

Vol. **2** número (3)

laA DE ARTE

REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Enero.-Junio. 2019.



FACULTAD DE ARTE
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
MÉRIDA VENEZUELA

ISSN en trámite
Depósito Legal: ME2018000067
URL: erevista.saber.ula.ve/laAdearte

ecuarthel



Autoridades

Rector

Mario Bonucci Rossini

Vicerrectora Académica

Patricia Rosenszweig Levy

Vicerrector Administrativo

Manuel Aranguren Rincón

Secretario

José María Andérez Álvarez

Decano (E) Facultad de Arte

Jorge Torres

Coordinador General del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA)

Alejandro Gutiérrez

✉ revistalaadearte@gmail.com

📷 @laadearte

📌 Revista La A de Arte

🐦 @LaAdeArte

📘 Revista La A de Arte

🌐 erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

🌐 www.artes.ula.ve



Esta revista está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales. La revista La A de Arte no se hace responsable de las opiniones, imágenes, textos y trabajos de los autores o lectores quienes serán responsables legales de su contenido y entienden que todos los autores firmantes se harán responsables de las mismas.

La revista La A de Arte, posee acreditación del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes. Universidad de Los Andes (CDCHTA-ULA).

Equipo editorial

Editor jefe

Nory Pereira Colls
Facultad de Arte (ULA, Ve)

Editor adjunto

Jenny Ramírez M.
Facultad de Arte (ULA, Ve)

Asistente editorial

Malena Andrade
Facultad de Arte (ULA, Ve)

Editor invitado

Ricardo A. Ruíz P.
Facultad de Arte (ULA, Ve)

Concepto de Diseño editorial

Jamir J. Henríquez Quiñonez

Diseño Gráfico editorial

Raúl G Díaz Suárez

Diseño de portada

Raúl G Díaz Suarez

Animación de portada

Raúl G Díaz Suárez

Obras en la portada

Guillermo Besembel.
Autorretrato. 1992.
Colección privada (Mérida, Ven)

Ficha técnica

Asesores de diseño editorial

Rubén Bresan
Facultad de Arte (ULA, Ve)

Karin Alcalá

Facultad de Arte (ULA, Ve)

Revisión y corrección de estilo

Malena Andrade
Facultad de Arte (ULA, Ve)

Ricardo A. Ruiz P.

Facultad de Arte (ULA, Ve)

Traducción al inglés:

Alejandro Ramírez
Facultad de Arte (ULA, Ve)

Administración de la plataforma OJS

SaberULA (ULA, Ve)
info@saber.ula.ve

Gestión de la plataforma OJS

Oriana Albarrán, (ULA, Ve)
aoriana@ula.ve

Manejo de redes sociales

Rosario Betancourt
rosariob@ula.ve

Comité editorial

Jorge Torres, Facultad de Arte (ULA, Ve)
José Luis Chacón, Facultad de Arquitectura y Diseño (ULA, Ve)
Ricardo Ruiz, Facultad de Arte (ULA, Ve)
Rosa Moreno, Facultad de Arte (ULA, Ve)
Pedro Alzuru, Facultad de Humanidades y Educación (ULA, Ve)
Maen Puerta, Facultad de Humanidades y Educación (ULA, Ve)
Jhonatan Medina, Rucker Lypsa C.A, Cornellá, España.
Carmen Grisolia, España.

Comité de arbitraje

Nacionales:

Armando Gagliardi, Museo de Arte de Coro (Ve)
Jonathan Alzuru (UCV, Ve)
Alberto Villegas, Núcleo Rafael Rangel (ULA-Trujillo, Ve)
Bernardo Moncada (ULA, Ve)
Denise Morales (ULA, Ve)
Christophe Talmont (ULA, Ve)
Luis Alfonso Rodríguez (ULA, Ve)
Rocco Mangieri (ULA, Ve)
Rafael Saavedra (ULA, Ve)
Jenny Guerrero (ULA, Ve)

Internacionales:

Fernando Quilles (UPO, Esp)
Adriana Gallicchio (Ita)
Marcos Fidel Barrera (CIEA, Col)
Jacqueline Hurtado (CIEA, Col)
Rafael Mellace (UNT, Arg)
Irina Dendiouk (Esp)
Eligia Calderón, Syracuse University (EEUU)
Genaro Flores, Facultad de Arquitectura y Diseño (UP, Pan)
Liuba Alberti (SEPIA, Chl)
Ignacio Urbina, Instituto Pratt (EEUU)
Carlos Muñoz, Escuela de Arquitectura (UCh, Chl)
Ligia Nunes, Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo
Faculdade de Arquitectura (U.Port, Por)
Ricardo Tena (IPN, Mex)
Antonio García, Centro de Estudios Superiores Universitarios
de Galicia (USJ, Esp)
Stella Maris Romero, Facultad de Arquitectura,
Diseño y Arte (UNA, Pry)
Raymundo Mayorga, Escuela Superior de Ingeniería
y Arquitectura (Inp, Mex)



LA A DE ARTE

REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Es una revista electrónica, arbitrada y semestral editada por la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. **La A de Arte** da a conocer la producción artística -tanto teórica como práctica- que se hace en el contexto de las academias universitarias, nacionales e internacionales. El propósito de la misma es enriquecer el universo discursivo que existe en torno a disciplinas como artes visuales, artes escénicas, música, danza, diseño y todas aquellas tendencias emergentes asociadas, ahondando en la proyección y difusión de creaciones y escritos que por su alto contenido en materia del conocimiento, realzan y sitúan el quehacer artístico en el debate nacional e internacional.

La A de Arte informa acerca de temas de actualidad, expresados a través de productos de investigaciones, reflexiones, reseñas, artículos breves, cartas al Director y propuestas artísticas expuestas en su galería digital, desarrollados, todos estos, por investigadores y creativos, así como estudiantes universitarios, profesionales, comunidad y público en general.

la A DE ARTE

REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

*It is a electronic magazine reviewed and biannual journal edited by the Faculty of Art of the Los Andes University, Mérida, Venezuela. **The A of Art** makes known the artistic production – both theoretical and practical – that is held in the context of the university, national and international academies. The purpose of it is to enrich the discursive universe that exists around disciplines such as visual arts, performing arts, music, dance, design and all the trends of results, delving into the projection and dissemination of creations and writings that its high content in the field of knowledge, enhance and situate the artistic work in the national and international debate.*

***The A of Art** informs about current themes, expressed through research products reflections, comments, brief articles, letters to the Director and artistic proposals exhibited in your digital gallery, track, all these university students, professionals, community and public in general.*

Tabla de contenido // Table of Contents

8-11 pp.	Nota Editorial // Editorial Note Ricardo Ruíz	226-231 pp.	Currículo de los autores <i>Curriculum of the authors</i>	232-236 pp.	Normas de autor <i>Author's rules</i>
MATICES NUANCES		13-20 pp. Investigando_Danzo. Escuela de Artes Escénicas (FAULA) 2015 – 2017 <i>Investigando_Danzo. The School of Performing Arts of the Faculty of Art of the University of Los Andes (FAULA) 2015-2017.</i> Brenda Úrsula Iglesias Sánchez.			
EN EL CLARO DEL ARTE IN THE CLEANINGS OF ART		22-47 pp. Aproximación patrimonial de la colección del Museo de Arte de Tovar. Una memoria vida de la tradición artística towareña. <i>Heritage approach of the Tovar Museum of Art collection. A life memory of Tovareña artistic tradition.</i> Diego Vivas.			
		48-72 pp. El juego de los actores. Reflexión acerca de la importancia del juego escénico en el proceso del intérprete del ejercicio escénico: SEDICIÓN. <i>The actors'game Reflectionon about the importance of the scenic game in the process of the interpreter of the scenic exercise: SEDITION</i> Ígor Martínez.			
		73-90 pp. EI MÉTODO DE LA ESCUELA DE ULM: del mundo del arte, al proyecto de diseño <i>The Ulm School Method: From the World of Art, to the Design Project.</i> Alejandro Rassias López.			
VITRINA POIÉTICA POIETIC SHOWCASE		92-99 pp. Tertulia con Franco Contreras <i>Social gathering with Franco Contreras</i> María Luz Cárdenas.			

Tabla de contenido // Table of Contents

226-231 pp. Currículo de los autores
Curriculum of the authors

232-236 pp. Normas de autor
Author's rules

100-108 pp.

Franco Contreras y su paraíso perdido

Franco Contreras and his lost paradise

Víctor Guédez.

109-118 pp.

Franco Contreras. "La fragilidad que somos"

Franco Contreras "The fragility we are". Interview with Franco Contreras on the exhibition "Work First. Paradise Lost"

Félix Suazo.

EL ESPACIO DE THEOROS THEORO'S SPACE

120-131 pp.

PRESENTE: ALQUIMIA Y FLOR

Una hermenéutica de la exposición de Framtho Salager. "Confluencias de la línea y el color"

PRESENT: ALCHIMY AND FLOWER. A hermeneutic of Framtho Salager's exhibition. "Confluences of the line and color"

María del Pilar Quintero Montilla.

132-161 pp.

Textificando experiencias: La autoetnografía como método de investigación en las artes

Texturing experiences: Autoethnography as a research method in the arts.

María Alejandra Ochoa.

MÍNIMUM MÍNIMUM

163-173 pp.

Reseña Villanueva. La Síntesis por Maciá Pintó

Villanueva review. The Synthesis by Maciá Pintó

José Luis Chacón.

Tabla de contenido // Table of Contents

226-231 pp. Currículo de los autores
Curriculum of the authors

232-236 pp. Normas de autor
Author's rules

174-181 pp.

Estética y Contemporaneidad de Pedro Alzuru

Aesthetics and Contemporary Pedro Alzuru

Juan Molina.

182-184 pp.

Premio Maestro Consagrado del AICA al Prof. Franco Contreras

AICA Consecrated Teacher Award to Prof. Franco Contreras

Ricardo A. Ruiz P.

185-189 pp.

Premio de adquisición BID (Banco Interamericano de Desarrollo) otorgado a Manuela Armand.

BID (Inter-American Development Bank) acquisition prize awarded to Manuela Armand.

190-193 pp.

EXTRAMUROS

DOCEO
DOCEO

195-225 pp.

Replicante de la Muerte: Método Deconstructivo del Arquetipo para la Ejecución de una serie de dibujo y pintura.

Death Replicator: Deconstructive Method of the Archetype for the Execution of a series of drawing and painting.

Robert Dugarte.

El ejercicio natural de un investigador es presentarse ante la audiencia, exponer, confrontar y dialogar, la búsqueda de conocimiento o de exteriorizar un hallazgo, estas actividades deberían ser el fin último para sociabilizar los diferentes resultados fruto de horas, días, meses y hasta años de ardua reflexión y labor intelectual. Ahora bien, en el caso particular del arte o quizá sea más justo decir sobre el arte, investigar para producir o para interpretar es objeto de pasión investigativa en escala mayor, ya que de la porción de realidad que el especialista encuentra, para proyectar su voz y perspectiva en el coro de autores que desean comprender el mundo del arte, pero sobre todo el mundo, ha de jugarse cometidos más complejos que la objetividad de la realidad, por ende, este tipo de revistas, poseen una interdisciplinareidad casi natural en sus productos. En este número, *La A de Arte* ha deseado mostrar una serie de investigaciones que dan visión extensa de la noción de arte, aunque con un predominio en las artes escénicas, la manera en que nos enlazamos a otras disciplinas y como en conjunto van elaborando un concepto ampliado de arte en la sociedad.

En la sección **Matices**, **Brenda Iglesias**, nos expone una crónica de las ediciones de **"Investigando_danza"**, en las que destaca la manera como la Universidad de Los Andes en la Facultad de Arte ha tomado la novísima Licenciatura en Danza como tema de reflexión en su práctica y su posición en el escenario de la disertación.

En el **Claro del arte**, **Igor Martínez**, vuelve sobre la práctica docente y el juego como elemento de construcción de la puesta en escena y la escenificación en espacios educativos, nuevamente con la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes como elemento de estudio. En la misma sección, tenemos la participación de **Alejandro Rasia**, con la revisión histórica a la HfG-Ulm, escuela de diseño que generó una importante intervención histórica en una Alemania derruida, a fin de convertir el diseño en una disciplina con cercanía científica, sistemática y con el mercado de productos que ha definido gran parte del diseño actual. Finalmente, **Diego Vivas**, presenta un caso local sobre el arte y el patrimonio contenido en el Museo de Arte de la importante ciudad de Tovar en el estado de Mérida (Venezuela), donde hace un recorrido histórico y valorativo de sus artistas representados a fin de construir su propio reconocimiento y su destacada participación en los museos nacionales. Ambas perspectivas brindan versiones de la relación del arte y el diseño con la sociedad, con especial perspectiva en la incidencia que han tenido en lo cultural.

Vitrina poiética tomamos al relevante artista y nuestro profesor **Franco Contreras**, quien recientemente ha sido reconocido como Maestro Consagrado por la Asociación Internacional de Críticos de Arte, capítulo Venezuela, para exponer su obra, acompañado de textos críticos y entrevistas realizadas por especialistas, a fin de dar una visión integral de su trabajo, del artista y de la persona que ha marcado el arte venezolano.

En el **Espacio de Theoros**, hemos incorporado textos cuyo valor de estilo y forma son construcciones artísticas en sí mismas, la reflexión profunda y el desafío de lo propuesto son atractivas al lector, es el caso de **María del Pilar Quintero**, quien revisita a **Framton Salager** -un artista merideño-, que es revisado desde lo simbólico y lo psicológico como traductor de preocupaciones masivas.

También es el caso de **María Alejandra Ochoa**, quien textifica desde su experiencia personal la investigación en las artes, la autora se divide como docente y alumna, pero también se fusiona para llegar a exponer en un estado consciente los procesos creativos e investigativos que le rodean en ambos estadios de su que hacer.

Mínimum, Como es habitual, **Mínimum**, aporta reseñas de libros, premios, eventos relevantes de nuestra actividad universitaria, en esta sección esta vez incluimos tópicos sobre publicaciones de arquitectura, estética, premios a artistas y eventos académicos, así como también convenios interinstitucionales que consolidan el ejercicio de la universidad tanto dentro como fuera de la misma.

La sección **Doceo**, incorpora trabajos de grado de estudiantes del área cuyo reconocimiento es destacado y su aporte es meritorio, en esta oportunidad **Robert Dugarte**, presenta su investigación que conjuga la preocupación por el método creativo y la técnica pictórica tanto en medios tradicionales como digitales y su propuesta para

lograr una optimización de la ejecución. Una vez más, la revista es un reto superado de acuerdo al contexto de la nación y la universidad que nos rodea en este instante histórico, las voluntades y el talento son las herramientas para la victoria en cualquier momento de la humanidad, pero en este tiempo resultan un requerimiento obligado. Mantener la característica principal de la revista, la de la vanguardia tecnológica con el uso de recursos hipermedia, va imponiendo nuevas formas de renovar las perspectivas de la difusión del conocimiento. Al final la meta por alcanzar, es que esta aspiración también sea acompañada del sentimiento que se la adjudica al arte como algo intrínsecamente humano.

Por consiguiente, las obras bidimensionales de Guillermo Besembel son presentadas a lo largo de las secciones de la revista para la divulgación, deleite y reconocimiento de uno de los protagonistas destacados de nuestra institución.

Ricardo A. Ruíz P.

Director de la Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico
de la Facultad de Arte de la Universidad de los Andes (ULA).
Editor Invitado

MATICES

Destinado para temas de actualidad, tales como notas de bienales, seminarios, documentos, simposios, noticias sobre acontecimientos importantes dentro del mundo del arte u otro tipo de información conveniente al perfil de la revista.

Investigando_Danzo

Escuela de Artes Escénicas (FAULA) 2015 – 2017

Investigando_Danzo. The School of Performing Arts of the Faculty of Art of the University of Los Andes (FAULA) 2015-2017.

Fecha de recibido: 14-04-2019

Fecha de revisado: 23-04-2019

Fecha de aceptado: 09-05-2019

Resumen

Desde el año 2015 el Departamento de Teoría e Historia de la Escuela de Artes Escénicas de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes (FAULA) ha convocado al simposio investigando_danzo como un espacio para el debate, la investigación y la representación de la Danza y el Teatro como productos del acontecer al interior de las cátedras y laboratorios de las Licenciaturas a partir de la participación de estudiantes, profesores, profesionales e invitados de proyección nacional, con la finalidad de reflexionar sobre la importancia de construir la historia, teoría y crítica de las artes en Venezuela.

Palabras Claves:

artes escénicas, danza, teatro, Venezuela, investigación.

Abstract

Since 2015, the Department of Theory and History of the School of Performing Arts of the Faculty of Art of the University of Los Andes (FAULA) has convened the Symposium Investigando_danzo as a space for debate, research and representation of Dance and Theater as products of the event within the chairs and laboratories of the Bachelor Degrees from the participation of students, professors, professionals and guests of national projection, in order to reflection the importance of building the history, theory and criticism of the arts In Venezuela.

Keywords:

performing arts, dance, theater, Venezuela, research.

 Brenda Úrsula Iglesias Sánchez  brenda@ula.ve  Coordinadora del Grupo de Investigación ULAGRAFE Arte, Formatividad y Evento  Mérida. Ven



Vol. 2, núm. 3, Ene.- Jun. 2019, pp. 13-20, ULA-Ven. / ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067, URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte URL: www.artes.ula.ve

El conocimiento historiográfico formal sobre las artes escénicas en Venezuela es escaso, precisado por quienes se desarrollan profesionalmente en los escenarios y fuera de ellos, en esfuerzos puntuales de publicaciones y trabajos de investigación de maestros, historiadores, críticos y periodistas culturales. El resto, se encuentra de manera aislada y dispersa en tesis universitarias, artículos de periódicos y revistas, blogs, entre otros medios de comunicación, o en los cajones de las bibliotecas y archivos de los propios protagonistas de la escena. Por tanto, es necesario orientar esfuerzos en el estudio sistemático sobre la danza y el teatro nacional desde la construcción de la memoria histórica sobre lo acontecido, para estimular en las generaciones del presente, el valor de la profesión a la que aspiran y de la historia en la que también son partícipes.

En consecuencia, debíamos empezar por casa. En 2015, como actividad de cierre del segundo semestre de la recién inaugurada Licenciatura en Danza y Artes del Movimiento de la Facultad de Arte en la Universidad de Los Andes (FAULA), en la oportunidad de integrar la comunidad estudiantil y profesoral así como demás miembros de la Escuela de Artes Escénicas, desde el Departamento de Teoría e Historia se promovió la realización en junio de ese año el Simposio Académico **"Investigando_danzo"**, en incentivo a nuestros estudiantes para el encuentro y el debate artístico con el propósito de promover un espíritu aptitudinal que convergiera hacia una educación de artistas – investigadores con miras a alcanzar altos estándares académicos y artísticos en una Licenciatura que apenas se está formando a sí misma al tiempo que a futuras generaciones de profesionales.

Tras la experiencia del estudiante en clases sobre los procedimientos que son propios de la praxis artística, se propusieron investigaciones articuladas tanto en los aspectos conceptuales, formales, técnicos como en su dimensión cultural y que permitieron reafirmar el reconocimiento de la historia, la teoría y la práctica en elementos claves para la comprensión de la Danza como objeto de estudio. Investigando_danzo se realizó en tres días de jornada que incluyeron exposiciones orales en forma de Ponencias, el Conversatorio - Foro "Laboratorio: nombre o estrategia para los procesos pedagógicos de la LicDAM", la exhibición de Piezas Coreográficas, Poemas Corporales, Muestras audiovisuales, Instalaciones, Video-instalaciones y Posters con la participación de los estudiantes y profesores de la Escuela de Artes Escénicas. Las expectativas fueron superadas por los resultados obtenidos en cuanto a la participación y exhibición de los productos de investigación, gestados al interior de las cátedras y laboratorios de la Licenciatura. Por tanto, otra jornada para darle continuidad a este evento, se convirtió en propósito para el siguiente año.

La segunda edición de Investigando_danzo tuvo lugar en octubre de 2016, esta vez como Jornada de Investigación sobre Artes Escénicas, Tecnología y Videodanza, junto a coreoGRAFOS II Muestra Internacional de Videodanza(s) auspiciado por el Grupo de Investigación ULAGRAFE Arte –Formatividad y Evento.

