inaplazable para el nuevo siglo. Maracay, laboratorio emblemático de ciudad, ha propiciado durante largos períodos la construcción de notables ejemplos de arquitectura del siglo xx, contribuyendo así a un sólido patrimonio regional que fortalece con sus espacios la iconografía arquitectónica de la Nación⁸.

En la ciudad de Caracas, los museos más relevantes por su patrimonio y tamaño se encuentran localizados en las inmediaciones del Parque Los Caobos y Parque Central. Como sucede en muchos países del mundo, un gran número de ciudadanos no conocen estas instituciones. Desde 2001, muchos de los museos adscritos al actual Ministerio del Poder Popular para la Cultura, iniciaron un proceso de reingeniería, especialmente en las áreas de proyección museística y de educación. El Museo de Bellas Artes en 2004, celebró en sus espacios una muestra bien particular, debido al carácter histórico y antropológico. Esta exhibición denominada *Oscuridad, silencio y ruptura* fue conceptualizada por la red de Organizaciones Afrovenezolanas con el propósito de celebrar la liberación de los esclavizados en 1854. Uno de los fines era que la comunidad que la visitara se reencontrara con los antepasados africanos y con el legado brindado por los múltiples pueblos del África subsahariana a nuestra América y en especial a Venezuela. Uno de los programas educativos más

⁸ Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu. (1996). *Maracay: espacio y memoria. Aproximación al tiempo, paisaje arquitectura, iconos y vida de una ciudad.* Impresos La galaxia. Maracay, Venezuela. P. 134.

exitosos fue la realización de un taller de microhistoria, con la idea de brindarles herramientas teóricas y metodológicas, para que los participantes reescribieran la historia de las comunidades donde existe una alta presencia visible de afrovenezolanos.

Asistieron un gran número de miembros de la comunidad de San Agustín, La Candelaria, San Juan, San Pedro junto a docentes y estudiantes universitarios. Estos talleres también se celebraron en la población de Ocumare de la Costa en el estado Aragua con los miembros jóvenes de la Red Afroaragüeña. Con la exposición se logró que los visitantes deconstruyeran el discurso histórico tradicional, donde la presencia africana se reduce a los ámbitos religioso y musical. Esta exposición, debido a la importancia histórica y museológica se dirigió a la ciudad de Maracay y la población de Aroa en el estado Yaracuy. Por su trascendencia estos talleres se dictaron en otros sectores de Caracas, contando con el amplio apoyo del Museo Arturo Michelena en la parroquia de La Pastora. Allí el grupo principal fue un grupo de la tercera edad que pertenece al "Club de los Abuelos" cuyos conocimientos sobre este espacio enriqueció los contenidos y por otro lado, se amplió a un segundo taller para recoger los testimonios orales, los cuales se encuentran listos para ser llevados a una publicación que se distribuirá por las instituciones educativas de ese sector.

El otro intento de acercar e incentivar a las comunidades para el estudio y conocimiento del patrimonio y de la historia local y regional, desde la perspectiva museística, es la que desarrolla la Fundación Museos Nacionales, a través de las diferentes coordinaciones de Educación, con la puesta en marcha del Plan Nacional de Formación para el Desarrollo del Talento Humano. Esta fundación de reciente data es un ente político administrativo que nace el 29 de junio del 2005 con el objeto de articular la gestión de los museos nacionales y así dar cumplimiento a las políticas emanadas del Ministerio

del Poder Popular para la Cultura: desconcentración, democratización y construcción de ciudadanía. La presencia de este ente del Ejecutivo Nacional permite optimizar los recursos humanos y financieros con que cuenta el Estado venezolano y extiende la presencia institucional a todo el territorio nacional para consolidar la acción cultural a través de programas que evidencien la diversidad cultural y artística de las comunidades. Son responsables del cumplimiento los catorce museos adscritos a este organismo: Museo de Bellas Artes, Galería de Arte Nacional, Museo de Arte Contemporáneo, Museo de Ciencias, Museo Arturo Michelena, Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez, Museo Jacobo Borges y Museo Alejandro Otero con el apoyo del Museo de Calabozo (Guárico) y el Museo de Arte de Coro (Falcón).

Lo que se busca es que a partir de los referentes históricos locales, los participantes que asisten al plan puedan comprender la importancia que tienen como sujetos sociales, cargados de valores que ayudan a fijar en su espacio geográfico el sentido de pertenencia. A través de los siguientes ejes conceptuales: patrimonio e identidad; patrimonio y museos; interpretación del patrimonio; expresión y comunicación; arte y ciencia; educación y museos, y finalmente formación permanente, se persigue la inclusión y la participación activa de cultores, artistas, docentes, estudiantes de los diferentes niveles del sistema educativo nacional, trabajadores culturales, entre otros.

La primera fase de este ambicioso plan consistió en la realización de un diagnóstico que sirvió para hacer un sondeo sobre la realidad del municipio seleccionado, contactar a las autoridades locales y realizar enlaces regionales; hacer viajes de preproducción; fundamentar la actualización de los contenidos teóricos y metodológicos para diseñar el plan de evaluación. A través del primer eje Identidad y Patrimonio se:

- ofrece la conceptualización, fundamentación, y tipología del patrimonio cultural-natural como

estrategia para favorecer el sentido de identidad y pertenencia, comprende la diversidad testimonial y expresiones que identifican a un pueblo, en el contexto de las normativas jurídicas y las instituciones que se ocupan de él, para subrayar la responsabilidad ciudadana a nivel personal y colectivo⁹.

Las experiencias han sido muy enriquecedoras, debido a que por primera vez los 8 museos hacen sinergia y logran, a través del método histórico y de la investigación-acción, conocer de cerca la heterogeneidad cultural venezolana. Se atendieron 2.020 personas, entre 72 municipios de los 24 estados de la nación.

Además de trabajar los procesos patrimoniales, históricos y museísticos, se ha detectado en las evaluaciones, la necesidad de prestar asistencia técnica en las siguientes áreas: conservación preventiva, registro de colecciones, museografía, elaboración de proyectos culturales y gestión cultural. El propósito es avanzar en temas relacionados con el patrimonio donde se exalten los componentes históricos, culturales, turísticos y económicos, lo que permitirá desde otro ángulo reinterpretar desde los museos la historia local y regional.

⁹ Fundación Museos Nacionales. (2006). *Museos en acción*. P. 2

Caleidoscopio



Título: *Sonido 3*
Autor: Alex Enrique Mejias Daza
Medidas: variables
Técnica: gráfica digital
Año: 2010

Alex Enrique Mejias Daza

(Barquisimeto, estado Lara). Egresado de la Universidad Nacional Experimental de las Artes. Realizó diversos cursos libres en la Escuela de Artes Plásticas Martín Tovar y Tovar en Barquisimeto (2000-2002). Ha participado con su obra plástica en diferentes exposiciones entre las que destacan: Primera Muestra de Talento Oculto, Galerías Lea (2001); Talleres de Fin de Curso, Escuela de Artes Plásticas Martín Tovar y Tovar; XI Salón de Artes Plásticas Héctor Rojas Mezas, Ateneo de Cabudare; *Cóncavo y convexo*, LGalería Peatonal C. C. Las Trinitarias; Talleres de Fin de Curso, Escuela de Artes Plásticas Martín Tovar y Tovar (2002); V Salón Art and Graphic Faber-Castell; *El ser humano*, Galería de Arte Nacional; Encuentros imaginarios, Goethe Institute (2004); *Pintura contaminada*, IUESAPAR (2004); Galería Peatonal en el Metro de Caracas en Caño Amarillo; *Arte objetiva*, Galería Unexus, IUESAPAR (2005). En el año 2009 su obra plástica obtuvo Mención Especial en el XI Concurso de Arte Faber-Castell El Espacio Natural.



Título: *Palabra perdida*
Autor: Chen Yueh Chiao
Medidas: 216 mm x 279 mm
Técnica: Acuarela
Año: 2008

Chen Yueh Chiao

(Ciudad de Pin Tung, Taiwán). Actualmente es tesista de Artes Visuales mención Artes Gráficas en la UNEARTE (Universidad Nacional Experimental de las Artes). Realizó diversos Talleres de Pintura, Acuarela, Figura Humana, Diseño, Análisis Plástico, Teoría del Arte Contemporáneo, Artes Gráficas, todos en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas. Su trabajo ha formado parte de la Galería Experimental de Kaohsiung City y de la Muestra Experimental de las Artes Nacionales de Taiwán (2004). También participó en la Exposición Colectiva de figuración en la Galería Apolo Taipei (Taiwán), además de la Exposición de estudiantes de Artes Gráficas del IUESAPAR Galería Unexo (2005) y en la Exposición de la Galería Fivars, Alicante (España, 2008).