Estimular la revisión de las nuevas tendencias de la danza y su relación con otras disciplinas artísticas

Con el objetivo de estimular la revisión de las nuevas tendencias de la danza y su relación con otras disciplinas artísticas, así como promover el resultado de proyectos de creación colectiva al interior de las diversas cátedras de la Escuela de Artes Escénicas, investigando_danzo2 contempló el encuentro de estudiantes, profesores, bailarines, coreógrafos, creadores audiovisuales, artistas y teóricos del arte, en torno a la video danza, para establecer un diálogo abierto sobre las nuevas tecnologías audiovisuales y de comunicación respecto a la danza y demás artes escénicas, su experimentación, exhibición, estudio e interrelación.

Abarcando el ámbito dentro del actual debate de la investigación en danza y su interrelación con las nuevas tecnologías, las directrices en investigando_danzo2 giraron alrededor de temas como la Historia de la Videodanza en Venezuela, precisando el registro de eventos, artistas y obras, su acercamiento analítico y crítico como acontecer artísticos contemporáneo relacionado al uso de nuevas tecnologías audiovisuales y de edición multimedia, así mismo, de las teorías aplicadas o que se desprenden de su estudio sistemático. De igual manera, se expusieron los proyectos de artistas-investigadores nóveles, producto de procesos de investigación donde la apropiación de otros referentes se disputa el tema de la originalidad frente a otras video-creaciones o intermediaciones, resultando de vital interés para el fortalecimiento del hacer en el interior de nuestra Licenciatura en Danza y Artes del Movimiento.

“...donde la relación cuerpo – mundo se nos reveló como orgánica, mutua y de compenetración, que nos obligó a pensar la corporalidad y el universo circundante como un convivio permanente...”

En el 2017, organizamos un banquete para la transmisión del conocimiento escénico bajo la premisa “El Cuerpo en Convivium”, donde la relación cuerpo – mundo se nos reveló como orgánica, mutua y de compenetración, que nos obligó a pensar la corporalidad y el universo circundante como un convivio permanente. Investigando_danzo, en su tercera edición, convocó a un diálogo entre las distintas pláticas de las ciencias y el arte que como Simposio, desarrolló un programa de conferencias, exposiciones, muestras y talleres para cartografiar el cuerpo que habitamos y espectamos en la encrucijada territorial cotidiana, académica, científica y escénica, ante un auditorio diverso y amplio con la participación de invitados de proyección nacional como el maestro de la danza butoh Juan Carlos Linares y el antropólogo Félix Baptista.

De esta manera, tras tres ediciones y una cuarta a realizarse durante 2019 con la finalidad de abrir un espacio como escena compartida para la investigación histórica, teórica y crítica de la Danza, el Teatro y el Cine nacional en Venezuela, con mayor razón en Mérida, ciudad universitaria, se construye esa memoria que visibiliza a los pioneros, protagonistas y testigos de lo que, de la Actuación y la Danza han surgido y se han alojado en nuestro imaginario como la escena que somos. Investigando_danzo ha resultado el espacio para la reflexión no sólo a partir del debate sobre la investigación en arte como un fenómeno global de las tendencias actuales de discusión sobre el acontecer teórico – crítico de las artes y/o de las artes escénicas, específicamente en la problematización de Venezuela como objeto de estudio, sino en la advertencia de que, lo que está en juego, es asumir la correspondencia entre el sujeto y el objeto, entre el investigador y la práctica artística, entre teoría y práctica en las artes.

Ciertamente, la alta competitividad del mundo profesional contemporáneo aparece como un reto ante quienes comienzan la vida universitaria. Por consiguiente, quienes estudian en nuestra Escuela, merecen tener el escenario idóneo para el pleno desarrollo de los talentos y capacidades; investigando_danzo convoca a los futuros Licenciados especialmente ante el llamado no sólo de la Academia, sino del espíritu de época que les ha tocado vivir, sobre el papel protagónico y determinante que tienen en esta historia; no sólo como semilleros universitarios que optan por la profesionalización de su carrera como artistas y bailarines, sino lo que realmente significa asumir ese papel. Tomar conciencia de que son la generación futura, que deja huella en cada acción, movimiento, pauta audiovisual, poema corporal, muestra escénica y papel escrito. Así mismo, investigando_danzo ha establecido un compromiso entre los profesores y maestros de la Escuela de no sólo compartir nuestra competencia a los estudiantes en formación con el desarrollo deconstructivo del programa de las diversas cátedras y laboratorios del pensum de la carrera, sino en develar la activa producción de conocimiento que se sucede internamente.

Finalmente, el acontecer alrededor de investigando_danzo, de lo pasado y del futuro, dirigido por el accionar individual y colectivo de lo que hacemos al interior de los salones y en los diversos espacios para la investigación en Arte, se ha constituido en ese referente desde FAULA para la generación actual en resistencia por el compromiso asumido sobre el futuro de nuestro país.

Como citar este artículo:

Iglesias, B. (2019). Jornadas de investigando danzo.
Escuela de Artes Escénicas (FAULA) 2015 – 2017.
La A de Arte, 2(3), 13-20 pp.
Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte



Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2019.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve



EN EL CLARO DEL ARTE

Dedicado a ***productos
investigativos***, donde
el proceso documental,
reflexivo, investigativo
y creativo resuelva
problemas planteados
en, para y desde
el arte, contribuyendo
al avance significativo
de la disciplina.

Aproximación patrimonial de la colección del Museo de Arte de Tovar.

Una memoria vida de la tradición artística tovarëña.

Heritage approach of the Tovar Museum of Art collection. A life memory of Tovareña artistic tradition.

Resumen

Este artículo estudia la importancia de la colección del Museo de Arte de Tovar "José Lorenzo de Alvarado" a partir de las nociones fundamentales del patrimonio cultural; analiza su carácter histórico, estético, artístico y social como memoria vida de la tradición artística tovarëña. Analiza el perfil de la colección a partir de la premisa de la manifestación estética que tiene como cimiento principal la pintura del denominado Grupo de Tovar, desde los preceptos de la postmodernidad, específicamente desde la concepción de la transvanguardia. Así mismo este estudio pretende promover una revisión del catálogo de Patrimonio Cultural, puesto que la declaratoria de bien patrimonial está asignada al edificio donde reside el Museo de Arte y no a la colección, de ese modo se persigue hacer una puesta en valor a la colección como memoria artística de los tovarëños.

Abstract

This article examines the importance of the collection of the Tovar Art Museum "José Lorenzo de Alvarado" based on the fundamental notions of cultural heritage, analyses its historical, aesthetic, artistic and social character as a memory of tradition life. Artistic Tovareña. It analyzes the profile of the collection from the premise of the aesthetic manifestation that has as main foundation the painting of the so-called group of Tovar, from the precepts of Postmodernity, specifically from the conception of the Transvanguard. Likewise, this study aims to promote a revision of the catalogue of Cultural heritage, since the declaration of Patrimonial property is assigned to the building where the museum of art resides and not to the collection, in this way it is pursued to make a value to the Collection as artistic memory of the Tovareños.

Palabras clave: Patrimonio, colección, museo.

Keywords: Heritage, collection, museum

 **Diego Vivas**

 diegovivas7@gmail.com

 Facultad de Arte ULA

 Venezuela

Cuando se analiza el carácter multidisciplinario y sistémico del patrimonio se entiende que, entre las diversas disciplinas que pueden contribuir en su estructuración y comprensión, la ideografía es fundamental. Esto supone que es el componente histórico la condición *sine qua non* para comprender y considerar cualquier hecho material o inmaterial como patrimonio cultural. Desde esa perspectiva es viable pensar que la historia es la sustancia con la que el patrimonio está hecho y que esto constituye el reconocimiento de la identidad, la memoria humana y sus múltiples valores.

Implica también reflexionar que el patrimonio constituye toda la dinámica de la creación humana. Es el registro, la huella de las sociedades y los hechos que conforman su imagen y su realidad, define sus modos de ser en el presente con respecto a la herencia del pasado. Sobre este particular el Dr. Joseph Ballart expone que:

El patrimonio alimenta siempre en el ser humano una sensación reconfortante de continuidad en el tiempo y de identificación con una determinada tradición. En las sociedades modernas los elementos de continuidad y de identificación están presentes entre los individuos de la misma forma que en el pasado y son tan necesarios como antes. Las necesidades conscientes de relación con el pasado se muestran igualmente de poderosas, tal como pensamos que sucedió antaño, aunque las sociedades actuales evolucionan a ritmos más rápidos. Así nace, con el ruido y la confusión del cambio, la noción de patrimonio histórico en el mundo moderno, como aquel legado de la historia que llegamos a poseer porque ha sobrevivido al paso del tiempo y nos llega a tiempo para rehacer nuestra relación con el mundo que ya pasó. (Ballart, como se citó en Díaz Cabeza, 2010, p.5).

Sabemos que el reconocimiento del valor histórico tiene como antecedente el periodo del Renacimiento, momento en el cual se ve y se busca en el pasado clásico el modelo que edificaría la noción del hombre y la sociedad en la génesis de la modernidad.

Es también el período en el cual se asume al arte como un valor histórico y estético en la medida que se aprecian las obras del pasado como identidad de las potencialidades humanas; es el momento en que la sociedad italiana de 1400 se articula a partir de los valores del pasado clásico y la herencia del medioevo, para generar una voluntad de progreso que coloca al hombre como punto de partida epistemológico del mundo, lo cual se revela en todos los ámbitos del conocimiento y que tuvo a las manifestaciones artísticas como un motor dinamizador de esa conciencia social particular renovadora.

Si el patrimonio es la herencia, aquello que recibimos de los antepasados, debemos comprender, en el caso particular latinoamericano, los procesos de transculturización constitutivos de nuestra historia, es decir, la relación heterogénea de cosmovisiones que han sido legadas y se han articulado en idiosincrasias particulares ricas en su dinámica de creación a lo largo de los últimos cinco siglos. Implica asimismo el reconocimiento de las particularidades culturales que identifican a cada región, aquellas actividades y modos de ser que han sido parte de la cultura a lo largo del tiempo. En este, sentido la cultura como generalmente se entiende, implica las costumbres, tradiciones, modos de ser, el desarrollo industrial, tecnológico, científico y artístico que identifica a una sociedad en un momento determinado:

[...] la cultura es lo que nos hace diferentes en nuestra especificidad, esas acciones particulares diferencian a una cultura de otra, rasgos que se muestran en la sociedad como valores intransferibles, con un carácter particular. Precisamente en las particularidades de la dinámica heterogénea de la cultura se puede distinguir lo que hace significativo a determinadas regiones. (Díaz Cabeza, 2010, p.7)

Estas especificidades representan los rasgos que construyen la cultura de una sociedad y la distinguen respecto a otra. Ahora bien, la valoración del patrimonio cultural considera no solo el valor histórico, sino que incluye el valor estético, el artístico y social como elementos constitutivos fundamentales para la designación de patrimonio. En consecuencia hablar de la noción de patrimonio implica hacer una revisión de estos cuatro valores para así comprender el impacto que este tiene en una sociedad determinada y así identificar su forma como elemento cardinal dentro de determinada sociedad.

Bajo estas premisas y tomando las palabras de Díaz Cabeza cuando dice que: “en las particularidades de la dinámica heterogénea de la cultura se puede distinguir lo que hace significativo a determinadas regiones” (2010, p.7), se hará una revisión del aporte cultural del Valle del Mocotíes, específicamente la ciudad de Tovar, y su producción artística a través de un acercamiento a la colección del Museo de Arte de Tovar como patrimonio vida de esa ciudad.

Antecedente histórico de la cultura en Tovar

En la primera mitad del siglo XIX, Tovar se constituyó como una de los enclaves más importantes de la cultura de la región occidental del país, motivada en parte por el auge económico de esas décadas por el comercio de café a nivel nacional e internacional.

Para el año de 1884 se introdujo en primera publicación periodística que llevó por nombre “El Eco de Tovar”, lo que luego daría pie al desarrollo de diversas empresas editoriales y el impulso de la creación literaria que se haría representativa en el ámbito nacional. Esta dinámica económica y cultural originó a finales del siglo XIX y principios del XX, una producción intelectual que destacó en el ámbito literario con personalidades como José Berti, Claudio Vivas, Pedro María Patrizi y en arte el escultor Marco Tulio Quiñones. Para la segunda mitad del siglo XX contó con figuras como la de Domingo Alberto Rangel, Rafael Gallegos Ortiz, Alfonso Ramírez Díaz y artistas

como Elbano Méndez Osuna, Carlos Contramaestre vinculado al “techo de la Ballena” movimiento de tendencia neo Dadá, y artistas populares como Juan Alí Méndez, se convirtieron en referencia obligada del arte tovarëño.

Particularmente para el fin que se busca, interesa indagar en la figura de Elbano Méndez Osuna, principal exponente del arte de Tovar, quién consolida sus fundamentos con la creación del Taller Libre de Arte en Tovar.

Desde los años 70, Tovar recuperó su condición de centro cultural de primer orden: escritores (como Alfonso Ramírez) y artistas conviven con vecinos y enseñan a las nuevas generaciones. Factor importante fue la creación del Centro Experimental de Arte de 1969 y la apertura de la extensión cultural de la Universidad de los Andes en 1973, por decisión de Rafael Gallegos Ortiz. (Rondón, 2007, p.87)

Elbano Méndez Osuna y el Taller Libre de Arte

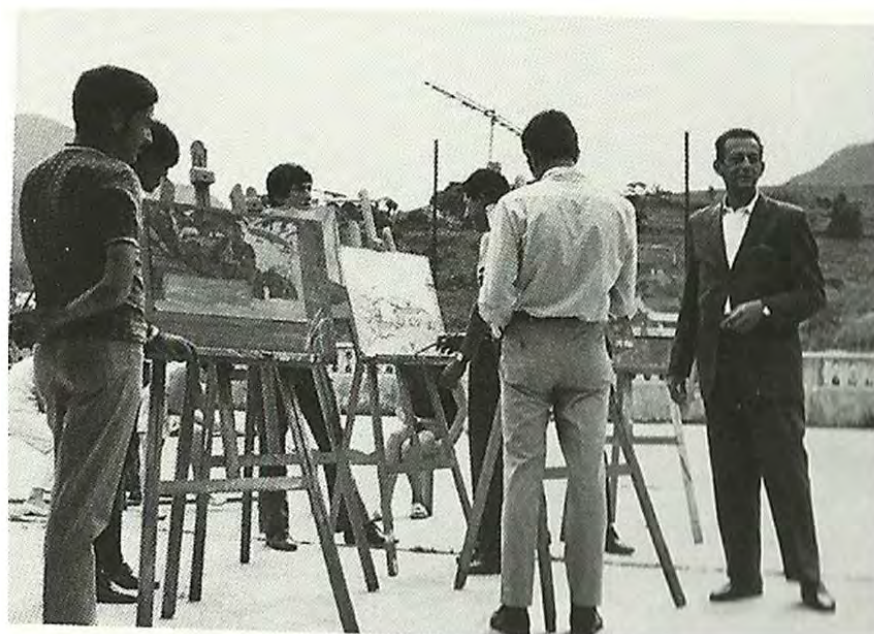
Elbano Méndez Osuna (1928- 1973) pintor tovarëño considerado pionero del arte en Tovar, se convirtió en el promotor de la actividad artística para la segunda mitad del siglo XX. Osuna, según Vázquez (1998) se formó en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas, estudió en la Escuela de Artes Aplicadas de Chile y en la Escuela Nacional de Artes Gráficas de Madrid, fue asistente de taller de David Alfaro Siqueiros, con quien colaboró en diversos proyectos de murales; estudió en el taller de André Lhote, y compartió vida intelectual en Caracas y París con artistas venezolanos como: Mateo Manaure, Oswaldo Vigas, Carlos Cruz Diez, Armando Barrios, Mary Brandt, Mercedes Pardo, Jacobo Borges, Omar Carreño y Jesús Soto.

Entre 1960 y 1962 funda en San Cristóbal, Estado Táchira, la Escuela de Artes Plásticas Aplicadas. Para 1969 bajo su tutela se crea el “Taller Libre de Arte” en la ciudad de Tovar, con el compromiso de generar los cimientos para el desarrollo del arte en Tovar, puesto que la ciudad destacaba a nivel nacional por su producción intelectual y literaria, pero no artística, lo cual se consolida con la creación en 1970 del Taller Regional de Artes Plásticas con el auspicio del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, INCIBA.

El Taller Libre de Arte, que posteriormente tomaría el nombre Taller Elbano Méndez Osuna, estuvo durante los primeros años de su existencia patrocinado por la Universidad de Los Andes bajo la coordinación de Carlos Contramaestre y Elbano Méndez Osuna, quienes se encargaron de organizar un grupo profesoral en las áreas de dibujo, historia del arte, color y diseño gráfico que impartiría los principios fundamentales de una escuela de arte. Esto evidencia las características de la formación artística que se impartía en el Taller, la cual siempre ha estado vinculada a los preceptos de la formación técnico y teórica del arte moderno que fundamentaba su praxis en la pintura. José Luis Guerrero afirma que, “antes de Elbano fundar el Taller Regional de Artes, no existían pintores, ceramistas, artistas gráficos, etc. En la actualidad existe un movimiento de artistas de proyección nacional. Esa es la obra de Elbano”. (Vázquez, 1998, p.35)

“...convirtiendo a Tovar en una de las referencias de la estética nacional...”

El Taller se apuntaló como el lugar de formación y creación de las potencialidades artísticas de la región. Logró convertirse en el generador de una tradición pictórica que se consolidó a mediados de la década de los 80 y 90, convirtiendo a Tovar en una de las referencias de la estética nacional gracias al producto de algunos de los alumnos más destacados del taller quienes eventualmente serían conocidos como el “Grupo de Tovar”, algunos de los cuales se muestran en las fotos, mostradas a continuación.



Elbano Méndez Osuna y el Taller Libre de Arte.
Fotos obtenidas del Libro Pintura de Apegos y distanciamientos de Jesus Guerrero



Grupo de Tovar.
Fotos obtenidas del Libro Pintura de Apegos y distanciamientos de Jesus Guerrero

La Manifestación Estética. El Grupo de Tovar

Del taller libre de arte surgieron diversos estudiantes destacados entre ellos Martín Morales, quien luego de una formación en el Centro Experimental de Arte de la Universidad de Los Andes regresa a Tovar y se convierte en profesor del Taller. Sobre este particular Rondón (2007), dice: "Un importante grupo de artistas, surgido de las instalaciones del Consejo Nacional de Cultura, es conocido como la "Escuela de Tovar" (entre otros Jesús Guerrero, Martín Morales, Néstor Alí Quiñonez, Raúl Sánchez, Gilberto Pérez, Vidal Manzanilla)". (p. 87).

Morales es quien le da un giro a las nociones formales impuestas por Méndez Osuna y los distintos profesores de la Universidad de Los Andes, planteando una investigación artística basada en parte en los preceptos de la abstracción geométrica como fundamento formal de la creación pictórica, contrario a lo que había sido la representación formal figurativa que imperaba en el taller. Morales forma en sus primeras etapas una generación de jóvenes que tenían a la pintura como medio único de creación

y subsistencia. De allí surgen José Luis Guerrero, Jesús Guerrero, Néstor Alí Quiñonez, Gerardo García, Iván Quintero y Gilberto Pérez, como representantes de una generación que luego sería denominada como “El Grupo de Tovar”.

Todos ellos jóvenes artistas que para principios de la década de 1980 viajaron a Caracas a estudiar en el Taller de Enseñanza Gráfica (CEGRA), donde recibirían clases de artistas como Alirio Palacios, Manuel Espinoza, Antonio Lazo y críticos como María Elena Ramos. La formación en el CEGRA, “significó el contacto directo con la información de vanguardia” (Gutiérrez. 2008, p.41) propiciando la vinculación con el circuito nacional del arte a través de los salones institucionales, lo cual, para finales de esa misma década, empezaba a dar sus primeros resultados con exposiciones individuales y colectivas que dejaban ver los signos de una pintura que se encontraba relacionada a las experiencias de la postmodernidad, que indagaba en terrenos de interrelaciones formales y búsquedas subjetivas. A partir de la década del 90 varios de estos artistas, sobre todo Jesús Guerrero y Néstor Alí Quiñonez, reciben premios y reconocimiento en los salones más importantes del país y algunos en el ámbito internacional.