Título: *Los lobos cazan en manada*, Autor: Iván Romero
Técnica: Acrílico/ tela, Medidas: 1,50 X 1,20 cm, año: 2010

Iván Romero

(San Félix, 1973). Culminó estudios de bachillerato en Arte en el año 1993, fecha en la que inicia la carrera de diseño gráfico y culminó en 1997. A partir de entonces se dedica al desarrollo de su obra plástica y paralelamente trabaja como diseñador gráfico independiente y docente en distintos institutos universitarios de Venezuela. En el año 2011, obtuvo la licenciatura en Artes Plásticas en la especialidad de Pintura. A lo largo de su carrera como artista ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas. Entre las individuales destacan: *Momentos*, Alianza Francesa de Las Mercedes (2010); *Venezuelan Art GIFT 10* Vyner Street Gallery (Londres, Reino Unido, 2009); *Travesías - Pinceladas entre el cielo y el mar*, Galería de Arte El Punto, San Juan de Colón, estado Táchira; *Travesías - Pinceladas entre el cielo y el mar*, Museo Casa Anzoátegui (Pamplona, Colombia); *Antropofagia: una experiencia entre el lobo y el cordero*, Casa Steinvorth San Cristóbal, estado Táchira (2006); *Perpetuación del primogénito*, Dirección de Cultura y Bellas Artes del Estado, Galería Manuel Osorio Velasco, San Cristóbal, estado Táchira (2003); *Perpetuación del primogénito*, Casa de la Cultura Don Pepe Melani, La Grita, estado Táchira (2003); *El ojo de la pirámide*, Dirección de Cultura y Bellas Artes del Estado, Galería Manuel Osorio Velasco, San Cristóbal, estado Táchira (2001); *Y le salieron alas*, Universidad Nacional Experimental del Táchira, San Cristóbal, estado Táchira (1997). Romero ha obtenido reconocimientos por su obra plástica, para más información sobre su trabajo creativo visite el siguiente enlace:

<http://sites.google.com/site/ivanromeroarte/Home>



Título: *M-Aluminio*,
Autor: Luis Prada Colón,
Técnica: Mixta en Acero y Aluminio.
Medidas: 1,50 X 39 X 25 cm,
Año: 2009

Luis Prada Colón

(Maturín, estado Monagas, 1976). Escultor. Licenciado en Artes Plásticas Mención Escultura de la Universidad Nacional Experimental de las Artes (2008). Estudió en la Escuela de Artes Plásticas Armando Reverón de la ciudad de Barcelona, estado Anzoátegui. Fue pasante y luego asistente en los talleres de la Maestra de las artes plásticas Gladys Meneses y durante el año 2002 fue asistente del maestro escultor Pedro Barreto en la talla de mármol. Desde 2000, ha participado en exposiciones colectivas y salones de arte, dentro de los cuales destacan: el VI y el VIII Salón Oriental de Jóvenes Artistas, el II Salón de Arte Cerro Negro de Barcelona, el I Certamen Mayor de las Artes y Letras y el Evento Internacional de Escultura Monumental en Nieve, del Carnaval Internacional de Québec en Canadá, la colectiva *Punto y seguido* de la primera promoción de UNEARTE en Artes Plásticas. En dos ocasiones recibió el Premio de Escultura Francisco Narváez del Salón Oriental de Jóvenes Artistas en los años 2001 y 2003; en 2005 recibió el Primer Premio de Escultura del Certamen Mayor de las Artes y las Letras, Capítulo Artes Visuales; en el 2007 fue acreedor de la Mención a la Excelencia y Mención de los Artistas durante el Evento Internacional de Escultura Monumental en Nieve del Carnaval de Québec, en Canadá; en el 2008 le es otorgada una Mención Honorífica en la Tercera Bienal de Escultura Trazos, que realiza la Galería de Arte Trazos de Caracas. En 2010, obtiene el premio Jorge Chacón en el Salón Nacional de Arte de Aragua. Luis Prada. Sobre su obra refiere: “Las piezas escultóricas que hago se componen de objetos obtenidos al azar y material comprado, con vínculos entre sí. Los objetos justamente necesarios se van encontrando y agrupando, encajando hasta que alcanzan armonías parecidas a las musicales”.



Título: De la serie *Ampliación dimensional sobre una semántica urbana*

Autor: Néstor García

Técnica: Acrílico/Mdf

Medidas: Variables

Año: 2010

Néstor García

(Táchira, Venezuela, 1981). Egresado de la Universidad Nacional Experimental de las Artes. Técnico Medio en Arte Puro por la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas, 2007. Ha participado en diferentes exposiciones de artes plásticas, entre las que destacan: Estos cinco, con la participación de los maestros Manuel Espinoza y Juan Calzadilla; en la Galería Óleo y Temple, en Barcelona, estado Anzoátegui (2010); también en los *Circuitos culturales del estado Táchira*, Galería Manuel Osorio Velazco, San Cristóbal, estado Táchira; además de en la Galería Manuel Osorio, en San Cristóbal (2001); en la Casa de la Cultura García de Hevia, La Fría, estado Táchira (2002); en *Circuitos culturales del Estado Táchira*, Galería de Arte El Punto, Colón, Táchira (2003); en la Casa de la Cultura Don Pepe Melani, La Grita, estado Táchira (2003); por la Fundación Valentín Ruiz Aznar, Granada (España, 2004); en la *Megaexposición. Homenaje al Maestro Jesús Soto*, en el Museo Dimitrio Demus, Lechería, estado Anzoátegui, y en la misma edición del evento en el Museo Alejandro Otero en Caracas, (2005); *Salón 7 de Diciembre*, Maturín, estado Monagas (2005); entre otras exposiciones individuales y colectivas.



Título: *La agonía del espíritu*

Autor: Rafael Ramos

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 1 x 1,20 m

Año: 2008-2009

Rafael Ramos

(Carora, estado Lara). Licenciado en Artes Plásticas por la Universidad Nacional Experimental de las Artes (2013). Su interés por la pintura y las artes comenzó a temprana edad, autodidacta hasta sus 26 años, cuando ingresó en la Universidad Nacional Experimental de las Artes. Ha realizado investigación y observación en Cuba, Inglaterra y Francia. Se sigue considerado autodidacta: “No hay escuelas ni academias, existimos pintores y poetas”. Rafael fue becado por la Sociedad de Estudios Latinoamericanos (SLAS) de Inglaterra, para realizar exposiciones sobre política, sociología y cultura dentro del marco del proceso social que vive Venezuela. Participó como ponente sobre los logros de la Revolución Bolivariana en el Bolívar Hall (salón de conferencias de la Embajada de la República Bolivariana de Venezuela en Londres). Realizó trabajos de arte colectivo en la Escuela Primaria Católica de Liverpool, con cuatrocientos niños. En 2007, su obra plástica obtiene mención especial en el Primer Salón de Artes Julio Teodoro Arze.

En marzo de 2014, vuelve a Inglaterra, donde realiza conferencias en la Universidad de Manchester, en el salón de conferencias Bolívar Hall del Consulado de la República Bolivariana de Venezuela en Londres, incluyendo las ciudades escocesas Glasgow y Edimburgo. En la actualidad, cursa estudios de postgrado, y continúa sus investigaciones personales en el campo de la sociología, la ciencia política y el “arte social”.

Sobre los colaboradores



Antonieta Sosa

Artista plástica venezolana (1940). Premio Nacional de Cultura Mención Artes Plásticas (2000). Profesora jubilada de la Universidad Nacional Experimental de las Artes, maestra honoraria de esa casa de estudios. En 1960 realiza estudios de Psicología en la Universidad Central de Venezuela, los cuales abandona en 1962 para dedicarse a estudiar Artes en la Universidad de California (UCLA) de Los Ángeles, hasta 1966. De regreso a Venezuela, participa en diversas exposiciones colectivas e individuales. En 1969 consume sus primeras muestras individuales tituladas *7 objetos blancos* y *Destrucción de plataforma II*. En la década de los setenta, sin dejar de lado su labor plástica, se dedica a la investigación de las posibilidades expresivas del cuerpo, vinculándose a grupos de danza contemporánea, siendo así miembro fundadora del grupo Contradanza. A raíz de esto, realiza varias acciones plásticas como *A través de la silla* (1980), *Conversación con baño de agua tibia* (1980), *¿Y por qué no?* (1981), *Del cuerpo al vacío* (1985), *Un Anto igual a 163 cm o la medida de mi cuerpo, ni un milímetro más, ni un milímetro menos* (1991) y *CAS(a)NTO* (1999), entre otras. En 2002, se le otorga la licenciatura en Arte mención Pintura por parte del IUESAPAR, como reconocimiento a su labor ininterrumpida durante diez años. Su trabajo ha sido reseñado y comentado en publicaciones nacionales e internacionales como la revista neoyorkina *TRANS>arts.cultures.media* y la revista colombiana *ArtNexus*. A los 16 años como docente en la Escuela de Artes Visuales “Cristóbal Rojas”, se le suma su labor como fundadora de la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE).