El surgimiento de esta manifestación pictórica en Tovar derivó en el interés por algunos sectores de la crítica que vieron la necesidad de legitimar las obras de este grupo de artistas en el circuito nacional del arte (museos, galerías y el mercado), un ejemplo de ello fue la exposición realiza en el entonces Museo de Arte Contemporáneo Sofia Imber (MACSI), que dio origen a la edición del Libro “Un día en la Vida de los Pintores de Tovar” (1999), donde se documenta la creación de esos pintores en el entorno particular de su cotidianidad. La presentación del libro de la mano de diversos autores, entre ellos la de Simón Alberto Consalvi y Giandoménico Puliti explican lo singular de este fenómeno artístico. Precisamente Consalvi entrevistó la importancia de esta manifestación, al considerar que antes de su aparición no existía una tradición artística con cimientos sólidos que dieran pie al surgimiento de este grupo, o como lo llamaban en ocasiones, “Escuela de Tovar”.

Este grupo de pintores se caracteriza por tener una relación con la postmodernidad y la transvanguardia en la producción de sus obras, lo cual en retrospectiva involucra la influencia de la formación en pintura los preceptos de la modernidad impartida por Osuna y el influjo ejercido por la escuela gráfica del CEGRA, más allá de los paradigmas de la modernidad.

La Creación del Museo

Todos estos acontecimientos fomentaron el medio ideal para que surgiera la necesidad de la creación de un museo que pudiese ser mediador y sistematizador de toda la actividad intelectual, artística y cultural que representa Tovar. Hechos que posibilitó según Rondón (2007) "otros grupos culturales: el Teatro Móvil Campesino, las Danzas Mocotíes y la Orquesta Sinfónica Juvenil. Después se formaron el Ateneo "Jesús Soto" (1985), el Museo "José Lorenzo de Alvarado" (1995) y más tarde también la "Ruta del Arte" (1997)". (p.87).

El hecho histórico más relevante es que Tovar se erigió como enclave importante de la región, por la destacada influencia de diversos escritores y la existencia de grupo de artistas que se habían convertido en referencia del arte Nacional, traspasando las fronteras, para trascender internacionalmente, convirtiendo esta ciudad en un espacio de creación importante en Venezuela. Las nuevas generaciones de artista que han surgido continúan consolidando la tradición de la pintura rompiendo paradigmas para adentrarse en los terrenos del arte contemporáneo.

En virtud a esas singulares características, surgió la necesidad por parte de la Asamblea Legislativa del Estado de crear una institución que contase con los elementos técnicos y conceptuales que le posibiliten analizar y difundir el fenómeno artístico de la localidad, incluyendo una colección que le sirva de soporte para ello. Es así como el 22

de Octubre de 1996 se crea el Museo de Arte de Tovar, según Resolución publicada en Gaceta número 311, como testimonio del desarrollo de este proceso cultural y artístico, tal como se señala en el artículo 1º, que dice:

Se crea el Museo de Arte de José Lorenzo de Alvarado, como una Institución permanente sin fines lucrativos, abierto al público, al servicio de la población de Tovar a fin de impulsar y solidificar el trabajo de los artistas plásticos del Valle del Mocotíes, cuya sede estará ubicada en la Torre I del Complejo Recreacional "Claudio Corredor Müller".

Por ello el Museo de Arte de Tovar surgió con la misión principal de reunir, preservar, estudiar y difundir la riqueza del patrimonio artístico regional, que es reflejo del devenir de las manifestaciones artísticas de la modernidad y contemporaneidad venezolanas, divulgando su valor, significado, así como, estimulando a la comunidad en general a participar en las diversas experiencias que implica la dinámica del Museo, a partir del conocimiento, concientización general del arte, como dimensión social, principio fundamental de la vida, y como mecanismo de transformación. Asimismo, el Museo se propone la difusión de las más variadas tendencias del arte nacional que coadyuven a satisfacer sus objetivos sociales.

"...Tovar como enclave importante de la región, la destacada influencia de diversos escritores y la existencia de un grupo de artistas que se habían convertido en referencia del arte nacional..."

El Museo de Arte de Tovar está inscrito dentro de la Fundación para el Desarrollo Cultural del Estado Mérida (FUNDECEN), adscrita a la Gobernación del Estado Mérida.

Su patrimonio está constituido por una colección de 104 piezas, que incluye: artes del espacio, artes gráficas, dibujo, escultura, fotografía, pintura, representaciones volumétricas, que se corresponden con la producción que se inició en la década de los 70 de Siglo XX. Abarca temas de abstracción geométrica, abstracción lírica, figuración, arte objetual e instalación.

La colección: su perfil

La colección del Museo de Arte de Tovar se instituye como la evidencia material y de conocimientos que constituye la memoria vida del arte towareño, y representa la expresión artística de la postmodernidad y contemporaneidad venezolana. Está definida por la relación histórica, la significación artística y estética que caracteriza su producción, a través de lo cual se plantea la dimensión de valor e interpretación de la realidad por medio de cada obra.

Para tal fin se ha dispuesto un proceso de investigación y documentación de las manifestaciones y expresiones artísticas que han hecho vida en Tovar y en el contexto nacional e internacional para definir el proceso de clasificación del tipo de colección, es decir, las obras de arte que tendrán valor museístico y cultural.

En consecuencia, el perfil del Museo por tanto se plantea como un espacio de conocimiento que debe identificar, registrar, coleccionar, inventariar, catalogar e investigar, divulgar, exhibir la tradición artística, lo que comprende el modo como se interpretará y dará a conocer el significado de las expresiones artísticas de esta región y del país. Por tanto, el perfil del Museo se sustenta en investigar la tradición del arte towareño y nacional en concordancia con las expresiones artísticas de la modernidad y

la contemporaneidad, lo que implica redimensionar constantemente las perspectivas relacionadas a las tendencias artísticas que se pueden incluir tomando como referencia las expresiones contemporáneas inmateriales.

“...el arte tovarañero se hace de las relaciones formales de la modernidad para yuxtaponer las en el plano bidimensional de la pintura...”

Así el sentido de la colección se dirige a investigar y catalogar el desarrollo histórico y con ello los cambios que constituyen el arte tovarañero y nacional que implican los momentos de la modernidad, postmodernidad

y la contemporaneidad. En principio significa decodificar y sistematizar las obras y postulados que constituyen la conformación de la tradición del arte tovarañero desde Elbano Méndez Osuna, Carlos Cruz Diez, El Grupo de Tovar, los artistas nacionales e internacionales vinculados a la modernidad, postmodernidad y contemporaneidad como aquellos que desarrollan obras más allá de los medios tradicionales de la pintura y escultura. Lo que supone al Museo como un espacio de interacción y debate para ampliar el sentido crítico de la colección y de su perfil.

Postmodernidad y Transvanguardia, análisis crítico de la colección del Museo de Arte de Tovar

Analizar las características de la colección implica revisar las nociones planteadas por la pintura de la segunda mitad del siglo XX venezolano, donde predomina la abstracción geométrica y la nueva figuración.

El denominado “Grupo de Tovar” está conformado por Martín Morales, José Luis Guerrero, Jesús Guerrero, Néstor Ali Quiñonez, Gerardo García, Iván Quintero y Gilberto Pérez. Estos pintores están vinculados a la transvanguardia cuando se encuentran

relaciones entre formas en apariencia disimiles en sus obras como la figuración, el constructivismo, el arte óptico, el paisajismo, el arte pop, el neoplasticismo y el minimalismo.

Esta postura implica que el arte tovarëño se hace de las relaciones formales de la modernidad para yuxtaponerlas en el plano bidimensional de la pintura y generar obras que plantean una revisión de la imagen y la realidad. El término Transvanguardia viene como uno de los resultados inherentes de la postmodernidad, la cual se identifica como un grupo de obras y prácticas artísticas que ya no entraban en el sentido prefijado de la modernidad, la cual había establecido normas creativas y estéticas formalistas donde solo entraban en la historia cierto tipo de obras bajo el tamiz imperativo de la pureza del arte, a priori, en un sentido kantiano.

Es así como la transvanguardia aparece entonces como una de las posibilidades de la postmodernidad en la medida en que se presenta como una revisión de los medios y formas de las vanguardias, sin el imperativo totalizador. Guedez (1999) hace una alusión al hecho de que las transvanguardias solo “buscaban innovar, no tanto en el sentido de búsqueda de lo original y de lo nuevo, sino más bien orientaban un esfuerzo hacia la repotenciación de los estatus estéticos previamente existentes”. (p. 80)

Es decir, el sentimiento nostálgico invoca a la recuperación de los discursos del pasado, presentándose ahora renovadamente como “estilos sin estilos”, ya que cualquiera de ellos puede coexistir en un mismo soporte, lo que salta a la vista en la obra de los artistas tovarëños.

“...Grupo de Tovar toma los elementos formales de la pintura moderna, dejando de lado sus imperativos dogmáticos...”

Destacaremos un análisis de la obra de los artistas que son parte de la colección del Museo, Martín Morales, por ejemplo, logra introducir en el mismo plano el arte óptico y el tema del paisaje, como formas que se yuxtaponen con total naturalidad; Néstor Alí Quiñónez se mantiene firme ante la posibilidad de la pintura figurativa como condición *sine qua non* del arte mediante la revisitación casi obsesiva del tema del retrato como una reflexión permanente del “Yo” del artista; Jesús Guerrero plantea la eliminación del objeto pictórico, mediante un ejercicio minimalista al tiempo que plantea una posición firme como pintor contemporáneo mediante estructuras que reorientan los preceptos del neoplasticismo y Gerardo García establece un juego de relaciones entre las técnicas de collage y ensamblaje sobre el imaginario colectivo, algunas imágenes icónicas de la historia del arte subvirtiendo sus connotaciones e invitando a la reflexión del ícono como mediador de significados (Ver figuras 1, 2 y 3). Discursos artísticos, todos ellos, están “desmitificando los mitos y están mitificando las desmitificaciones” (Guedez, 1999, p. 82), algo típico de las visiones de la década del noventa y las necesidades del siglo XXI.

Para estos artistas la herencia de la modernidad se plantea como un laboratorio para la construcción de una nueva sensibilidad a partir de los arquetipos directos del pasado. Así, sus obras se afianzan en el espíritu renovado de la pintura donde se rompe el molde convencional de la representación por una nueva relación entre la imagen y la realidad. Esto nos hace pensar que en Tovar el arte parece estar en concordancia con las necesidades y búsquedas del presente.

La entrada de la posmodernidad representa, tomando las consideraciones de Lyotard, el desmoronamiento de las visiones e ideas imperativas, totalizadoras y utópicas del pasado, es la ruptura de los grandes relatos por el surgimiento de los pequeños. Desde esta perspectiva se puede plantear el hecho de que la producción artística del “Grupo de Tovar” toma los elementos formales de la pintura moderna, dejando de lado sus imperativos dogmáticos, indagan en las relaciones del pasado para proponer una estructura relacional de formas que se conjugan en el plano de la pintura

sin ser una postura arquetípica del pasado, sino nuevas posibilidades de construcción de una identidad a partir de la asimilación de los recursos que la pintura moderna puede ofrecer.

En ese sentido el arte towareño se presenta como una producción artística que se afianza en estas nociones para establecer paralelismos con las posturas y necesidades de su tiempo, equiparable a la producción artística de las grandes capitales a pesar de desarrollarse en un lugar periférico como una ciudad del Estado Mérida en el occidente del país. El curso del tiempo y la historia ha hecho posible que se articulen diversos factores de orden social, económico que hicieron posible que en Tovar en el curso de cinco décadas se haya convertido en un epicentro de la producción artística que está en sintonía con las nociones de la postmodernidad, gracias precisamente a la dinámica heterogénea de la cultura que se fue articulando a lo largo de los años e hizo posible este desarrollo cultural y artístico particular.

La colección, un microcosmos del arte venezolano

Uno de los factores importantes de la colección del Museo es que dentro de su política expositiva y su perfil se ha hecho posible en el curso de los años reunir una serie de obras de artistas nacionales, unos dentro del ámbito de la abstracción geométrica como: Omar Carreño, Perán Erminy, Esteban Castillo, Octavio Herrera, César Andrade y Saverio Cecere; como también otras obras inscritas dentro de la postmodernidad y contemporaneidad de artistas como Carlos Zerpa, Nelson Garrido, Onofre Frías, Luis Barreto, Oscar Gutiérrez, Antonio Dagnino y Enrico Armas.

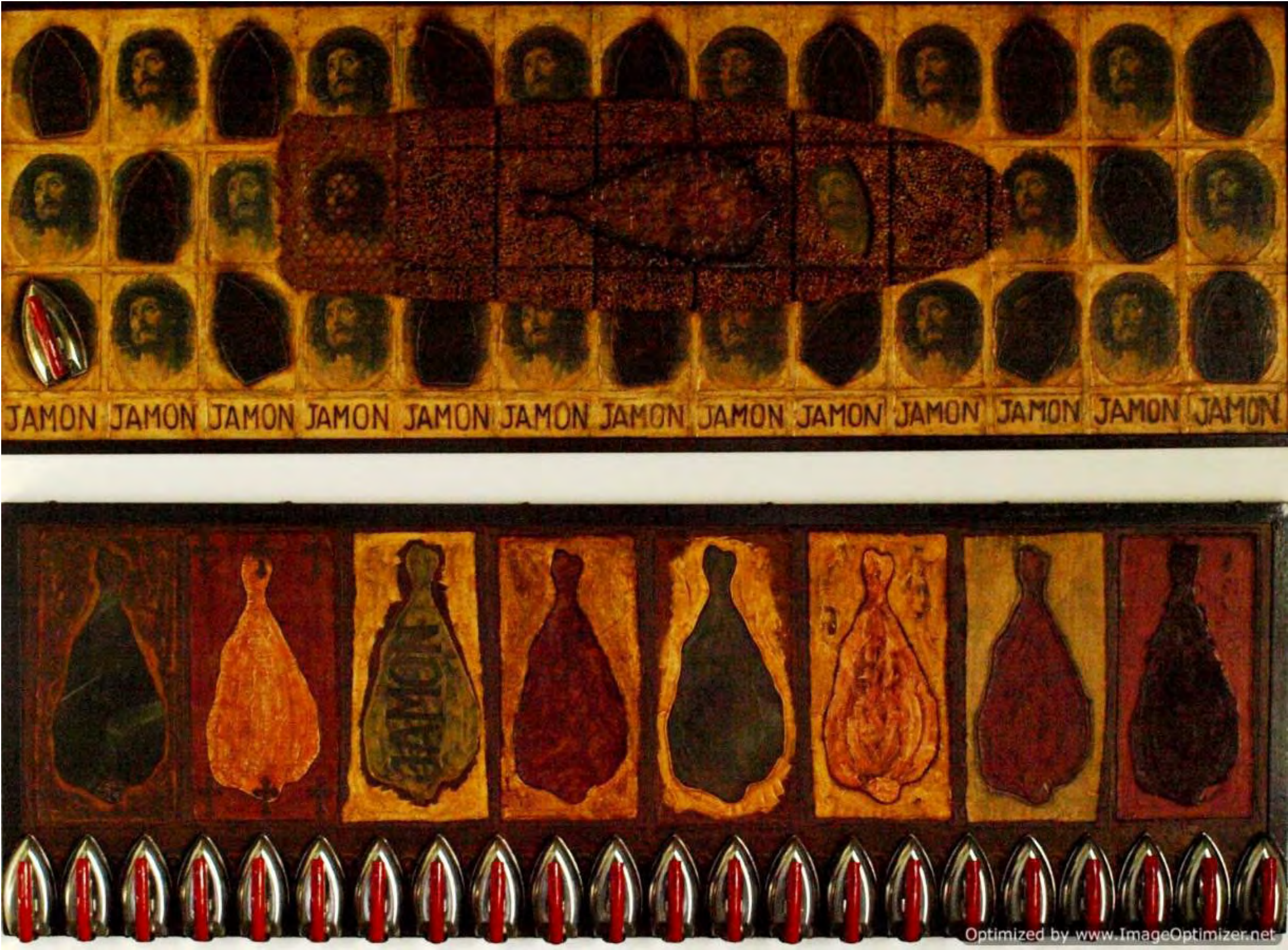


Figura 1. Título: Jamón Planchado. Autor: García Gerardo. Técnica: cuero, acero y panchas. Año: 1997
Colección: Museo de Arte de Tovar.

La abstracción geométrica dentro de la colección

Las obras inscritas dentro del ámbito de la abstracción geométrica representan un microcosmos del proceso histórico que caracterizó al arte venezolano a partir la década de los años 1940, cuando la influencia de las vanguardias originó la necesidad de subversión de los paradigmas de la tradición pictórica que imperaba en el país a través de la pintura figurativa. Representa el espíritu modernista y renovador que “El Taller Libre de Arte fundado en 1948, impulsó a diversos artistas hacia la producción artística enfocada en los fundamentos de la abstracción, lo cual dio origen en 1950 al grupo de Los Disidentes, constituido por diversos artistas venezolanos establecidos en París, quienes bajo los preceptos del Neoplasticismo y el Constructivismo se conforman como un movimiento vanguardista que establece “la idea de que el arte está determinado por la dinámica del tiempo a evolucionar incesantemente”, todo esto representado en las posibilidades de la abstracción geométrica y tomando “el viejo problema de la relación entre arte y sociedad en términos de un lenguaje funcional despojado radicalmente de los valores expresivos tradicionales”. (Calzadilla, 1982, p.52)

Posteriormente en 1960 emergería el movimiento cinético, el cual se fundamenta en tratar de hacer una relación entre arte y vida, usando los modelos abstractos geométricos como imperativos que modelen la realidad y la sociedad. Este arte “aspiraba a ser expresión de una época nueva” (Calzadilla, 1982, p. 52), que quiere reformular la relación espacial y existencial en obras que rompen definitivamente con la idea de la perspectiva al volcar el cuadro al espacio en estructuras abstracto concretas que generaban efectos de movimiento a través de efectos y procesos sensoriales y retínales.

La colección del Museo cuenta entre los artistas de la generación de “El Taller Libre de Arte” con una (1) obra de Omar Carreño; del Grupo de Los Disidentes con dos (2) obras de Perán Erminy; del movimiento Cinético con dos (2) obras de Esteban Castillo, una (1) obra de Octavio Herrera y tres (3) obras de César Andrade. Así mismo cuenta con una representación del Movimiento Madi con una (1) obra de Saverio Cecere.

Obras contemporáneas en la colección del Museo

La colección del Museo cuenta con diversos artistas representativos de la pluralidad de los medios y la tendencia a la hibridación característico del arte postmoderno y contemporáneo que se desarrolla en Venezuela a partir de la década de 1980.

Entendiendo que la postmodernidad representa un cambio de sensibilidad en cuanto a los valores de la modernidad, en la que se entiende que los preceptos dogmáticos son irrealizables por utópicos, una etapa fragmentaria, anti metafísica y de ausencia de la identidad del individuo y que la contemporaneidad es un “período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética” (Danto, 1999, p. 34) las obras de artistas como Carlos Zerpa, Onofre Frías, Nelson Garrido, Luis Barreto, Oscar Gutiérrez, Antonio Dagnino y Enrico Armas constituyen una mirada a estas nociones que en las últimas tres décadas son propias de la producción artística en el país.

En estas obras la pluralidad de los medios y la diversidad en la construcción formal es característico. La pintura, el dibujo, el ensamblaje, arte objetual, la fotografía se alterna y combinan. Obras como las de Carlos Zerpa y Nelson Garrido están realizadas bajo estas condiciones, mientras que tendencias como retorno a la pintura bajo la forma del nuevo realismo, el expresionismo post pictórico y la abstracción lírica se hace presente en las obras de artistas como Onofre Frías, Oscar Gutiérrez, Antonio Dagnino y Enrico Armas.

Valor patrimonial de la colección

Nos fundamentaremos en el concepto de la Unesco sobre patrimonio cultural para establecer los parámetros para considerar patrimonio vivo la colección del Museo de Arte Tovar en cuanto a sus parámetros históricos, estéticos, artísticos y sociales.