Alejandra Segovia

Nació en Caracas. Es licenciada en Artes (Universidad Central de Venezuela), doctora en Cultura Latinoamericana y del Caribe (Universidad Pedagógica Experimental Libertador), promotora de lectura, investigadora de la diversidad cultural, locutora y productora radial, profesora de Lenguaje y Comunicación, Ética, Ética y Metodología de la Investigación en la Universidad Bolivariana de Venezuela, cinéfila y practicante del senderismo.

Su poemario *Entre la miel y el látigo* fue editado por la Cooperativa Editorial La Mancha y coeditado por segunda vez con la Fundación Editorial El Perro y la Rana. Ha participado como poeta y ponente en diversos festivales y encuentros nacionales e internacionales, entre ellos: II y III Festival Mundial de Poesía (Venezuela), II y III Festival de Poesía Alternativa de Rihacha, Colombia, VII Encuentro de Mujeres Poetas de Cereté (Colombia), XIV Encuentro de Escritores Horas de Junio (Hermosillo, México), Encuentro Internacional de Escritores Letrarte (Tucumán, Argentina), por nombrar algunos. Su obra poética ha sido incluida en varias antologías entre las que destacan: *70 poetas en solidaridad con Palestina, Iraq y Líbano* (Minci, 2006), *27 de febrero. Antología de poetas venezolanos* (Minci, 2013), *Sueño urgente. Poesía de Venezuela y México* (La Mancha Ediciones, 2010).



Zacarías García

Artista plástico venezolano (1950). Entre 1968 y 1972, estudia en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas, institución donde adquiere sus primeras nociones sobre fotografía. Desde la década de los setenta se desempeña como docente de arte. Fue fundador del Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón y de la Universidad Nacional Experimental

de las Artes. Profesor creador del Taller de Lenguaje Plástico y de los Talleres de Pensamiento y Creación. A partir de 1972 participa activamente en exposiciones colectivas. En 1977 inicia estudios en el Centro de Enseñanza Gráfica (Cegra), especializándose en las técnicas serigrafía y litografía. En 1979 realiza su primera exposición individual: *Dibujos y estampas* en la Galería de Arte Ángel Boscán de la Universidad Central de Venezuela; y participa en la fundación del Taller de Artistas Gráficos Asociados (TAGA). En 1990 obtiene el Premio Harinjs Liepins otorgado en el marco del XLVIII Salón Arturo Michelena del Ateneo de Valencia. Ha participado con su obra en diversas exposiciones: *Reconstrucciones*, librería Kadmos, Caracas (1996). *El oficio de las cosas*, Museo de Bellas Artes (Caracas, 1997). *Gráfica en la Calle*, Museo de Bellas Artes (Caracas, 2007). *Escenarios al viejo estilo*, Galería Arkitect, Universidad de los Andes (ULA) en Mérida, 2005. *La vida secreta de la pintura*, Sala de Fotografía de Caracas, 2005. Aparte de su actividad docente y artística ha realizado escenografías y vestuarios para distintas obras de teatro. Actualmente dirige el Centro de Estudios y Creación Artística Armando Reverón de la Universidad Nacional Experimental de las Artes.



Gabriel Marcos

Artista plástico, Caracas, 1938. Realizó estudios en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas, la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París y la Escuela Práctica de Altos Estudios con Pierre Francastel, entre otros. Docente de la Universidad Nacional Experimental de las Artes, Maestro Honorario de esa Casa de Estudios. Ha sido

docente también en la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas, en el Instituto Pedagógico de Caracas y en la Escuela de Artes Visuales Rafael Monasterios de Maracay. Representante del arte constructivo, es uno de los escultores venezolanos que ha mantenido una importante actividad investigativa a través de la escultura y su intención modular, en ensamblajes metálicos móviles, que cortan y agrandan el espacio tridimensional. Ha obtenido premios y galardones, entre los que se destacan el Premio de Roma y el Premio José Loreto Armismendi del Museo de Bellas Artes de Caracas en 1956, el Primer Premio de Escultura Salón de Arte Aragua en 1984, y el Premio Antonio Herrera Toro en 1985 y 1986. Ha participado en diversas exposiciones individuales y colectivas en varias galerías de Venezuela y del mundo. Es, junto a Juan Calzadilla, Fernando Paz Castillo y Pablo Rojas Guardia, coautor del *Diccionario biográfico de las artes plásticas en Venezuela. Siglo XIX y XIX* Inciba/Armitano, 1973). Es Maestro Honorario de la Orden Andrés Bello y actualmente se desempeña como profesor de Lenguaje Plástico de la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE).



José Luis Blanco

Artista plástico venezolano. Realiza estudios en la Escuela Cristóbal Rojas (1973-1976). En 1977 parte a Inglaterra, donde estudia en la Byam Shaw School of Art (Londres) y obtiene la licenciatura en arte, el diploma en Art and Design con distinción (1982) y el diploma Byam Shaw (1983). En 1984 se incorpora al cuerpo docente de la Escuela Cristóbal Rojas como

profesor de tecnología de plásticos y técnicas de la pintura, análisis plástico e historia del arte. Hacia esta fecha desarrolla estructuras tridimensionales (ensamblajes, fetiches y talismanes) relacionadas con la magia y el simbolismo de la cultura africana y nórdica y de los petroglifos venezolanos, influido por la teoría junguiana; sobre este aspecto de su obra el artista expresa: “me interesa (...) profundizar más en las transformaciones de un elemento en símbolo o talismán de protección, la forma en que deviene imagen sagrada”. Participó en diversas exposiciones colectivas: en el New Theatre (Londres, 1976), *Feedback* (Canning House, Centre of Latin American Studies, Londres, 1983), en la Byam Shaw School of Art (Londres, 1983), en el Colegio de Médicos del Distrito Federal (Caracas, 1986), en el Nouveau Centro Arte (Santo Domingo, 1987), en el Salón Conac del Encuentro Americano (Caracas, 1990), en el Bolívar Hall (Casa de Miranda, Londres, 1990), en el XVI Salón Aragua (Museo de Arte de Maracay, 1991), nuevamente en el Bolívar Hall (Casa de Miranda, Londres, 1991) y en *Sólo nueve* (Galería Espiral, Escuela Cristóbal Rojas, 1991), entre otras. Es docente en la Universidad Nacional Experimental de las Artes.



Franklin Fernández

Artista plástico, poeta experimental y promotor cultural. Caracas, 1973. Egresado del Taller de Poesía del Celarg (1999) y licenciado en Artes Plásticas Mención Pintura por el Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón (2003) (hoy UNEARTE).

Entre sus libros destacan: *Breves* (El Pez Soluble, 2000). *La imagen doble -entrevistas a artistas plásticos y poetas hispanoamericanos-*, Fundación Editorial El Perro y la Rana, (2006); *Simples*, Fundación Editorial El Perro y la rana, (2006); *La Escritura y tú* (aforismos, 2010).

Ha participado en más de 30 exposiciones de Artes Plásticas, a nivel nacional. En su haber cuenta con varios premios y reconocimientos. Su trabajo investigativo en el área de la poesía y de las artes plásticas ha sido publicado en diversas revistas y diarios nacionales e internacionales. Se desempeñó como presidente ad honórem del Ateneo Miguel Otero Silva de Barcelona. Actualmente dicta talleres de artes plásticas en Barcelona, estado Anzoátegui.



María Eugenia Arria

Artista plástico. Caracas, 1951. Maestra Honoraria de la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE). Ha sido docente en el Instituto Federico Brandt, en el Instituto Neumann, en el Departamento de Diseño, Arquitectura y Artes Plásticas de la Universidad

Simón Bolívar, y en la Escuela de Arte de la Universidad Central de Venezuela. En 1975 obtiene el Premio de Dibujo Emilio Boggio, otorgado en el marco del XXXIII Salón Arturo Michelena del Ateneo de Valencia. En 1988 obtiene el Premio de Adquisición Kunstkredit (Basilea, Suiza), y en 1989 se le distingue con el Premio de Pintura Juan Lovera del Ateneo de Valencia.

Entre sus exposiciones individuales se encuentran *De la luz y del vacío* en el Museo de Bellas Artes (Caracas, 1994); 1999 *Obra gráfica y pictórica 1980-1995*, GAN; *Cité Internationale des Arts* (París, 1980-1982); 1988 *Pinturas y dibujos 1985-1988*, Sala Mendoza; 1990 "Umbrales", Galería Sotavento, Caracas / Galería Ruta Correa, Friburgo de Brisgovia, Alemania; Francisco Narváez; *Cualidades móviles del color-luz* en el Museo Jesús Soto (Ciudad Bolívar, 1991). Actualmente se desempeña como profesora de la Universidad Nacional Experimental de las Artes.