Por patrimonio cultural se entienden: los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; Los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza, así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico. (Indicadores Unesco de cultura para el desarrollo (UNESCO, 2014, p.134)

Valor histórico: La asociación inherente del patrimonio cultural con el valor histórico permite entender el hecho de por qué los bienes patrimoniales, en este caso las obras de arte, representan un medio de comunicación con el pasado, pues constituyen la herencia que nos identifica como parte de una sociedad. En el caso de la colección del Museo de Arte de Tovar ésta representa la historia y memoria vida de la tradición artística y cultural towareña, la cual es significativa en el ámbito nacional por contener obras que han constituido una manifestación estética asociada a la modernidad y la postmodernidad teniendo como medio de expresión la pintura. La colección contiene una serie de obras de diversos artistas nacionales que representa un microcosmos de la abstracción geométrica venezolana que se vincula con los

“...La colección contiene una serie de obras de diversos artistas nacionales que representa un microcosmos de la abstracción geométrica venezolana...”

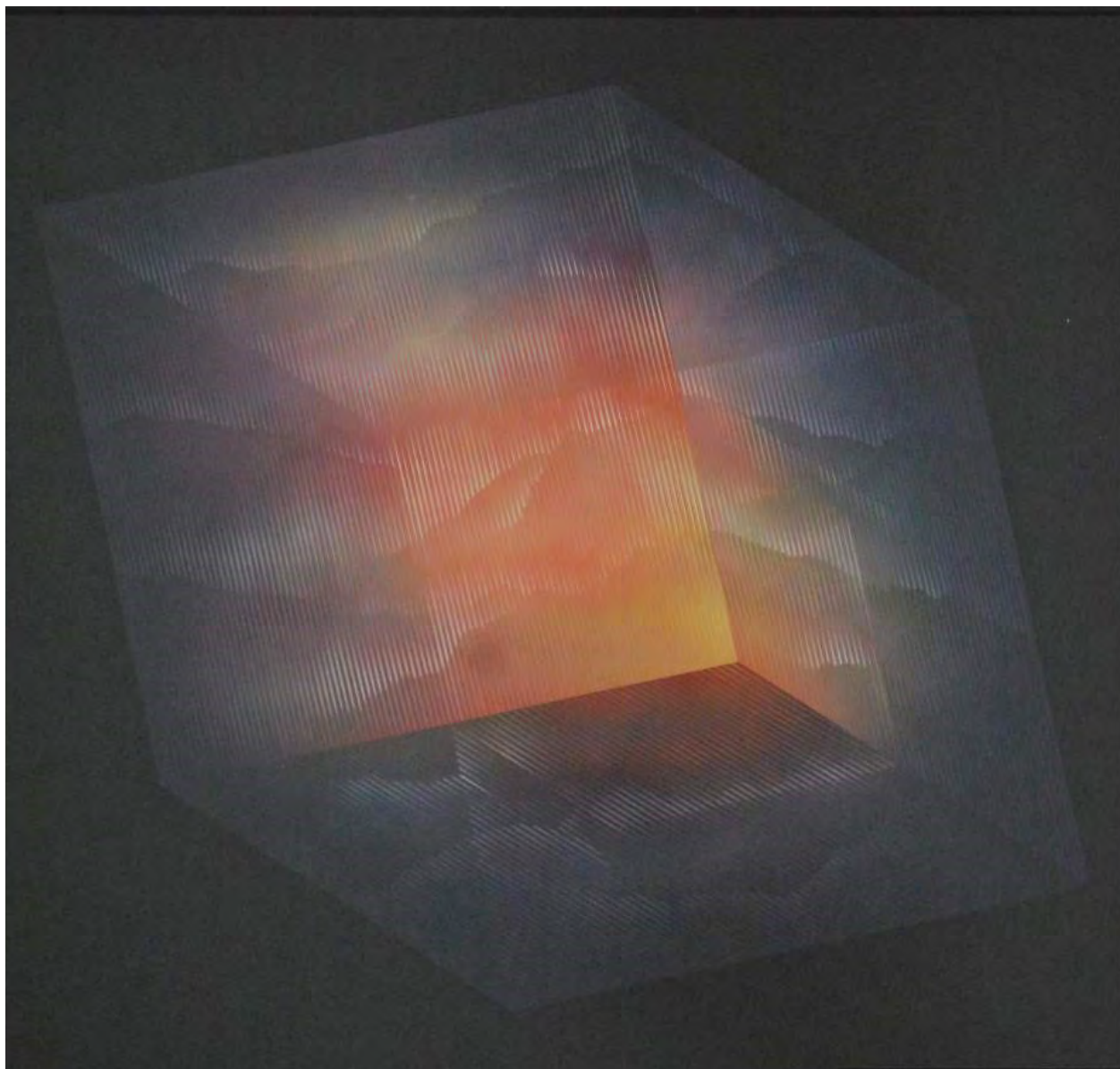


Figura 2. Título: Génesis. Autor: Morales, Martín. Técnica: acrílico sobre tela. Fecha: Año: 2000. Colección: Museo de Arte de Tovar.

preceptos de la modernidad que caracterizaron a Venezuela a partir de los años 50. Contiene asimismo obras de diversos artistas nacionales representativos del arte postmoderno y contemporáneo venezolano, lo cual concuerda con la dinámica creativa e intelectual del acontecer y el devenir del arte venezolano donde la producción artística tovaraña está inserta.

Valor Estético: Constituye la sensibilidad de la creación artística tovaraña y de un fragmento de arte venezolano, conformando un valor relacional entre la producción creativa en torno a la pintura, las nociones de los valores formales de la modernidad y los valores conceptuales de la postmodernidad y la contemporaneidad.

Valor artístico: Lo constituyen los procedimientos técnicos formales que han sido sustanciales para identificar la tradición pictórica tovaraña dentro de los preceptos postmodernos de la transvanguardia y de la multiplicidad de procedimientos formales que constituyen el accionar del arte venezolano.

Valor social: Representa el valor emotivo y de aprecio que tiene la comunidad towareña en torno a los bienes artísticos de la colección que le proporcionan placer estético, por cuanto muestran la sensibilidad de la creación artística del arte venezolano. También simboliza la memoria visual satisfaciendo una necesidad material como contenedores de la memoria vida artística, estableciendo al mismo tiempo las relaciones con la historia, el pensamiento, la cultura y la vida del arte towareño y venezolano.

Revisión del catálogo: Finalmente este estudio pretende promover una revisión del catálogo del Patrimonio Cultural, puesto que la declaratoria de bien patrimonial realizada por este organismo está asignada al edificio donde funciona el Museo de Arte y no específicamente a la colección, como un bien tangible mueble; de ese modo se persigue hacer una puesta en valor de la colección como memoria artística de los towareños.

Para ello resulta pertinente hacer una revisión previa del contexto en el cual se crea el Museo en el espacio físico que ocupa. El Museo "José Lorenzo de Alvarado", se crea como una institución permanente al servicio de la población de Tovar a fin de impulsar y consolidar el trabajo de los artistas plásticos del Valle del Mocotíes, cuya sede estará ubicada en la torre 1 del complejo Recreacional "Claudio Corredor Müller".



Figura 3. Título: escenario. Autor: Guerrero Jesús. Técnica: Lona y carbón. Medidas: 180x 140 cm fecha: 2002. Colección Museo de arte de Tovar.

El Museo de Arte de Tovar se ubica en el Coliseo el Llano de Tovar, el cual está constituido por cuatro torres adyacentes: en la torre 1 se localiza el Museo de Arte, en la torre 2 esta la sede de la Orquesta Sinfónica Infantil de Tovar, en la torre 3 se localiza la Prefectura el Llano de Tovar y en la torre 4 la Dirección de Deportes; además de ser el único coliseo techado de Latinoamérica, lo cual le otorga un valor de orden arquitectónico al edificio. Se decreta como sede para el museo el 22 de octubre de 1996 y tiene su apertura formal el 8 de septiembre de 1996. Este edificio constituye uno de los pilares del complejo del Coliseo el Llano de Tovar. El complejo fue construido con la finalidad de servir para los eventos de carácter taurino, mientras que las torres que lo componen tienen diversas funciones, de orden cultural o administrativo.

La declaratoria de Bien de Interés Cultural fue publicada en el Catálogo de patrimonio cultural venezolano (2004-2006), ubicando al museo dentro del apartado "La Creación Individual", en él se especifica que "esta institución es una de las más importantes de la región no sólo por congregar en ella el patrimonio artístico de los pintores tovarëños sino por las actividades de extensión cultural".(2004, p.68). Esta breve reseña no hace una exposición argumentada sobre la importancia de la colección como valor histórico, estético, artístico y social como memoria vida de la tradición artística tovarëña; tampoco expone la importancia de la colección en ámbitos intelectuales como que se configura como un microcosmos de las diversas tendencias del arte venezolano.

Por tal motivo se considera pertinente, promover una revisión de esta declaratoria del IPC, para ampliar la argumentación conceptual y técnica que expongan con mayor acierto el valor patrimonial y el significado de la colección como patrimonio cultural material mueble, para tal fin invocamos el **Artículo 1º** de la Ley de Patrimonio de Cultural donde se explica que:

Esta Ley tiene por objeto establecer los principios que han de regir la defensa del Patrimonio Cultural de la República, comprendiendo ésta: su investigación, rescate, reservación, conservación, restauración, revitalización, revalorización, mantenimiento, incremento, exhibición, custodia, vigilancia, identificación y todo cuanto requiera su protección cultural, material y espiritual.

Específicamente en el apartado que trata sobre la revaloración e identificación del bien cultural, en el Capítulo II, Artículo 6º, se amplía estas características cuando expone que:

El Patrimonio Cultural de la República a los efectos de esta Ley, está constituido por los bienes de interés cultural así declarados que se encuentren en el territorio nacional o que ingresen a él quien quiera que sea su propietario conforme a lo señalado seguidamente: 1. Los bienes muebles e inmuebles que hayan sido declarados o se declaren monumentos nacionales; 2. Los bienes inmuebles de cualquier época que sea de interés conservar por su valor histórico, artístico, social o arqueológico que no hayan sido declarados monumentos nacionales.

Considerando también que el ICOM establece que "la conservación del acervo depositado en los museos es una responsabilidad que trasciende cualquier instancia administrativa para convertirse en una responsabilidad de la nación [...] cuya fortaleza esencial radica en ser excepcionales y portadores de identidad" (s/f. p.5).

Esto asignaría el valor pertinente a la colección y otorgaría igualmente promueve una puesta en valor al complejo Recreacional "Claudio Corredor Müller" y el Coliseo el Llano de Tovar, no solo como bien de interés arquitectónico, sino también como espacio que contiene y resguarda la memoria vida de la tradición artística de Tovar.

Referencias bibliográficas

- Calzadilla, J. (1982). *Compendio visual de las artes plásticas en Venezuela*. Zamudio-Bilbao, España: Editorial Eléxpuru, S.A.L.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, España: Editorial Paidós Ibérica.
- Díaz, C., M. (2010). *Criterios y conceptos sobre el patrimonio cultural en el Siglo XXI*. Serie de Materiales de Enseñanza. Recuperado de <https://www.ubp.edu.ar/wp-content/uploads/2013/12/112010ME-Criterios-y-Conceptos-sobre-el-Patrimonio-Cultural-en-el-Siglo-XXI.pdf>
- Gradowska, A. (2004). *El otoño de la edad moderna (Reflexiones sobre el postmodernismo)*. Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico.
- Guedez, V. (1999). *Vanguardia, Transvanguardia y Metavanguardia*. Caracas, Venezuela: Fundación Arte
- Gutiérrez, N. (2008). *Jesús Guerrero. Pintura de apegos y distanciamientos*. Tovar, Venezuela: Editorial Arte.
- República Bolivariana de Venezuela. *Declaratoria del Museo de Arte de Tovar "José Lorenzo de Alvarado"*. Decreto de fecha 22 de octubre de 1996.
- Rondón, N., J. (2007). *Pueblos en la historia del Valle del Mocotíes*. Mérida, Venezuela: Ediciones del Rectorado, Universidad de los Andes.
- UNESCO. (2014). *Patrimonio. Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo. Manual metodológico*. Recuperado de: https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/iucd_manual_metodologico_1.pdf
- Vázquez, C., A. (1998). *Manifestación estética en Tovar*. Instituto de Acción Cultural del Estado Mérida (IDAC). Fundación para el Desarrollo Cultural del Municipio Tovar. Tovar, Venezuela: Edición Solar.

Como citar este artículo:

Vivas, D. (2019). Aproximación patrimonial de la colección del Museo de Arte de Tovar. Una memoria vida de la tradición artística towareña. *La A de Arte*, 2(3), 22-47 pp.
Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte



Esta obra está bajo licencia internacional

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2019.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve



El juego de los actores

Reflexión acerca de la importancia del juego escénico

en el proceso del intérprete del ejercicio escénico: SEDICIÓN

The actors' game

Reflection on about the importance of the scenic game in the process of the interpreter of the scenic exercise: SEDITION

Resumen

El presente artículo plantea la experiencia creativa y reflexión del proceso pedagógico y de investigación desarrollado en el ejercicio escénico denominado: "SEDICIÓN", cuya puesta en escena se realizó en el año académico 2017, en la clase de Actuación III, en la Escuela de Artes Escénicas, Facultad de Arte en la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. Una experiencia escénica de investigación fenomenológica – hermenéutica aplicada al campo educativo, orientada a la determinación del sentido del juego como forma de improvisación para la creación del personaje y la puesta en escena y su relevancia pedagógica.

Abstract

The present article raises the creative experience and reflection of the pedagogic process and of investigation developed in the so called scenic exercise: " SEDITION", whose staging was realized in the academic year 2017, in the class of Performance III, in the School of Scenic Arts, faculty of Art in the University of The Andes, Merida, Venezuela. A scenic experience of phenomenological investigation - hermeneutics applied to the educational field, faced to the determination of the sense of the game as form of improvisation for the creation of the personage and the staging and its pedagogic relevancy.

Palabras clave: Juego, juego escénico, actuación, investigación, creación del personaje.

Keywords: Game, scenic game, performance, investigation, creation of the personage.

 **Ígor Martínez**

 martinezigor1@gmail.com / igorm@ula.ve

 Profesor y Jefe del Departamento de Actuación. Escuela de Artes Escénicas.

 Facultad de Arte ULA. Ven.

Introducción

En la enseñanza de las artes escénicas “el juego” es una actividad fundamental que contribuye a que el participante tenga la oportunidad de reconocerse en un espacio escénico y de reconocer a los demás que forman parte del juego. Constituye un punto de partida para el desarrollo creativo y es la premisa inicial que conduce al intérprete actoral hacia la magia de la improvisación. Lo que deviene después de abrir la puerta al juego es impredecible como experiencia creativa, pues una sucesión de acciones y de escenas situacionales se irán desarrollando espontáneamente, posiblemente a partir de alguna premisa ofrecida o planteada previamente como una referencia de un camino a seguir, el cual no precisamente se cumplirá en su totalidad dado que en la espontaneidad del acto lúdico se presentarán escenarios previstos y no previstos.



Quizá el juego surja a partir de una fábula mínima o una especie de *canovaccio*¹ planteado como proposición para el desarrollo de una posible historia o situación escénica. Lo cierto es que este dependerá del “conocimiento” del o de los intérpretes; ese que no sólo se compone de lo que se estudia y aprende, es más bien un saber que sobrepasa los caminos que alcanzan la sensibilidad humana, una herramienta para orientar el progreso del juego.

No estamos hablando de un saber clausurado y cerrado, ni de las destrezas del uso de la regla de un oficio para poder aplicarlas sin más, sino de poseer una base de conocimientos específicos que nos ofrezca un punto de partida [...] (Mascaró, 1999, p.16).

Se trata pues de un conocimiento que forma parte del conocer del universo entero del ser humano en acción o partícipe del juego, que sobreviene de la experiencia, entiéndase de lo que se percibe a lo largo de la vida; las emociones, sentimientos, sueños, ficción, fantasía, entre otros elementos que forman parte de la existenciadel ser humano y que además complementan y ennoblecen el talento creador. Toda una demostración, como lo expresa Rivero (2016) en su artículo “El juego desde los jugadores. Huellas en Huizinga y Caillois” acerca de lo que ocurre como: “[...] actividad natural, placentera, que facilita la adaptabilidad del hombre al entorno físico y social circundante [...]” (p.50). De allí que lo que se expresa en el juego forme parte de la memoria y la historia del individuo en acción.

El intérprete juega, pero siempre desde lo que sabe y conoce. Lo desconocido e inexplorado, tendrá que ser abordado, referenciado y hasta vivenciado, para que pueda formar parte del conocimiento en el juego escénico. En su obra: “La actualidad de lo bello” Gadamer (1991) manifiesta que “[...] lo primero que hemos de tener claro es que el juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se

puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico” [...] (p.31). Es por ello que en la representación escénica teatral, la obra indiscutiblemente debe estar fundamentada en la realidad. Aunque sea falsa, se trata de un juego que hace puente entre el arte y la realidad. Una mentira que presenta un acontecimiento que se conecta con el contexto en cada tiempo en que se vive al punto de afectar la sensibilidad del espectador haciéndolo partícipe de la situación dramática, cómplice de la experiencia debido a que se trata de un suceso que resulta puesto en escena como una verdad absoluta.

Hay un espacio en la representación dramática, que abre la puerta a un camino en que la participación afectiva del espectador es crucial para el juego que se produce en escena y es ese arrobamiento que vivencia el espectador de la obra, lo que lo lleva quizá a ser necesariamente crítico del acto representado, pero también a ser emocional, a sentir lo que siente el personaje y a identificarse con él. El espectador sabe que la representación es quimérica, tanto como cuando un niño juega ejecutando roles que reproducen su contexto social, pero lo vivencia de manera auténtica, así como cuando fue infante y se creyó su juego y lo vivió como real. Se conecta emocionalmente porque su memoria le trasluce experiencias habidas que se reconocen en la representación, por lo que se deja engullir por el juego planteado aunque la situación sea ilusoria e irreal.

**“El espectador sabe
que la representación es quimérica...”**

El proceso concluye en lo que Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) planteó a través de la denominada “catarsis”, término acuñado por él mismo en su “poética” (s.f /2005) a través de la cual nos da explicación del significado del acto de reflexión e identificación que vive el ser humano una vez que presencia como espectador el hecho dramático. Lo que se plantea desde este momento es en esencia el nivel de participación social del individuo a través de la experiencia de presenciar el hecho

dramático. Sánchez (1996) en su artículo "Catarsis en la poética de Aristóteles" señala que se trata del: "[...] efecto que produce la tragedia en el alma del contemplador". (p.128). De alguna manera el ser humano ve su propia vida reflejada como espejo del que se consideró partícipe y tras la reflexión podría generar cambios en sí mismo, su entorno y destino.

Sigue siendo juego, contrariamente al planteamiento anterior, la propuesta del dramaturgo alemán Bertold Brecht (1898 – 1956), quien a través del llamado: Teatro Épico² muestra lo que él denomina como: el efecto del "distanciamiento", el cual consiste en motivar al espectador hacia una especie de desprendimiento de los moldes realistas y costumbristas en la representación teatral, propiciando en ellos la apertura hacia consideraciones que extiendan el camino hacia una diatriba o a tener una posición más crítica acerca de la obra de teatro presenciada. En pocas palabras, desprenderse de la "catarsis" aristotélica para dar paso al "distanciamiento" Brechtiano.

Brecht postula que el espectador debe darse cuenta, a través de varios artificios, de que lo presenciado es un espectáculo, es decir, de que nada del acontecer teatral es real en el estricto sentido de la palabra. Por lo tanto, la intención final no será el encuentro de la catarsis, método purificador de sentimientos en el espectador, sino el despertar de una actitud crítica frente a lo presentado. Es así como Brecht se vale de ciertas técnicas teatrales de suerte que el público despierte de su actitud pasiva, a la vez que genera una ruptura profunda con la tradición teatral dominante hasta ese momento. (López. C, 2011, p.6).