María Grazia Gamarra

Licenciada en Letras *summa cum laude* por la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB). Ha realizado estudios de postgrado sobre Historia del Arte en Roma, y sobre Literatura en Nueva York. Profesora de la cátedra de Análisis I en la UCAB. Coordinadora del nivel Diversificado

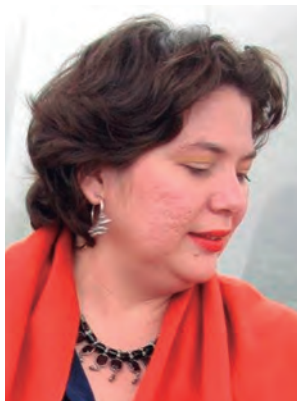
Mención Humanidades, del Colegio San Ignacio de Loyola. Fue coordinadora del Ciclo Básico y de Unidades de Formación Teórica del Instituto de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón (IUESAPAR). Profesora de Historia del Arte, Análisis de Lenguajes Artísticos, Historia de la Cultura Occidental, Teatro y diversas unidades de formación electivas y seminarios en la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE). Dicta cursos, charlas y conferencias en distintos centros culturales sobre temas relacionados con Literatura, Teatro, Historia del Arte y Música. Fundadora y miembro del grupo de teatro Repico, para el cual ha realizado la adaptación de varias obras, entre los que se encuentran *Medea* (sobre textos de Eurípides y Anouilh), *Antígona* (sobre textos de Sófocles y Anouilh), *Si después de tantas palabras* (sobre textos de Eurípides, Brecht, Levi, Benedetti, Sábato, Borges, Ionesco y Beckett), y *Un encuentro con Dante* (sobre los textos de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri). Es autora de varios artículos y ponencias acerca de temas de educación, historia de la cultura, música, literatura y artes plásticas.



Belén Parada

Ceramista y docente. Maestra Honoraria de la Universidad Nacional Experimental de las Artes. Profesora jubilada de los Talleres de Cerámica del Centro de Estudios y Creación Artística Armando Reverón de la UNEARTE. Desde 1961 hasta 1963 estudió restauración de pintura en Viena. En 1970 regresó a Venezuela y cursó Expresión Plástica

en la especialidad Cerámica en la Escuela Cristóbal Rojas (1975). Dictó talleres de alfarería en Fundarte (1981-1983) y de cerámica en el Instituto Neumann (1983-1988). Participó con su obra en el Salón Nacional de las Artes del Fuego (Valencia, estado Carabobo, 1978-1986), en la I y II Bienal de Artes Visuales (MACC, 1981 y 1983), en la IX Bienal Internacional de Cerámica Artística (Vallauris, Francia, 1984), la Exposición Internacional de Cerámica (Museo de Bellas Artes, Taipei, Taiwán, 1985) y la II Trienal de Cerámica en Pequeño Formato (Zagreb, 1989). En 1986 integró la muestra *Venezuelan Studio Ceramics* en el British Craft Center en Londres y la II Bienal de Arte de La Habana, y participó en el Encuentro de Ceramistas de América Latina, exposición itinerante organizada por el Museo de Arte de Ponce (Puerto Rico). Su labor artística le ha merecido numerosos reconocimientos nacionales e internacionales, entre los que se encuentran el Premio Nacional de las Artes del Fuego de Venezuela (1983), Premio de la Cámara Sindical de Ceramistas (Vallauris, Francia, 1984), entre otros.



Ximena Benítez

Poeta venezolana (Caracas, 1974). Licenciada en Artes Visuales, Mención Escultura por el Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón (2002) y egresada de la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas en la especialidad de Dibujo y Pintura (1995). Profesora de la Universidad Nacional Experimental de las Artes desde el año 2002.

Fue tallerista del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos bajo la coordinación de Igor Barreto (1997-98) y su poemario *Temporales* (1996) fue finalista de la I Bienal Teófilo Tortolero de Valencia. Fue editora fundadora de la Colección Poesía del Mundo del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, y por su trabajo docente en comunidades y museos, le fue otorgado el Premio Nacional de Promoción de Lectura 2003.

Ha participado en diversas exposiciones con su obra plástico-poética que intenta estrechar la frontera entre las artes visuales y la poesía. Entre sus publicaciones destacan el poemario *Temporales en Extramuros* (Fondo Editorial Ipasme, 2006), *Caracas: visiones visibles* (Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2013). Tiene inédito el poemario *Costuras de familia* (2013).

Directora fundadora de *Arte de Leer, Libros de Venezuela*, publicación del Sistema Masivo de Revistas del Ministerio del Poder Popular para la Cultura venezolano y de los *Cuadernos de Pensamiento y Creación* de la UNEARTE. Ha estado al frente de la Dirección de Centros de Documentación y Bibliotecas de la Universidad Nacional Experimental de las Artes de Venezuela y actualmente dirige el Museo Universitario Jacobo Borges.



Edwin Chacón

Edwin Chacón Ferrer, Maracaibo, 1970. Licenciado en Educación en Ciencias Sociales, mención Historia y Magister Scientiarum en Ciencia Política de la Universidad del Zulia. Formó parte del grupo fundador del Museo de Arte Contemporáneo del Zulia. Allí se desarrolló como curador y jefe del Centro de Documentación en Arte y Cultura. Laboró como docente en la

Universidad del Zulia desde 1994 hasta el 2001. Fue profesor invitado en la Universidad Libre de Berlín en 1997. Ingresa en 2001 a la Galería de Arte Nacional al Departamento de Educación en el área de extensión. En el año 2004 es designado Coordinador de Extensión del Departamento de Educación del Museo de Bellas Artes labor que mantuvo hasta el año 2007 cuando es designado director general de esa institución museística. En 2009 pasa a dirigir el Museo Arturo Michelena y a partir del 2010 se convierte en el coordinador académico del Centro de Estudio y Creación Artística Armando Reverón de la Universidad Nacional Experimental de las Artes. En abril del 2013 se designa nuevamente como director general del Museo Arturo Michelena y en enero de 2014 asume la Dirección General de la Galería de Arte Nacional. Desde enero de 2015 es designado como director de Relaciones Interinstitucionales e Internacionales de la UNEARTE cumpliendo igualmente sus labores como profesor agregado. Ha asistido como ponente a congresos de historia, arte y museología a nivel nacional e internacional. Ha curado numerosas exposiciones y ha escrito varios catálogos y textos vinculados al arte venezolano y latinoamericano a la museología e historia. Ha recibido distinciones de la Alcaldía de Caracas y de la Fundación Museos Nacionales.



Luis Méndez

Artista plástico y poeta. Barcelona, estado Anzoátegui (1950). Auto-didacta, nos muestra una obra extraordinaria y singular en su estilo, con un drama personal sin precedente alguno en el arte venezolano. De una personalidad trágica, Luis ha sido perseguido por el infortunio desde muy joven: ha sobrevivido a quemaduras graves, a un arrollamiento con vehículo que casi le cuesta la vida; dejándolo

en coma por tres meses, hasta la asfixiante asma que lo aqueja casi desde niño. Merecedor de innumerables premios y distinciones entre lo que destacan: Premio Edmundo Mosanto en el 54 Salón Arturo Michelena (1996), Mención honorífica en el I Salón Bigott de Arte Popular (1999), Mención Especial 20 Salón de Pintura de Carúpano, Premio de Pintura Eloy Palacios, Premio de Pintura IV Bienal de Arte Popular Bárbaro Rivas (1993), Premio de Pintura Salón FON-DENE (1991), I Premio en el II Salón de Arte de Cerro Negro (2004), entre otros.



Félix Hernández

Licenciado en Artes, mención Artes Plásticas, por la Universidad Central de Venezuela; con estudios en la maestría de Estudios del Discurso por esa misma institución. Entre 1997 y 2001 fue coordinador de investigación y museografía en la Fundación Museo Armando Reverón. Actualmente, se desempeña como investigador especialista en la Galería de Arte Nacional, curador independiente, promotor cultural y ensayista fotográfico; ha escrito numerosos artículos y ensayos en revistas especializadas y catálogos de exposición, centrando sus intereses en el arte venezolano, la vida y obra de Armando Reverón, las culturas urbanas actuales y el llamado “arte popular”. Su primer libro *La arquitectura religiosa en la obra de Juan Félix Sánchez*, obtuvo la mención de honor como mejor libro de arte, en el Premio Nacional del Libro, en 2004.

UNEARTE

UNIVERSIDAD NACIONAL
EXPERIMENTAL DE LAS ARTES



Gobierno **Bolivariano**
de Venezuela

Ministerio del Poder Popular
para la **Educación Universitaria, Ciencia y Tecnología**

Ministerio del Poder Popular
para la **Cultura**

Contenido de este número:

Desde el taller

El Taller de Lenguaje Plástico:
una experiencia pedagógica

Antonieta Sosa
Zacarías García
Gabriel Marcos
José Luis Blanco

Bajo lupa

Arte y compromiso social: trascendencia ético-estética
en la obra de César Rengifo

Félix Hernández

Nosotros y César Rengifo (1915-1980)

Alejandra Segovia

Una visita al maestro César Rengifo

Zacarías García

De lectores y arte

María Eugenia Arria: transitar entre umbrales

María Grazia Gamarra

Entrevista

Entrevista a Belén Parada

Ximena Benítez

Exposiciones

Museología e Historia: un acercamiento desde
la perspectiva local y regional

Edwin Chacón Ferrer