Mead (2008) expone en su obra "La filosofía del presente", que el ser humano en su condición natural, siendo un infante, entiende su mundo social a través del juego, es decir, que en este proceso vive, ejecuta y comprende roles a través de la acción de jugar porque los reproduce de su entorno adulto. Es así como comprende

los roles sociales, tanto como para que a medida que evoluciona, entienda que puede ser parte o ser crítico de esa realidad. En Brecht el “distanciamiento” propone que el individuo se desprenda de la concepción aristotélica y determine una actitud crítica ante lo presenciado, pero para poder llegar allí tendrá que haber sido parte del juego. De hecho la representación teatral, tenga el propósito que tenga, siempre estará enmarcada en el juego.

De allí la importancia del juego escénico en el trabajo del intérprete de la escena. Es allí donde radica lo relevante, significativo y fundamental del trabajo del actor y la actriz.

De la misma manera que los templos constituyen una abertura hacia otra dimensión, y posibilitan una comunicación “hacia lo alto” con el mundo de los dioses, la comunicación escénica realiza una abertura, un camino hacia realidades artísticas trascendentes, diferentes de las de la vida cotidiana.

El ámbito escénico es, durante el tiempo de la representación, el centro del mundo, el lugar donde se comunican entre sí diferentes planos. Todo lo que en él sucede durante una representación ha de tener una lectura especial, ya que en él se da siempre una dimensión más allá de lo natural, es decir, de lo sobrenatural, entendiendo este término como la ruptura de las reglas y leyes del tiempo, espacio, y causalidad del acontecer humano cotidiano de nuestras vidas. (De Santos, 2002, p. 5).

Esta mágica experiencia que se produce en la escena teatral es producto del juego establecido en la estructura dramática gestada de la dimensión del dramaturgo, la cual es digerida, interpretada y materializada en una lectura única por el director de escena, cuyos personajes cobran vida desde el mundo creativo de los actores, de allí que el intérprete actoral se someta a la recreación de ejercicios de juego dramático, no sólo para entender algo tan importante como lo es su corporeidad³, lo que representa el estar vivo dentro del juego, sino su propia existencia en la escena.

Se trata de ejercicios planteados con el propósito de generar en el actor o la actriz el establecimiento del dominio técnico necesario y los caminos expresivos para la creación del personaje en un espacio escénico de la ficción, pero con alma verdadera.

La labor del actor se limita a todo lo que debe realizar en la escena, ese es su espacio y tiempo; aquí termina todo lo que habría que decir de ella. Pero para llegar a realizar esta tarea el actor se ve obligado a por lo menos otras tres actividades: 1. La repetición: el ensayo para la construcción de figuras o siluetas de personajes y de sus acciones. 2. Su preparación física, vocal, corporal, para contar con los recursos necesarios con el fin de ejecutar la primera. 3. El estudio intelectual e imaginativo y la observación: la observación del mundo (animales, objetos y cosas), la observación de otros hombres y mujeres (con las variantes de género que se quieran), y la observación de sí mismo (Arana. 2015, p.135).

Arana (2015) nos expone entonces las dos primeras actividades que resultan necesarias para que el intérprete se encamine en un proceso formal producto de la formación instrumental del trabajo del actor, pero nos menciona una tercera actividad que resulta de interés en este análisis como lo es: "el estudio intelectual

**"la creación del personaje
en un espacio escénico de la ficción,
pero con alma verdadera"**

e imaginativo y la observación", en otras palabras, el camino de la razón y el de lo lúdico, incorporando también la observación como experiencia de aprendizaje.

Vuelve entonces la importancia del juego en el proceso de creación del personaje,

pues son estos elementos los que forman parte de la experiencia lúdica que es necesaria para que el actor esté en capacidad de representar, a través del personaje que representa y desde su existencia, la composición escénica creada por el director a partir de la invención del dramaturgo.

Otro aspecto relevante es el espacio íntimo y creativo que le corresponde al trabajo del actor, porque si bien en el escenario reproduce la realidad, el ritmo y la acción física allí contenida no funcionan precisamente como en el contexto cotidiano porque estará sometido a un estado de alteración que ciertamente Dubatti (2010) en su "Filosofía del teatro" denomina: "cuerpo afectado".

Las acciones que se realizan con este cuerpo afectado construyen la escena, espacio donde los materiales son reeleborados [...] Los objetos de la vida cotidiana ya no son esos objetos: una silla puede transformarse en un caballo o un corriente abrecartas ahora es la daga con la que Edipo ha de sacarse los ojos; los entes poéticos provenientes de otras artes también toman otra dimensión: la Quinta sinfonía de Beethoven ya no es sólo eso, sino que además es la marcha fúnebre para un personaje, o el Guernica de Picasso se convierte en las paredes de un departamento que enmarca la acción de unos personajes. (Cantú, 2017, p.2).

Por más que el actor luche por naturalizar la acción física, siempre está en el contexto de la escena y no de la realidad cotidiana, por lo que hay una reelaboración de la acción, pero si lo suficientemente auténtica para convertir la escena en un juego verdadero y genuino para el espectador, tanto como para que se identifique con lo que ocurre frente a sus ojos aun siendo consciente de que el acontecimiento es una escena teatral, una ficción.

Estas reflexiones que he venido desarrollando como introducción del presente artículo, representan el punto de partida acerca de los aspectos pedagógicos y artísticos que enmarcaron la experiencia del desarrollo del ejercicio escénico denominado: "SEDICIÓN" cuya puesta en escena se realizó en el año académico 2017, en la cátedra Actuación III, en la Escuela de Artes Escénicas, Facultad de Arte en la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. Una experiencia escénica de investigación fenomenológica - hermenéutica aplicada al campo educativo, orientada a la determinación del sentido del juego como forma de improvisación para la creación del personaje y la puesta en escena y su relevancia pedagógica.

La consideración fenomenológica de la investigación para ese momento se estableció a partir del planteamiento de que se vive una práctica escénica como fenómeno y que será la experiencia creativa de esta la que irá reflejando una serie de hallazgos que se analizarán e interpretarán para efectos de obtener resultados que concebirán las reflexiones acerca del proceso. El camino de la hermenéutica se enmarcó en el análisis de los hallazgos, en un proceso en el que se examinó y se dedujo lo derivado de la práctica para obtener el resultado.

“...a partir de la idea del escenario concebido en espacio vacío.”

El método o diseño de esta investigación se orientó a partir de un esquema de trabajo en el que se consideraron los siguientes aspectos: propuesta; punto de partida, diseño del plan de acción y puesta en marcha del mismo; el cual contempló la revisión bibliográfica sobre algunas premisas, criterios indicadores en base a los ámbitos establecidos y la discusión en cada sesión de trabajo acerca de lo que hicimos y con qué nos quedamos de la experiencia, luego la sistematización de lo vivenciado, para finalmente encarar las reflexiones del proceso.

La propuesta, el punto de partida

En “Sedición” se propone a 15 estudiantes –actores, realizar una creación colectiva cuya dramaturgia escénica y conformación de personajes partiera de la premisa de una fábula mínima. Todo ello a partir de la idea del escenario concebido en espacio vacío. De tal manera que debían, desde sí mismos, recrear los colores, formas y volúmenes, que les posibilitaran dibujar un universo sensorial en el que pudieran dar vida a sus personajes y a la historia a través de una representación escénica. Para ello se traza como objetivo inicial, que como intérpretes, generen espacios de juego que les permita contar el cuento sin dejar a un lado la expresión de sus emociones a través de su corporeidad. Sin escenografía, utilería, elementos de vestuario ni artificios de qué

apoyarse. Jugar a partir de la fábula, desde sí mismos y con sus partenaires indagar acerca del establecimiento del rol a ejercer y la relación que se establece a partir del trabajo con el otro.

La fábula mínima planteaba lo siguiente:

Má, Pá y sus cinco hijos están consternados; una de sus hijas, la menor de todos ha sido llevada sin autorización de sus padres a vivir en el palacio de la Reina Orgami. Para ellos la chica fue raptada y esto es un insulto a la familia. Están abrumados, hay gran algarabía. Entre tanto, la Reina Orgami, que desconocía que la chica había huido por voluntad propia y por amor a su hijo Aristos, está muy molesta porque se trata de una plebeya y su familia ramplona de seguro organizará un levantamiento en contra de su autoridad. Una lucha se entabla entre ambos bandos hasta que los enamorados finalmente logran convencerlos de que será imposible separarlos.

Los participantes decidieron junto al profesor – director de la experiencia subdividir la fábula en tres actos los que en conjunto se les denominó: “Sedición”; título acordado e vista de que la fábula mínima planteaba un especie de levantamiento en contra de la autoridad de un líder. Cada acto tendría una premisa de abordaje distinta para el desarrollo del juego escénico establecida por el director investigador. En el primer acto, el cual se denominó: “la órbita de los mudos”, el juego se orientaría hacia la idea de que el cuerpo tiene el papel protagónico, aquí los intérpretes generarían propósitos para darle sentido a sus acciones; por lo que resultaría fundamental la improvisación, desde lo individual, hacia el establecimiento de las relaciones con el partenaire. Los caracteres o arquetipos que se debían utilizar se basarían en estereotipos muy específicos de la comedia del arte; Dottore, Pantaleone, Colombina, Il Capitano, Brighella, entre otros, los cuales debían ir acompañados de determinadas características que se abrigarían en gestos a través de los cuales lograrían establecer su comunicación. A partir de allí, cada intérprete generaría sus propias acciones y lenguaje.

En el segundo acto, denominado: "la órbita de shibrish"⁴ la propuesta se orientó hacia la libre improvisación, fundamentada en los logros obtenidos del primer acto, estableciendo una serie de juegos que generaran espacios para la construcción de diálogos no claros pero con sentido. Es decir, una forma precisa en la que el intérprete se viera obligado a expresarse con la naturalidad de la palabra inentendible. El intérprete debía construir un discurso con palabras que tuvieran la medida y el peso de las reales y en la que la consecutividad del ejercicio generara un ambiente en el que todos hablaran el mismo idioma, con los mismos matices y entonaciones que le diera fluidez y credibilidad al discurso.

El tercer acto, llamado "la órbita de la palabra": se planteó improvisar, para generar un discurso de voz hablada impulsada por la organicidad del intérprete en una situación dramática que fuera construida como parte de la corporeidad de un personaje. En esta fase de trabajo el intérprete debía orientar su enfoque de trabajo consigo mismo, con el otro, con la escena y entender todos los flancos; el propósito de la escena y del personaje, hasta liberar el disfrute, el deleite de la interpretación del personaje.

Diseño de plan de acción

Planteada la propuesta se procedió a realizar el plan de acción. Lo primero que se estableció fue el cronograma de trabajo. El mismo inició con un introductorio teórico de 15 horas de clase acerca de la importancia del juego escénico; desde la mirada filosófica hasta la interpretación escénica. Estudio de la comedia del arte; momento histórico, los personajes, la máscara, estilo interpretativo, valores temáticos y estéticos y lecturas interpretativas desde la naturaleza de lo trágico y la naturalidad de lo cómico. Luego se planteó que el laboratorio de juego de cada órbita se desarrollaría en sesiones de trabajo de 10 horas semanales durante tres meses para un total de nueve meses de trabajo. Cada fase sería registrada a través de un diario de investigador

en donde se describiría lo observado y las apreciaciones sobre la experiencia de cada participante a través de entrevistas y discusión grupal cuya premisa para cada participante fue comentar acerca de lo que se hizo en la sesión de trabajo, los logros obtenidos, las debilidades reconocidas y con qué se quedan lo planteado para el desarrollo del trabajo de puesta en escena.

El proceso que continuó en el plan de acción fue la sistematización de la información y la interpretación de la misma. En esta fase de trabajo se organizó lo obtenido de cada sesión y se fue elaborando el discurso que describió lo ocurrido en cada una de las órbitas; tanto los logros como todo aquello que faltó por alcanzar. Esta fase reflexiva contribuyó al propósito pedagógico de la materia, no sólo el profesor investigador hizo el registro, sino que cada participante elaboró su propia memoria o crónica de trabajo, tanto el recorrido técnico como el reflexivo de la experiencia, pues la misma constituyó parte de su evaluación.

Sedición. El proceso y las reflexiones

Sobre la órbita de los mudos.

Randall Listerman en su artículo: "La comedia del Arte; fuente técnica y artística en la dramaturgia de Lope de Rueda" (2016), nos expresa la importancia de la improvisación física, la conciencia del aporte de los sentidos en el intérprete canalizada y orientada, hacia la expresividad de la máscara. Es esta la premisa para llevar adelante nuestro propósito de generar una especie de "dramaturgia especial" sustentada en tan sólo escenas situacionales como puerta que se abre al juego, una especie de entrada a un ruedo en el que el intérprete no tiene diálogos para decir, sino premisas para contar la historia, un espacio en donde se sabe lo que hay que contar pero se desconoce cómo se contará... porque sólo se vive, en la improvisación.

La escena situacional a construir en "La órbita de los mudos" fue la siguiente:

Má, Pá y sus cinco hijos están consternados; una de sus hijas, la menor de todos ha sido llevada sin autorización de sus padres a vivir en el palacio de la Reina Orgami. Para ellos la chica fue raptada y esto es un insulto a la familia. Están abrumados, hay gran algarabía.

En esta primera fase, el juego abrió un mundo en donde la palabra estuvo ausente. Cuando no hay palabra el cuerpo tiende a gritar en el silencio, los gestos se hacen mucho más grandes en la lucha por ser entendido, esto trajo como consecuencia que varios códigos de comunicación estuviesen resumidos en un mínimo de gestos por la inexistencia de detalles, por lo que la improvisación debió orientarse hacia la construcción de estos detalles que resultaban necesarios para que este proceso de grandes gestos, poco a poco se fuera difuminando en la medida en que cada referencia le iba dando riqueza a la expresividad.

Como principio técnico cada intérprete inició el juego a partir de una contracción abdominal, en este principio el participante, parado con la planta de los pies bien fijas al suelo y dispuestos paralelamente, abiertos a nivel de los hombros, se sienta sobre su propio cuerpo sin levantar los talones del piso, la columna que inicialmente estará en línea recta y relajada, impulsará al coxis a través de un hilo imaginario que lo retiene sujeto al suelo por lo que habrá un leve giro de la cadera hacia adelante, elevando entonces la zona de la ingle hacia arriba para ofrecer el cuerpo a la libertad del salto y el equilibrio. El intérprete debió entender que no se trataba de una mera coordinación de partes para disponer un efecto creativo, sino más bien de realizar una composición artístico - corporal donde todas las partes se convierten en una unidad, sincera, orgánica, dispuesta para el hecho creativo y abierta a la improvisación.

Cuando ya se comprendió este principio de la posición, el inicio del camino transitó hacia el trabajo expresivo de las manos, por lo que cada intérprete debió reconocer en cada movimiento una posibilidad expresiva. Fue entonces la hora de hacer que

las manos hablaran, por lo que cada parte que compone la mano: dedos, nudillos, dorso, muñeca, palma en cada sesión se fue haciendo reconocida e incorporada a la voluntad del intérprete, lo que significó que cada movimiento que concluía en un gesto, tenía que ser atravesado por tiempos, ritmos y secuencias, para luego dar paso a la incorporación de antebrazos, codos brazos y hombros hasta llegar a la cabeza para que esta última vibrara en intenciones y expresividad.

Otro tanto ocurrió con los pies. Los participantes reconocieron e indagaron en distintos movimientos, en las posibilidades que les ofrecía el empeine en el estiramiento y la expresividad de sus dedos y formas de apoyo de la planta. Se abrieron entonces desplazamientos que iban abriendo posibilidades expresivas en las piernas, caderas y torso, todo ello en diferentes tiempos y cambios de dirección. Esta energía que iba y venía con gran intensidad desde las manos y desde los pies, fue subiendo con el propósito de dar cimiento a la cadera y dominar enteramente la columna, pieza fundamental para determinar el carácter del personaje de la comedia. Hacia ese objetivo se concentró el carácter interpretativo de cada personaje.

Ocurrido este proceso los participantes comenzaron a generar propósitos y a darle sentido a todo lo que hacían dentro del juego; la improvisación desde lo individual, al establecimiento de relaciones con el partenaire. Los caracteres o arquetipos en la comedia son estereotipos muy específicos que van acompañados de determinadas características que se abriga en gestos y todos estos modelos son parte del juego, del ritual de la comedia a través del cual el intérprete debe comunicarse. A partir de allí, cada cuerpo tradujo el estereotipo de manera distinta por lo que generó espontáneamente sus propias acciones y lenguaje.

Sin embargo determinamos como principal debilidad, una vez construida la puesta en escena de la primera órbita, que se evidenció en el trabajo con el compañero, que no se habían establecido verdaderas alianzas en el trabajo de la escucha, por lo que se percibió en algunos casos trabajos actorales más individuales

donde no habían claros desarrollo de comunicación con el partner, posición que resultaba egoísta porque el gesto del otro podía traer consigo una propuesta para establecer nuevas formas de comunicación.

Se fueron evidenciando entonces falta de logros en la conexión con la mirada, en el tacto, en la respiración, a través del olfato, de la musicalidad del movimiento que el compañero ofrecía para abrir la posibilidad de contagiarse de ellos convidando así los movimientos propios. Quizá el factor tiempo sólo permitió que los intérpretes elaboraran un discurso personalísimo en el que lograron establecer un diálogo, lógico o ilógico según lo pedía la propuesta la cual posibilitó una relación grupal que indiscutiblemente ofreció una experiencia única e irrepetible en el proceso creativo.

“...La comedia se centra más en el actor que en el director...”

Sobre la órbita del Shibrish

La escena situacional a construir en “La órbita del shibrish” fue la siguiente:

Entre tanto, la Reina Orgami, que desconocía que la chica había huido por voluntad propia y por amor a su hijo Aristos, está muy molesta porque se trata de una plebeya y su familia ramplona de seguro organizará un levantamiento en contra de su autoridad.

Esta segunda fase improvisando a partir del “shibrish”, generó espacios para la construcción de diálogos no comprensibles que llegaron a tener sentido. El proceso fue determinando una forma clara de que cada intérprete se obligara a comprender lo que tenía que decir al punto de poder expresarlo con la naturalidad de la palabra entendible. No fue para los participantes un trabajo fácil, pues el propósito era que construyeran un discurso con frases tan extensas como las reales.

Por otra parte esa doble función de aplicar el lenguaje y gesto en la improvisación, trajo consigo inconvenientes de excesiva gesticulación, por lo que resultaba necesario que los jóvenes intérpretes establecieran un mayor compromiso con el ejercicio para hacerlo posible, pero tras la debilidad de la ausencia de tiempo suficiente y por otra parte la falta de disciplina y compromiso para el ensayo, en determinados momentos de la escena cuando se hablaba en shibrish, los intérpretes tendían a ser mucho más exagerados y para que el otro los entendiera, se veían obligados a gesticular mucho más.

En la representación de la comedia el centro es el actor, el peso, la frondosidad, la singularidad del cuerpo del comediante son importantes. La comedia se centra más en el actor que en el director, pues su arma para el terreno de juego es su cuerpo, un espacio de corporeidad en donde el intérprete puede soñar e imaginar porque en la improvisación el actor se encuentra con las pasiones del ser humano llevadas hasta sus últimas consecuencias. Sus personajes, se dejan llevar por sus deseos, pero expresados en lo absurdo de sus comportamientos. Lo rescatable de este proceso es que se generaron en los estudiantes espacios para la reflexión y pudieron conversar acerca de lo que vimos y lo que aprendimos, determinando también con qué nos debíamos quedar de esta órbita.

En la comedia la palabra, comprensible o no, no puede instalarse si la acción del cuerpo no existe; el gesto, la actitud, la acción y palabra se encuentran unidos porque son parte fundamental del lenguaje corporal del actor. El cuerpo en la comedia se agranda, se hace enorme y al mismo tiempo simplificado hasta el punto de llegar a lo fantástico. El cuerpo que es comedia es todo un espectáculo de color, de contrastes gestuales en el que se encuentran y aglutinan la música, la danza y la acrobacia, la palabra, la improvisación, la pantomima, el melodrama, la tragedia y la comedia, convirtiendo al intérprete, al dueño del cuerpo, en un teatro total. Un teatro que representa el pasado pero también el presente.

Sobre la órbita de la palabra

La escena situacional a construir en “La órbita del shibrish” fue la siguiente:

Una lucha se entabla entre ambos bandos hasta que los enamorados finalmente logran convencerlos de que será imposible separarlos.

Esta órbita se llevó adelante tomando en cuenta todos los logros obtenidos en los actos primeros. La premisa para su desarrollo fue improvisar las situaciones planteadas en torno a las luchas que se entablan en la escena y elaborar un libreto que contara estos acontecimientos hasta llegar al desenlace. Este trabajo que parecía ser muy complicado resultó algo sencillo, pues los intérpretes se iban quedando con lo mejor de sus improvisaciones para ir desarrollando su dramaturgia hasta la elaboración de un libreto en el que escribieron sus diálogos que iban contando justo lo que estaba expresado en la pequeña fábula. Una vez elaborado el libreto, iniciaron los ensayos necesarios para montar la escena, siempre abiertos a que deberían tener espacios de improvisación.

[...] la corporeidad atraviesa la materialidad de los textos, la estructuración de la imagen inconsciente del cuerpo y de interpretar una matriz de ideas, por lo que el cuerpo debe tener una alta conciencia corporal, teniendo en cuenta la estructura y sus componentes (Le Bretón, 1990, p.2).

La órbita de la palabra tuvo espacios muy significativos, pero también algunas debilidades, porque si bien los participantes tuvieron la comodidad de escribir y hacer uso de la palabra que conocen, que dominan y entienden, tuvieron que enfrentar una lucha tremenda por darle sentido, autenticidad y verdad a esa palabra. Orientar la creación del personaje a partir de una corporeidad auténtica, sin ningún artificio puesto que el proceso se gestó en un espacio vacío representó un verdadero reto para los

estudiantes intérpretes, por lo que hubo logros considerables en cuanto al carácter, la gestualidad y muchos espacios de relación y trabajos en coro que requirieron de mucho esfuerzo físico y emocional para lograr la precisión coreográfica requerida.

El verdadero aprendizaje estuvo en la indagación, el ejercicio, la disciplina y persistencia para llevarlo adelante, en el registro de la crónica que acompañaba la reflexión, reconociendo vivamente los logros y la determinación de las debilidades por vencer; La falta de un entrenamiento constante sobre nuestras herramientas de trabajo que son el cuerpo y la voz y la vivencia de lo que significa la corporeidad.

Conclusiones

El estudio de la interpretación actoral y la puesta en escena es definitivamente muy amplio. En el camino de la formación del intérprete es fundamental abrir los espacios pedagógicos hacia procesos de investigación que contribuyan a que el estudiante de actuación visualice y entienda el oficio del actor como un espacio para la creación desde la indagación sobre sí mismo, su relación con el otro en la escena y su objeto de estudio creativo que es el personaje. Esta experiencia en particular se orientó a que los estudiantes participantes de la experiencia entendieran la importancia del juego como forma de improvisación para la creación del personaje y la puesta en escena y trajo reflexiones en las que, no sólo los estudiantes, sino el docente investigador, concienciaron acerca de la importancia de la corporeidad del intérprete en el proceso de la construcción del personaje y de la creación colectiva como espacio para la libre para la creación de la escena.

Es el juego una dimensión para aprender, reproducir espacios de ficción y realidad, reconocernos como seres sociales y relacionarnos con los demás, identificarnos como seres creadores y comunicadores y es también un espacio que nos encamina a transformar la realidad con miras a comprender y mejorar las condiciones

de nuestro contexto. Fue así como se orientó la investigación, con el interés de que los estudiantes intérpretes de esta experiencia pudieran darse un espacio para estudiar y entender, desde la mirada de pensadores de la historia y del arte como Gadamer, Dewey, Dubatty, De Santos, entre otros, la idea del juego como una función básica del ser humano para el desarrollo de su cultura y conocimiento, así como también su relevancia en la comprensión de los elementos que intervienen en la escena y los procesos para la creación del personaje, orientados bajo una directriz fenomenológica – hermenéutica en la que hubiese libertad de plantear un proceso de estudio particularísimo de la vivencia de la clase.

En el caso de la investigación aplicada al campo educativo, el interés se orienta a la determinación del sentido y la importancia pedagógica de los fenómenos educativos vividos cotidianamente. Del mismo modo, es esencial para el investigador comprender, por ejemplo, la idea FH de la naturaleza del conocimiento -pedagógico, en este caso - y su vinculación con la práctica (Van Manen, 2003, p.48).

De allí la iniciativa de desarrollar una experiencia de investigación fenomenológica – hermenéutica, a partir del planteamiento de vivenciar una práctica escénica como fenómeno de experiencia creativa que en su transcurrir fue reflejando una serie de hallazgos que posibilitaron obtener resultados que generaron reflexiones acerca del proceso.

En este camino de investigación orientado a la relevancia del juego en el proceso del intérprete del ejercicio escénico: SEDICIÓN, el gesto, la actitud, la acción, el lenguaje y la palabra, llegaron a encontrarse unidos en los espacios donde hubo mayor compromiso por alcanzar un verdadero lenguaje corporal del intérprete. Por lo que los cuerpos en esos momentos se agrandaban, se hacían enormes y al mismo tiempo se simplificaban hasta

el punto de llegar a lo sencillo, pero también expresivo. Se generaron espacios de color, de contrastes gestuales en el que se improvisó con la música, la danza, la acrobacia, la palabra, la pantomima, el melodrama, la tragedia y la comedia. Siempre con el propósito de que los estudiantes comprendieran que el intérprete debe entender su corporeidad, desarrollarla y ponerla al servicio del juego escénico.

1 El canovaccio significa la trama o esquema de la acción teatral, se emplea el mismo concepto canevá (palabra de origen francés) que significa el tapiz realizado con punto cruz. La traducción al español sería “cañamazo”, así denominado el tejido con hilo rústico para hacer tapices. Este concepto es simbólico, ya que en la comedia la trama se construye con mecanismos de constantes cruces de sus personajes en la escena. (Moreira. 2016, p.63).

2 El Teatro épico recibe también el nombre de Teatro Dialéctico o Teatro Político, se trata del tipo de teatro que surgió a principios del siglo XX, intrínsecamente ligado al director alemán Bertolt Brecht y su efecto del distanciamiento.

3 Según Cubas. G, y Santagada.M, (2010) en su artículo: “la corporeidad del actor: simulacro, contagio o creación” se trata de: la concreción propia, identificante e identificadora, de la presencia corporal del ser humano en su mundo, que constantemente, se ve constreñida al uso y al trabajo con símbolos” (p.3).

4 Pedro Lipcovich (2008) Diario Página 12 “El idioma que todos entienden”: Lenguaje que el intérprete clown israelita Alejandro Gruber, define como un término que en hebreo alude a un dialecto desconocido que no se puede entender. Según Gruber la existencia y necesidad de este idioma se probó “en hospitales de Israel, al trabajar con pacientes árabes o etíopes que no hablaban hebreo. Entonces, hablaron un shibrish, hecho de palabras que en sí mismas no tienen significado pero que se pronuncian con la entonación propia del idioma del paciente”.

Referencias bibliográficas

- Alonso, De S. (2002) El texto teatral: estructura y representación. *Revista las puertas del drama*. N° 10. Recuperado de <http://www.aat.es/pdfs/drama10.pdf>
- _____ (1999) *La escritura dramática*. Segunda edición. Madrid, España, Editorial Castalia S.A.
- Arana, T, (2015). La hermenéutica del actor o la labor del actor sobre sí mismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 6*. pp. 134 – 143. Recuperado de http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/5133/1/AranaThamer_2012_HermeneuticaActor.pdf
- Aristóteles. (s.f /2005) *La poética*. Madrid. España. Alianza Editorial Madrid.
- Dubatti, J. (2010). *Cuerpo poético y función ontológica*. Filosofía del teatro 2. Buenos Aires: Atuel.
- Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, España. Ediciones Paidós.
- Listerman, R. (2016). *La commedia dell'arte fuente técnica y artística en la dramaturgia de Lope de Rueda*. Alicante, España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Le Bretón, David (1990). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- López, C. (2011). *Brecht de cara a Aristóteles. Distanciamiento versus catarsis*. Universidad del Valle, Facultad de Humanidades, Licenciatura en Filosofía Cali, Colombia. Recuperado de <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/9557/1/CB-0450355-LF.pdf>
- Mascaró, P. (2001). *Teatro el arte de la enseñanza*. España: Editorial Ñaque.
- Mead, G. (2008). *La filosofía del presente*. Madrid, España. Editorial Centro de Investigaciones Sociológicas.

- Moreira, C. (2016). *La commedia dell'arte, un teatro de artesanos, guiños y guiones dell'arte para el actor*. Madrid, España. Buenos Aires, Argentina: INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro.
- Pérez, G. (2010). *La corporeidad del actor: ¿simulacro, contagio o creación?* VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5674/ev.5674.pdf
- Pérez, G. y Santagada, M. (2010). *La corporeidad del actor ¿Simulacro, contagio o creación?* VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata. Argentina.
- Rivero, I. (2016). El juego desde los jugadores. Huellas en Huizinga y Caillois. *Enrahonar. Quaderns de Filosofia* 56. Universidad Nacional de Río Cuarto. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.5565/rev/enrahonar.663>
- Sánchez, Á. (1996). «Catarsis» en la Poética de Aristóteles. *Revistas Científicas Complutenses. Nª 13*. Universidad Complutense. Madrid. España. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/download/ASHF9696120127A/4994>
- Toscano, M. (2017). La dramaturgia escénica. Mundo, finitud y símbolo: conceptos para una ontología de la puesta en escena *Revista Telón de Fondo* /26. Recuperado de revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/viewFile/3973/3549
- Van Manen, M. (2003). *Investigación Educativa y Experiencia vivida. Ciencia humana para una pedagogía de la acción y de la sensibilidad*. Barcelona, España: Idea Books.

Como citar este artículo:

Martínez, I. (2019). El juego de los actores: Reflexión acerca de la importancia del juego escénico en el proceso del intérprete del ejercicio escénico: SEDICIÓN. *La A de Arte*, 2(3), 48-72 pp.

Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte



Esta obra está bajo licencia internacional

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2019.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve

EL MÉTODO DE LA ESCUELA DE Ulm: del mundo del arte al proyecto de diseño

The Ulm School Method: From the world of art to the design project.

Resumen

Se revisan las tres filosofías proyectuales que caracterizaron los principales períodos por los que atravesó la Escuela de Ulm. Se analiza como dichas filosofías fueron evolucionando hasta acercarse a la concepción actual de un proyecto macro de diseño. Posteriormente, se examinan las fases que integran el diseño de un proyecto y la estructura de un proceso de diseño. Se consideran las ventajas y limitaciones del “Método Ulm”. Se finaliza reafirmando la importancia de formular un proyecto y llevar a cabo un proceso de diseño, que permita disminuir el nivel de incertidumbre al proyectarse una nueva creación.

Abstract

The three project philosophies that characterized the School of Ulm main periods are reviewed. How these philosophies were evolving until present day approaching conception of a macro design Project are analyzed. The phases that integrate the design of a project and the structure of a design process are examined. The advantages and limitations of the “Ulm Method” are considered. At the end, it reaffirmed the importance of formulating a project and considering the design process, that allows to reduce the level of uncertainty when a new creation is projecting.

ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

URL: www.artes.ula.ve

Fecha de recibido: 14-04-2019

Fecha de revisado: 28-05-2019

Fecha de aceptado: 30-05-2019

Palabras clave: Metodología, arte, proyecto, diseño, industria, costos, incertidumbre.

Keywords: Methodology, art, project, design, industry, costs, uncertainty.

 **Alejandro Rassias López**

 rassalex@ula.ve

 Grupo de Investigaciones
Socioculturales del Diseño (GISODIV).
Universidad de Los Andes (ULA).

 Mérida, Venezuela.

Preámbulo: Producto y mensaje en la Escuela de Ulm

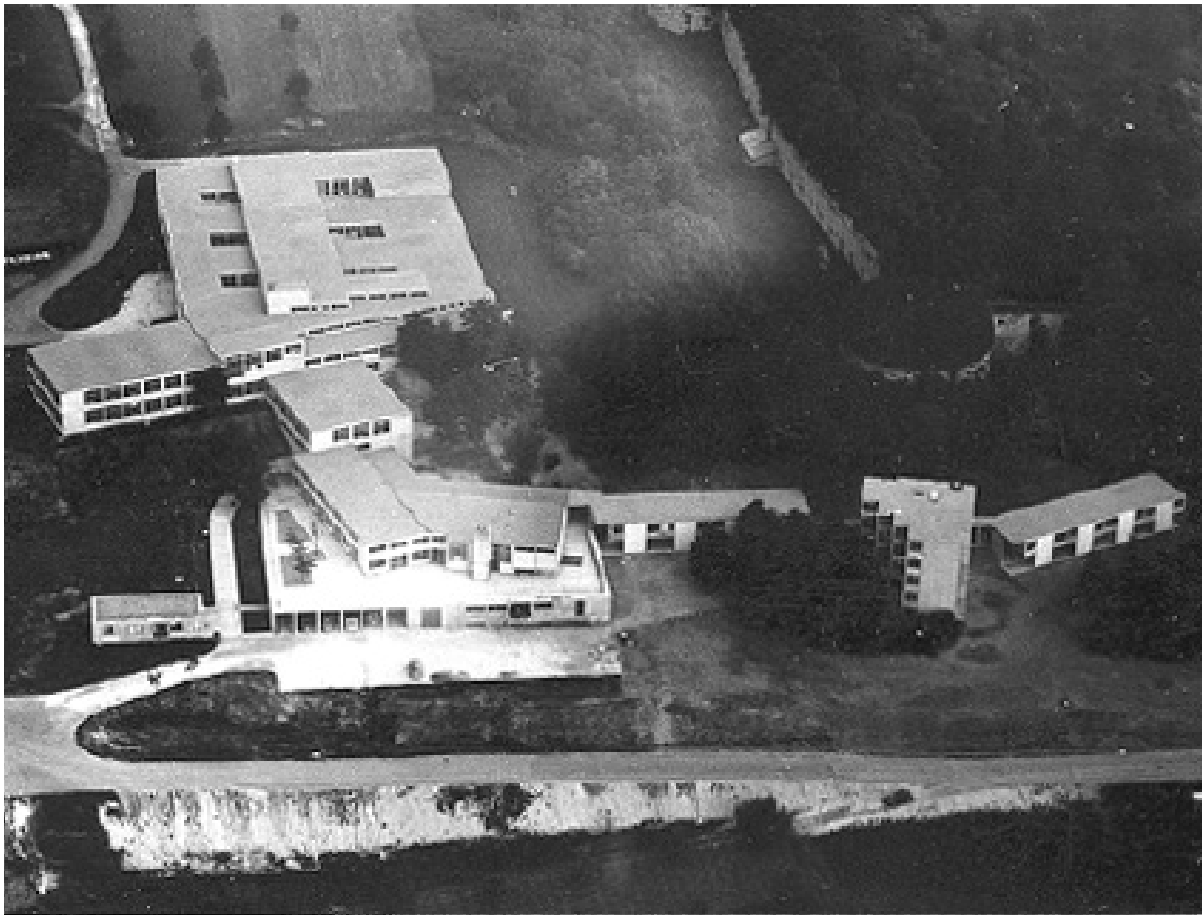
Las empresas son grandes generadoras de productos y mensajes. Las que comprenden el poder del diseño integral entienden que consiste mucho más que sólo una estética superficial, se basa en la conjunción de dos grandes disciplinas del diseño: el industrial y el gráfico.

Conjugaren un proyecto integral, recursos industriales, señaléticos, gráficos y audiovisuales, se traduce desde el punto de vista empresarial, en bienes o servicios con altos niveles de competitividad; y así lo entendieron en la rectoría de la Escuela de Ulm (HfG-Ulm por sus siglas provenientes del alemán Hochschule für Gestaltung).

La HfG-Ulm fue una escuela universitaria que abrió sus puertas en la República Federal Alemana en 1953, con el objetivo de regenerar a través del diseño una sociedad cuyos valores y parque industrial habían quedado completamente devastados tras la guerra. Aun cuando la HfG-Ulm se veía a sí misma como una institución para la enseñanza, el desarrollo y la investigación en el campo del diseño industrial, se impartieron clases en todas las disciplinas del diseño: productos, comunicación visual, construcción y cinematografía (Quijano, 2006).

La HfG-Ulm implantó un sistema propio, conocido como: "Método Ulm", caracterizado por integrar el proceso de diseño en el proceso de producción y por incorporar la metodología de proyecto al proceso de gestación; modelo que ha influido mundialmente la formación en diseño hasta la actualidad.

En este punto, es importante tener presente algunas consideraciones preliminares acerca de los términos proyecto y diseño. La acepción más precisa de proyecto es "conjunto de escritos, cálculos y dibujos que se hacen para dar idea de cómo ha de ser y lo que ha de costar una obra de arquitectura o de ingeniería" (DRAE, 2001). Por otra parte, la definición de diseño es "concepción original de un objeto u obra destinados a la producción en serie" (DRAE, 2001).



Vista aérea de la Hochschule für Gestaltung de Ulm en 1953.
Fotografía de Otl Aicher.
Fuente: Antón, C. (2014). De la forma estética a la forma práctica.
La controversia metodológica en la HfG de Ulm.
Estudios oficiales de máster en proyectos arquitectónicos avanzados. España p. 6



Terraza de la Hochschule für Gestaltung de Ulm en 1956.
Fotografía de Hans Conrad.
Fuente: Antón, C. (2014). De la forma estética a la forma práctica.
La controversia metodológica en la HfG de Ulm.
Estudios oficiales de máster en proyectos arquitectónicos avanzados.
España p. 36

A efectos de esta investigación, se interpretarán ambos términos con un carácter aproximativo, diseño, como un tipo de proyecto menor, es decir más específico. Mientras que proyecto, desde un punto de vista incluyente, es decir más amplio; entendiéndolo como una herramienta (que involucra significativos costos) que permite formular y materializar, de manera rigurosa y ordenada, cualquier tipo de idea que el ser humano sea capaz de gestar (figura 1).

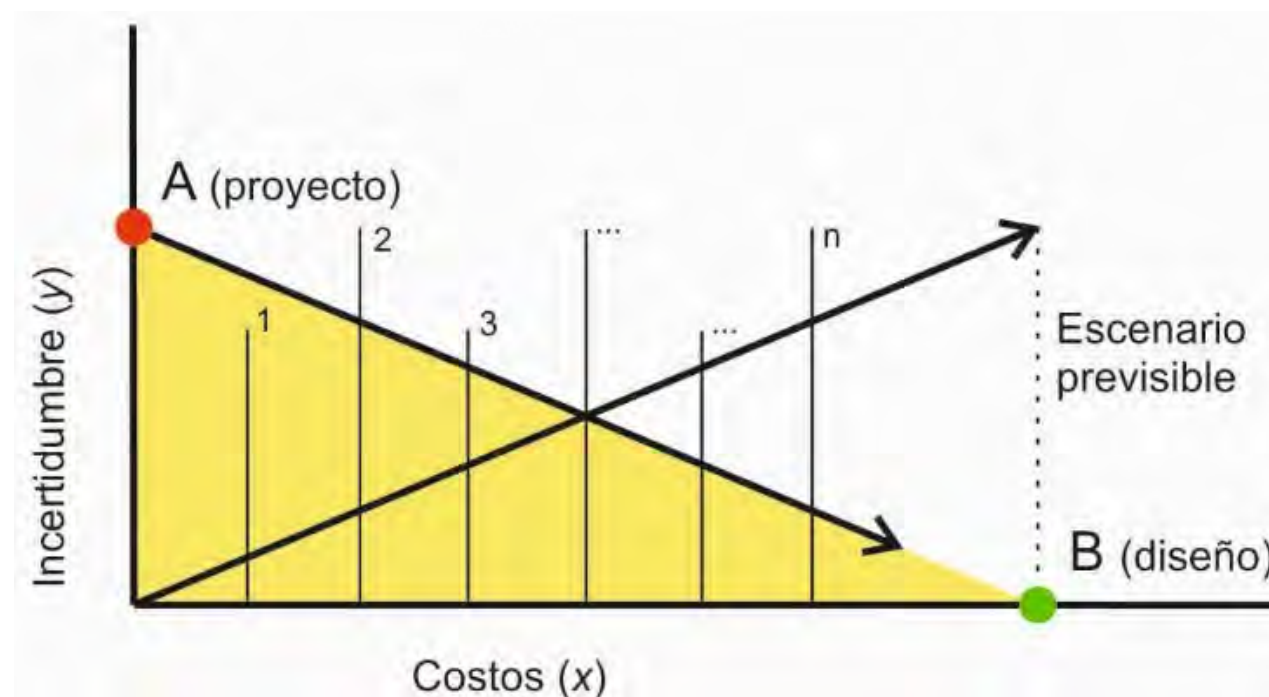


Figura 1: La relación costos-incertidumbre es inversamente proporcional, a mayor avance (1, 2, 3, ... n fases) desde el comienzo del proyecto (A) hasta el proceso de diseño (B), mayores son los costos y menor el nivel de incertidumbre. Fuente: El autor.

En este escrito no se pretende hacer una revisión minuciosa de la historia de la HfG-Ulm. La intención de esta investigación, es revisar sucintamente las tres filosofías proyectuales que caracterizaron los principales períodos rectorales por los que atravesó la UfG-Ulm, y como éstas fueron evolucionando hasta aproximarse a la concepción actual de un proyecto macro de diseño. Posteriormente se analizan las fases que integran el

diseño de un proyecto y la estructura de un proceso de diseño. Se finaliza considerandolas ventajas y limitaciones del “Método Ulm”, y reafirmando la importancia de formular un proyecto y llevar a cabo un proceso de diseño, que permita disminuir el nivel de incertidumbre al esbozar una nueva creación.

La experiencia integral de la HfG-Ulm

Inaugurada dos décadas después del cierre de la Staatliche Bauhaus, la HfG-Ulm prosiguió muchos de los fundamentos de ésta. Su idea se basó en brindar a la industria y a los consumidores, soluciones que fomentaran el progreso científico y tecnológico. Su especial metodología basada en cumplir fases de un proyecto y el empleo en el diseño de nuevos materiales, medios y técnicas, contribuyó a definir el rol del diseñador profesional.

Aun cuando la HfG-Ulm atravesó cuatro distintos períodos, entre los ideales más inquebrantables se encontraba considerar las necesidades reales de la sociedad. “Se proponía formar diseñadores conscientes de las implicancias culturales y sociales de sus trabajos, con conocimientos científicos y tecnológicos que atendieran a las necesidades efectivas” (Bonsiepe, 1978, p. 20).

Uno de los postulados de la HfG-Ulm consistía en que el diseñador debía evolucionar del taller artesanal y erigirse como un organizador de procesos al que le convenía tener presente además de la carga simbólica, las definiciones técnicas y de materialización de sus creaciones. Para ello incluyeron en los *pensa* de estudio, asignaturas tales como, la economía, la psicología y la tecnología de producción. En la HfG-Ulm podemos distinguir claramente cuatro períodos, cuyos modelos de enseñanza están estrechamente vinculados a cuatro directorios:

a) Primer período (1953-1957) el rectorado de Max Bill:

En un primer momento y por influencia de Max Bill, “la enseñanza se caracterizó por una evidente continuidad con los planteamientos bauhausianos...” (Vega, 2013, p. 6), cuyos fundamentos se basaban en el modelo del movimiento *Arts and Crafts*. La intención plasmada en el plan de estudios original de la HfG-Ulm, era relacionar los problemas de creación con las asignaturas teóricas, fomentar la conciencia de la función social del diseño e impulsar una actitud responsable. Max Bill estableció su programa de estudio en las propuestas de la Bauhaus, sin adecuar el entorno educativo a lo que se aproximaba; la era tecnológica y la globalización.

b) Segundo período, (1957-1962) El rectorado de Tomás Maldonado:

Contraria a la postura de Max Bill, Tomás Maldonado creía que era preciso implantar una nueva metodología que permitiese a los diseñadores adaptarse a las exigencias técnico-industriales de la segunda mitad del siglo XX. Con la salida de Max Bill “la idea de que el diseño tenía que ver con el arte, heredada del Arts and Crafts, se consideró finalmente superada [...]” (Vega, 2013, p.6). Maldonado fue un importante motor ideológico en el campo de la teorización del diseño e introdujo el neologismo “proyectación”, donde la intención moderna de diseño requería incorporar una conciencia creciente del que hacer proyectual (Caló, 2012).

Con Tomás Maldonado al frente de la HfG-Ulm se comenzó a hacer énfasis en la tecnología de los materiales y en los métodos de producción. Se instituyó separar arte y diseño, entendiendo este último como un proyecto sistematizable de manera científica. Derivado de esto, surgiría un nuevo diseñador integral, capaz de formar parte de un proyecto industrial, cuya función no se limitaría solo a crear, sino que podía diseñar empleando conocimientos de tecnología y producción (figura 2).

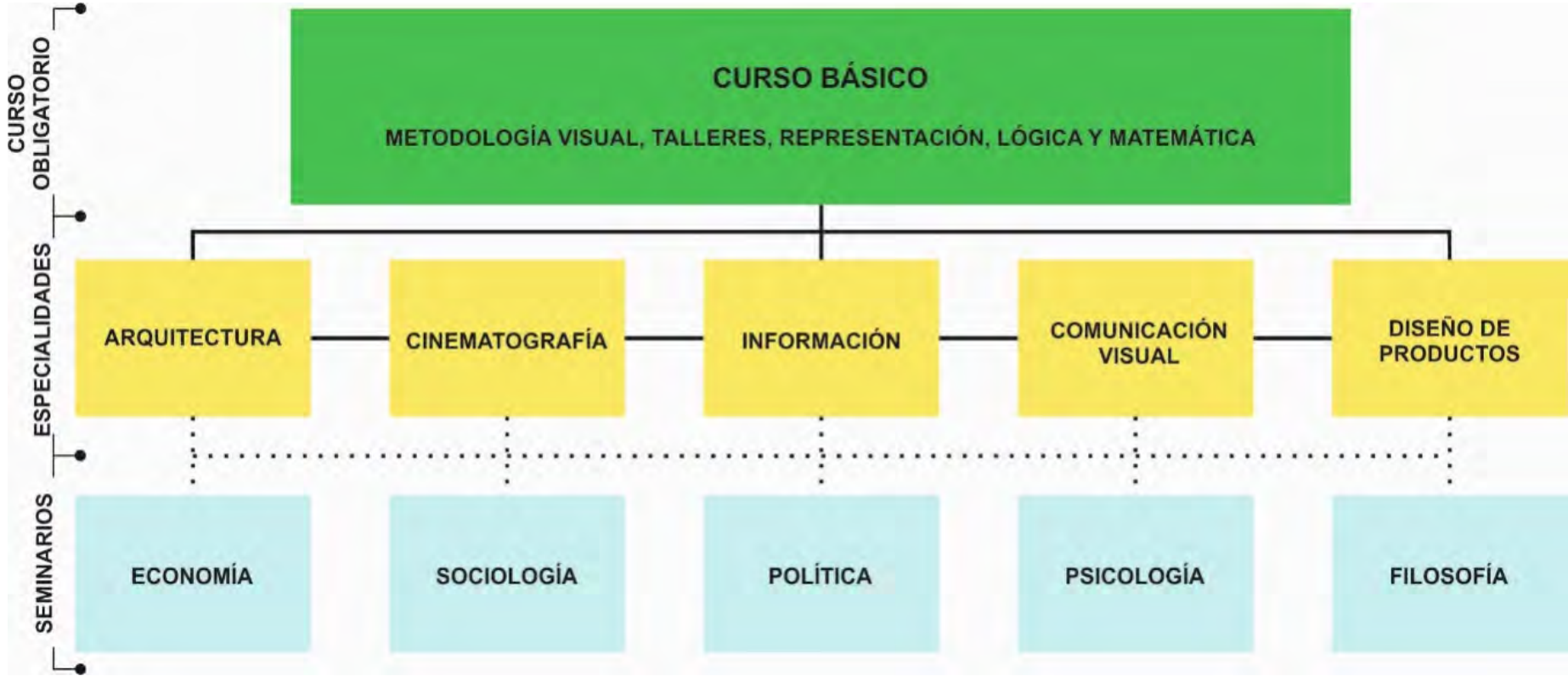


Figura 2: El pensum de estudios duraba 4 años. El primero estaba dedicado al curso básico. Los 2 años siguientes se destinaban a la especialización electiva: diseño industrial, arquitectura, comunicación visual, información y cinematografía. El último año estaba destinado al trabajo de grado. El pensum estaba sujeto a las investigaciones que se hacían en cuanto a las nuevas aproximaciones al diseño. El pensum contenía asignaturas de carácter científico: análisis matemático, programación lineal, cibernética, antropología, psicología experimental, etc. Fuente: El autor basado en Caló (2012).

c) Tercer período, (1962-1964) El rectorado de Otl Aicher:

Los esfuerzos de Aircher se concentraron primordialmente en reorientar la pedagogía del diseño hacia campos más prácticos, de allí su propuesta de fortalecer las prácticas a través del Taller de Desarrollo. La tesis de Otl Aircher proponía que el diseño difícilmente se podía descomponer o concebir sin efectuar un completo análisis, en el que el conocimiento íntegro del proyecto jugaba un rol fundamental.

Otl Aircher opinaba que el diseño no debía ser reducido a un método lineal, “en el que pudiera establecerse una relación unidireccional entre problema, la idea y la solución; era más bien una actividad que perseguía, a través de la observación de una realidad cada vez más compleja, establecer relaciones y resolver contradicciones” (Antón, 2014, p.63). Desde ese momento quedó demostrado que el diseño integral que se impartía en la HfG-Ulm era una herramienta válida para emprender proyectos reales, de diferentes escalas, y en los que se consideraban íntegramente tanto la forma como la imagen del producto.

d) Cuarto período, (1966-1968) El rectorado de Herbert Ohl y la clausura de la HfG-Ulm:

Tras una breve rectoría provisional a cargo de Tomás Maldonado, el encargado de dirigir la HfG-Ulm durante su último ciclo fue Herbert Ohl. Poco pudo hacer Ohl, para resarcirla controversia pedagógica entre proyectistas y artistas por las que atravesaba la escuela. Ni la colaboración de Bruce Archer (profesor invitado) quien desarrolló en 1960 su conocido “método sistemático para diseñadores”, permitió unificar dos creencias opuestas que existían entre científicos y artistas dentro de la HfG-Ulm.

Finalmente, tras quince años de polémicas, los miembros de la HfG-Ulm decidieron por razones político-administrativas, que la escuela, centro internacional de enseñanza, investigación y desarrollo en diseño integral, dejara de existir como institución en 1968. En la HfG-Ulm, cada rectoría desarrolló un modelo de enseñanza específico. Con la salida de Max Bill, la escuela dio lugar a la creación de un modelo único en la enseñanza del diseño integral, al acercarlo a las ciencias (básicas y sociales) y a las técnicas de producción, y alejarlo, de algún modo, de las artes aplicadas (figura 3). La principal aportación de la HfG-Ulm fue establecer una de las primeras metodologías y un proyecto pedagógico para el diseño.

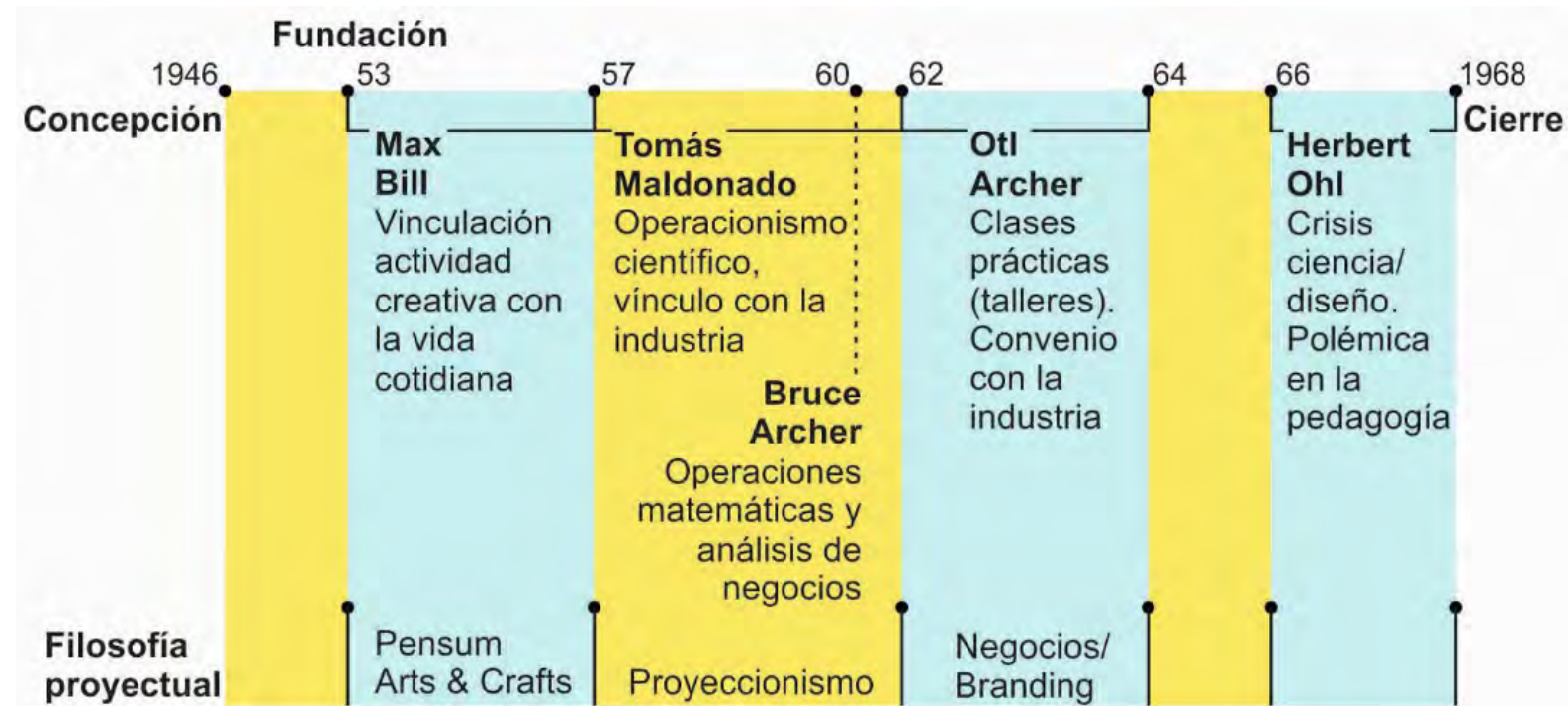


Figura 3: Línea de tiempo de la HfG-Ulm y las tres filosofías proyectuales que caracterizaron los principales períodos rectorales.
Fuente: El autor.

El diseño de proyectos, el proceso de diseño

Bien decía Otl Aicher que el mundo debe entenderse como un proyecto, es decir, como producto de una civilización, como un mundo hecho y organizado por seres humanos. Un proyecto no es ni más ni menos que la búsqueda de una solución inteligente al planteamiento de un problema tendiente a resolver, entre tantas, una necesidad humana (Sapag, 2003, p. 1). Los proyectos surgen como respuesta a una idea que busca ya sea la solución de un problema o la forma para aprovechar una oportunidad de negocio.

En ese sentido, el diseño del proyecto es un proceso de elaboración de propuesta de trabajo de acuerdo a pautas y procedimientos sistemáticos. Es una técnica de gestación, continua, compuesta por varias etapas y que tiene como objetivo seleccionar la alternativa óptima, para la producción de bienes o servicios.

Durante el curso de diseño de un proyecto, se pueden reconocer cuatro grandes etapas ligadas entre sí: idea, pre-inversión, inversión y operación. No obstante, Quarante (1992), Masini (2000), Sapag (2003) y Lledó (2013), concuerdan en agruparlas en dos grandes fases, una de formulación y otra técnica-económica; en las que se llevan a cabo estudios de factibilidad y preliminares de definición, con el fin de definir el pliego de condiciones del proyecto (figura 4).

Para ello se deben plantear las posibles soluciones para el problema determinado, se debe responder a la pregunta ¿el proyecto puede o no puede continuar?, se deben seleccionar algunas de las soluciones y analizar la demanda inicial, así como sus exigencias.

En fin, el diseño del proyecto tiene como intención definir todas las características que tengan algún grado de efecto en el flujo de ingresos y egresos monetarios del proyecto y calcular su magnitud, así como determinar la rentabilidad de la inversión en el proyecto. Es posible que el diseñador se involucre en esta etapa conjuntamente con otros profesionales, sin embargo, puede ocurrir, que el problema llegue ya planteado a manos del diseñador. En todo caso, esta primera etapa es fundamental para el planteamiento del proyecto de diseño.

En la HfG-Ulm, los profesores Hans Gugelot y Bruce Archer desarrollaron siguiendo las directrices del método científico, un proceso de diseño que ellos denominaron proceso de proyectación (o proyectual). Ellos afirmaban que el éxito de la colaboración entre los diseñadores y la industria depende en gran medida del método de trabajo de los diseñadores (figura 5).

En la actualidad, el proyecto de diseño es visto como un proceso multidisciplinario formado por varias etapas vinculadas entre sí. Montaña (1989), Nueno (1989), Muniozguren (1998), Ivañez (2000) y Heskett (2005), coinciden en congrega las en tres fases, una de realización, otra analítica conceptual y una última fase técnica creativa; en las que se llevan a cabo la definición de los requerimientos técnico-formales (Brief), que permitan la definición y diseño final (figura 5).



Figura 4: Fases-actividades del diseño de proyectos y del proceso conceptual. Fuente: El autor basado en Quarante (1992), Masini (2000), Sapag (2003) y Lledó (2013), Montaña (1989), Nuevo (1989), Muniozguren (1998), Ivañez (2000) y Heskett (2005).

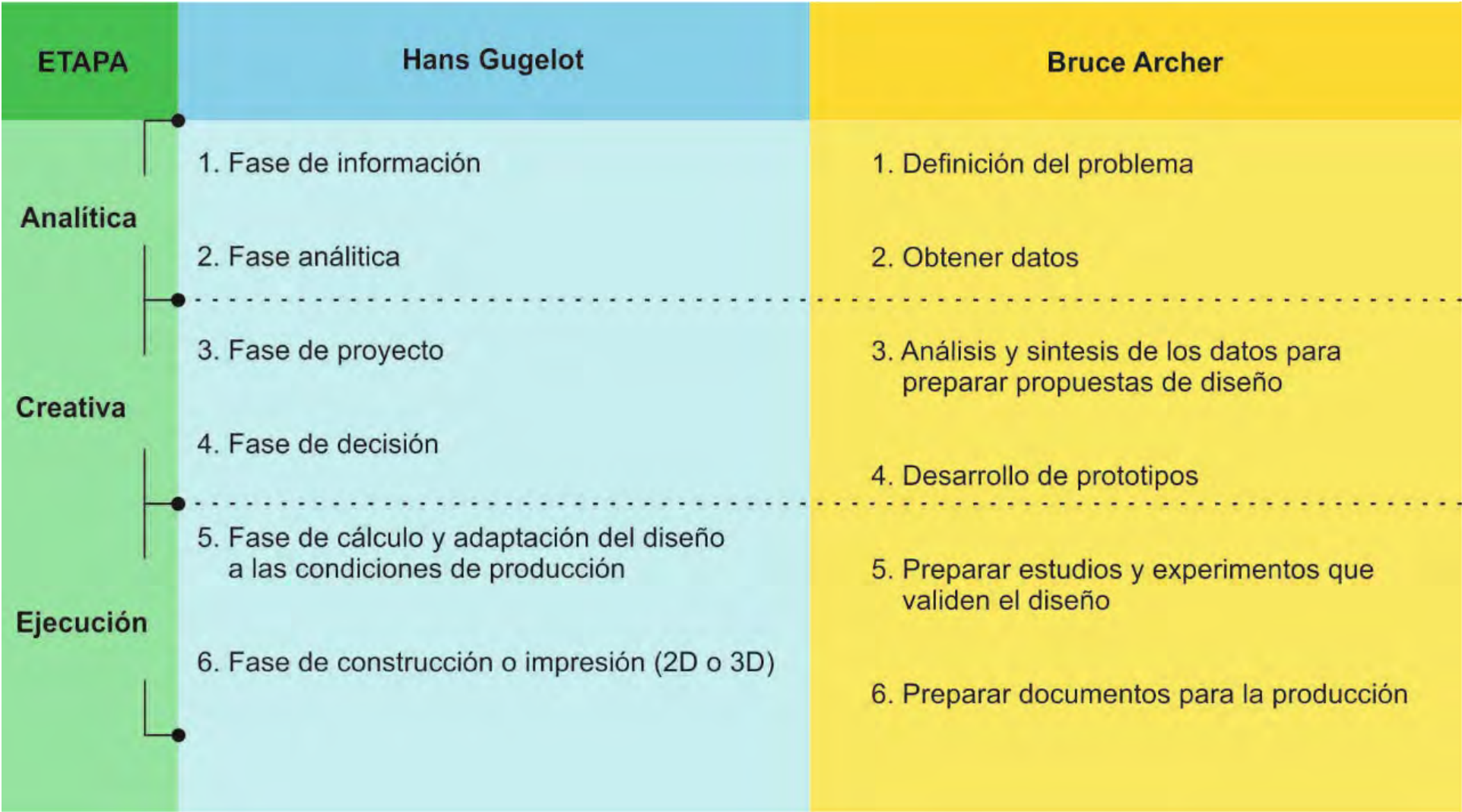


Figura 5: Etapas de los proyectos de diseño (proceso proyectual), desarrollados por los profesores de la HfG-Ulm Hans Gugelot y Bruce Archer.
Fuente: El autor basado en Krampen y Hormann (2003).

En palabras de Balmaseda y Maña (1990), el proyecto o proceso de diseño tiene como finalidad, la progresiva visualización de una idea formal, que basada en requerimientos objetivos (consumidor final) e indicaciones subjetivas (diseñador); varían a lo largo del proceso, evolucionando desde la existencia de un número ilimitado de incógnitas al inicio, hasta la configuración final en la que muchas de ellas han sido despejadas. En este punto es importante señalar que, el diseñador debe poseer conocimientos comprobados en materiales y técnicas de producción, ya que la solución genera costos que afectan directamente la competitividad de la empresa.

Retomando el tema central, el proceso de diseño que se practicaba en la enseñanza en la HfG-Ulm, y compuesto por seis grandes fases: formulación de la tarea, plan de trabajo, fase de información, investigación detallada, desarrollo de la solución y la fase de configuración final; le permitió a Bruce Archer ahondar y presentar sus ideas en varias conferencias de diseño, preparó el conocido "Método sistemático para diseñadores", que fue publicado por el Consejo de Diseño Industrial en 1965 en varios números de la reconocida revista Design. En un escrito retrospectivo sobre la HfG-Ulm, Otl Aicher describió esta situación: "los pasos del proceso de diseño se fueron independizando y se volvieron cada vez más importantes que el resultado y su efecto."

Para finalizar es importante resaltar que, para cada una de las fases que integran un proyecto y para cada una de las etapas que integran el proceso de diseño, existen diferentes herramientas para su gestión. Algunas pueden emplearse de modo preciso para solo una fase, mientras que otras pueden emplearse en varias. Lo importante es entender que, en el campo de la gestión de proyectos y los procesos de diseño, la pertinencia del método puede ser medida por sus resultados.

Reflexiones finales:

Proyecto y diseño, el legado de la HfG-Ulm.

Hasta el establecimiento de la HfG-Ulm, poco se disertaba acerca de la importancia de la sistematización del diseño. La escuela entendió que el modelo pedagógico debía apartarse de los modos de enseñanza que para entonces se desarrollaban en Alemania.

En ese sentido, la HfG-Ulm fue pionera en la integración ciencia-diseño y en desarrollar una pedagogía conceptual basada en: métodos de análisis y de síntesis, fundamentación de alternativas proyectuales, empeño en las disciplinas científicas

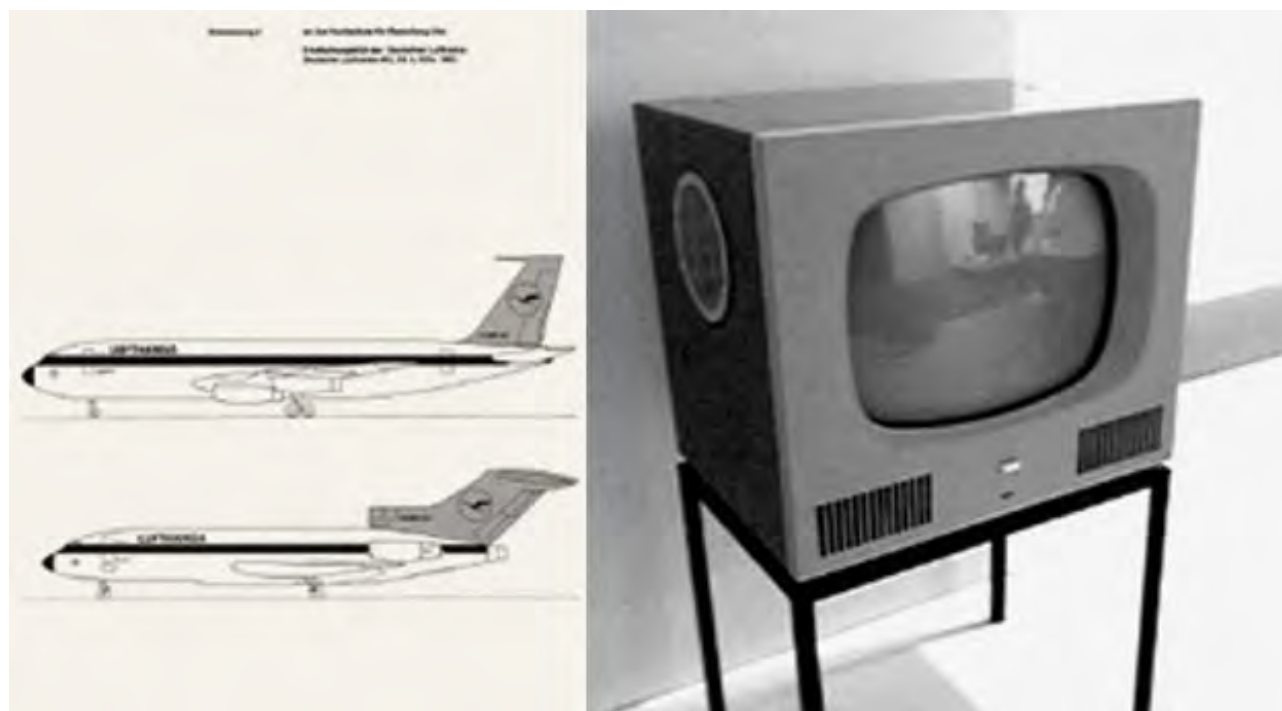


Figura 6: Comunicación corporativa de Lufthansa y electrodoméstico de Braun.

Fuente: Infolio, publicación sobre arte, diseño y educación (2016).

<http://www.infolio.es/07infolio/ulm/ulm.htm>

y técnicas, así como una estrecha relación con la industria. Derivado de esto, la escuela firmó convenios con las empresas Lufthansa y Braun, para el desarrollo de la identidad corporativa en la primera y el diseño de productos en la segunda (figura 6).

Si bien es cierto, que la HfG-Ulm exhibió como ventajas su vinculación con las compañías y el apoyo en los conocimientos científicos, una de sus grandes limitaciones fue anteponer todos los recursos (humanos y materiales) con los que contaban las compañías, lo cual implicaba que el diseño del proyecto ya había sido formulado, quedando por solventar los bocetos. Lo cual significó un vacío para la posterior aplicación del método, por parte de las nuevas generaciones de diseñadores-emprendedores.

Un proceso de diseño integral no se refiere solamente a los dibujos que se consignan ante una empresa, para que su personal técnico arroje una solución. El diseño es, incluidos esos bocetos, el proceso llevado a cabo por un equipo multidisciplinario para que lo esbozado se convierta en realidad.

Es por todo lo anteriormente expuesto que, la buena formulación de un proyecto, acompañado de un buen proceso de diseño, le aseguran al inversor la satisfacción de las expectativas derivadas de haber comprometido sus recursos financieros; ya que el acto de invertir le supone prescindir de cierto grado de satisfacción actual, con la esperanza de uno mayor en el futuro. Es por ello que, la formulación y evaluación de proyectos es un imperativo de la enseñanza del diseño.

Referencias bibliográficas

- Antón, C. (2014). *De la forma estética a la forma práctica: La controversia metodológica en la HfG de Ulm*. Madrid, España: Estudios oficiales de máster en proyectos arquitectónicos avanzados.
- Balmaseda, S. y Maña, J. (1990). *El desarrollo de un diseño industrial. Cuatro ejemplos ilustrativos*. Madrid, España: IMPI.
- Bonsiepe, G. (1978). *Teoría y práctica del Diseño Industrial: Elementos para una Manualística Crítica*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Caló, J. (2012). *El abordaje de la dimensión social en el diseño industrial*. VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40733>
- DRAE. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Madrid, España: Real Academia Española.
- Heskett, J. (2005). *El diseño en la vida cotidiana*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Ivañez, J. (2000). *La gestión del diseño en la empresa*. Madrid, España: McGraw Hill.
- Krampen, My Hormann, G. (2003). *The Ulm School of Design: Beginning of a Project of Unyielding Modernity*. Berlín, Alemania: Ernst & Sohn.
- Lledó, P. (2013). *Gestión lean y ágil de Proyectos*. 2da ed. Estados Unidos: Autor. Recuperado de http://pablolledo.com/content/indices/gap_lledo_2.2_indice.pdf
- Masini, J. (2000). *Notas sobre análisis de proyectos*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes.
- Montaña, J. (1989). *Cómo diseñar un producto*. Madrid, España: IMPI.
- Muniozguren, J. (1998). Herramientas de diseño: conceptos básicos. Un referente clave de competitividad. *Economía industrial*. N° 324, junio. Madrid, España: Ministerio de Industria y Energía.
- Nueno, P. (1989). *Diseño y estrategia empresarial*. Madrid, España: IMPI.
- Quarante, D. (1992). *Diseño industrial 2, elementos teóricos*. Barcelona, España: Ediciones CEAC.

Sapag, N. (2003). *Preparación y evaluación de proyectos*. México: McGraw Hill.

Vega, E. (2013). HFG ULM: EL DISEÑO EN LA ALEMANIA DEL WIRTSCHAFTSWÜNDER. *Revista Infolio*. (pp. 1-13). Recuperado de <http://www.infolio.es/articulos/vega/ulm.pdf>

Como citar este artículo:

Rassias, A. (2019). El MÉTODO DE LA ESCUELA DE ULM: del mundo del arte, al proyecto de diseño. *La A de Arte*, 2(3), 73-90 pp. Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte



Esta obra está bajo licencia internacional
Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2019.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve



VITRINA POIÉTICA

*Alberga esta sección **productos creativos** provenientes del arte, del diseño, la música, la danza y el teatro entre otros, tanto nacionales como internacionales.*

Tertulia con Franco Contreras

Social gathering with Franco Contreras

Hacia mediados de los noventa me acerqué con interés a la obra de Franco Contreras, gracias a la ediciones de los Simposios de Estética de la ULA, donde él daba clases y presentaba su trabajo en la exposiciones y conferencias. Era una obra diferente, conceptualmente muy sólida pero que se apartaba de las modas conceptualistas y proponía un horizonte alternativo para comprender los vínculo entre el arte y el medio ambiente, el uso de los materiales. Franco planteaba un uso de los materiales austeros, precarios, pero que no invocaban al *arte povera* sino a un modo de abrir conciencia de la naturaleza y la historia. El artista nos permitía pensar en una vuelta a la relación orgánica entre el hombre y el mundo a través de la creación.

Vol. 2, núm. 3, ene.- jun. 2019, pp. 92-99, ULA-Ven.
ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte
URL: www.arte.ula.ve

María Luz Cárdenas

Twitter: @mluzcardenas

Sus exposiciones no eran frecuentes en Caracas, pero ya a finales de los noventa se apreció su presencia en importantes muestras como la Invención de la Continuidad de la Galería de Arte Nacional, que proponía una lectura abierta del arte contemporáneo venezolano. Ya en este siglo tuvo una significativa exposición en el CELARG en 2008, otra en el Museo de Sofía en 2012 y el año pasado en presencia de la exposición *El pasado y el futuro en el presente* del BOD.

Hoy, esta Obra Primera XVI en la sala TAC, refuerza nuestras convicciones y admiración por este maravilloso artista la exposición revela una estrategia de contrastes entre la sencillez

“...este trabajo se mantiene íntimamente vinculado a su historia ancestral, su entorno, su biografía, el medio ambiente que le rodea...”

de los materiales utilizados y la complejidad de las obras que, a pesar de su aparente fragilidad, se imponen espacialmente con enorme fuerza constructiva. Acá la

rusticidad adquiere una prolijidad inesperada, un nuevo valor que nos permite re-entender el imaginario popular, y otorga nuevos impulsos a la incorporación de las prácticas artesanales en los discursos contemporáneos.

Su modelo de exploración no ha perdido jamás la consistencia necesaria para considerarlo como un maestro en medio de la vicisitudes y altibajos contemporáneos; sobre todo,

porque este trabajo se mantiene íntimamente vinculado a su historia ancestral, su entorno, su biografía, el medio ambiente que le rodea y el vio crecer y los elementos que lo componen: la flora, la fauna, los cielos, las enramadas... para crear las experiencia diluidas en la memoria y las leyendas de su territorio nacional.

Me gusta como Franco resuelve los títulos de sus exposiciones. En este caso, proviene de dos fuentes que se mantiene como ejes de su trabajo. Por una parte, la alusión a la Obra Primera, que ha encabezado siempre la denominación de su exposiciones como una suerte de *"alivio al tener que buscar y nombrar algo que tengo más o menos claro"*, podría entenderla como el permanente comienzo y recomienzo de la creación. Por otra parte, el uso del subtítulo Paraíso Perdido advierte a presencia del relato bíblico que le acompaña desde la niñez. *"La presencia de la culebra, los árboles, los murciélagos, las montañas y otras obras que expongo, mi firme creencia infantil en el relato bíblico que desde niño escuché y aprendí de la inocente fantástica enseñanza materna. A parte de este hermoso cuento, está la nostalgia que siento por la pérdida de ese mundo entre primitivo, y sencillo en que nací y crecí y este mundo actual sin una aparente trocha que nos diga a dónde vamos"*. Con ello, construye una narrativa de lo cotidiano, de las más comunes experiencias, bajo una perspectiva poética, que habitan universos fabulosos y se desplazan entre la magia, el recuerdo, la realidad y la imaginación.

Convivimos acá con dieciocho años de trabajo (2000-2018) en dibujos, esculturas e instalaciones despojadas, esenciales y sinceras elaboradas en madera de café e hilos de alambre. Las instalaciones presentan el entorno de un pueblo, sus campos, montañas, rituales, máscaras, ancestros vegetales y animales. En ellas, el espacio juega un papel fundamental, las estructuras de madera de café, el material funciona como construcción simbólica que llaman a lo fugaz y lo sencillo, pero también a la reelaboración de la naturaleza y sus elementos se puede apreciar en los *Murciélagos*, donde la forma esencial del animal que parece

“... Otro aspecto interesante en la obra de Franco es cómo el vacío juega un papel significativo al circular entre las estructuras y permite un juego de luces y sombras que enriquecen el movimiento...”

flotar dibuja y desdibuja su vuelo entre sombras proyectadas en el piso y pared. O *Racimo y Cambur*, donde la alusión a las frutas y plantas se mueve entre la austeridad que impone la rama seca de cafeto y la abundancia que el artista asigna a sus composiciones. Las piezas realizadas con hilos de alambre y láminas de latón transitan la tridimensionalidad, pero podrían también ser consideradas como delicados dibujos sin papel cuyo trazo se despliega en rostros, ciudades o rituales de la muerte. Son construcciones complejas donde la falta de artificios incrementa la potencia expresiva de un paisaje casi aéreo, transparente, que revela una situación más sensible que matérica.

Otro aspecto interesante en la obra de Franco es cómo el vacío juega un papel significativo al circular entre las estructuras y permite un juego de luces y sombras que enriquecen el movimiento se comporta como componente esencial de las piezas y pasa a ser una característica muy importante de su lenguaje, gracias a ello los dibujos viven, palpitan.

Gracias a AICA Venezuela por permitir mi participación desde la lectura de este texto. Gracias a la Sala TAC por la exposición de Franco Contreras, por abrir zonas diferentes de investigación donde se unen lo popular y lo académico, lo cultural y lo natural, lo racional y lo sensible, la plenitud de la poesía y el rigor constructivo en un mismo territorio contemporáneo.



*Tertulia con Franco Contreras en la sala TAC. (Abril 2018).
Fotos: Yuri Liscano*

Como citar este artículo:

Cárdenas, M. (2019). Tertulia con Franco Contreras.
La A de Arte, 2(3), 92-99 pp.
Recuperado en erevistas.saber.ula.ve/laAdearte



Esta obra está bajo licencia internacional

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2019.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve

Si es esencial a las obras ser cosas,
no lo es menos esencial el negar su propia cosidad
Martín Heidegger

Franco Contreras y su paraíso perdido

Franco Contreras and his lost paradise

Cuando la obra de Franco Contreras se ve en el marco de los radicalismos conceptuales o de las banalizaciones transigentes propias del arte actual, se hace imposible dejar de pensar en la distinción que Octavio Paz hacía entre las expresiones "A destiempo" y "Contra el tiempo". Ciertamente, en el caso de nuestro artista no se trata de una propuesta que se hace en el tiempo de vigencia de otras cosas, en consecuencia, no es algo "a destiempo". Más bien es algo que se presenta en contraste con la corriente y, por eso, es "contra el tiempo". Sus obras son

Vol. 2, núm. 3, ene.- jun. 2019, pp. 100-108, ULA-Ven.
ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte
URL: www.arte.ula.ve

Víctor Guédez

Twitter: @guedezv5

contra el tiempo porque no atienden los forzados esquematismos geométricos y las precisas referencias formales que se inscriben en los formatos ofrecidas por las computadoras. En las realizaciones de Contreras, en lugar de simplificar lo que ya existía, se ofrece la síntesis de lo que no tenía antecedente. Se trata entonces, de simplificar más que sintetizar. También, desde esta perspectiva, procede más el desprendimiento que el desentrañamiento, en tanto que lo primero remite a la generosidad, liberalidad y fertilidad de un carácter, mientras que lo segundo se vincula al desarraigo, la erradicación y el desenterramiento de un referente prístino. En términos definitivos: estamos ante un testimonio de síntesis y desprendimiento o de desprendimiento y síntesis sin que tenga importancia el orden de prelación. Tampoco procede pensar en cuál de esos vocablos es el sustantivo y el adjetivo, ya que lo determinante es que la síntesis y el desprendimiento actúan aquí como las dos alas que un pájaro requiere para asegurar la versatilidad de su vuelo libre.

La consideración expuesta permite aceptar que estas obras no caben en ningún ámbito que reconozca lo apolíneo y lo dionisiaco como dicotomías excluyentes. Sus esculturas expresan una esencia orgánica transfigurada que termina por fomentar la revelación de la estremecedora presencia de una entidad enigmática. Sin duda, se aprecia un extraño juego de alusiones y elusiones, de conversiones y fascinaciones, de gestos y gestas, de esqueletos y roces. Todo tipo de polarización aquí se relativiza frente a la intriga

solitaria e íntima, así como iluminadora y resonante a la que convocan estas realizaciones. En este orden, se solapan las cavilaciones y simulacros que van más allá de los esbozos previos para afirmarse luego como resurgencias pletóricas de amplia diversidad estética.

En este acercamiento es imposible dejar de destacar las cualidades formales y artísticas de sus ejecuciones. De inmediato se aprecia que Franco Contreras hace que lo orgánico se libere de una parte de su naturaleza original mediante maniobras técnicas, y después recurre nuevamente a la connotación orgánica a partir de maniobras estéticas. El resultado de este cruce de maniobras técnicas y estéticas se concreta en la redimensión de los aspectos resolutivos y perceptivos. Esto se afirma con ligereza y también se observa con inmediatez, pero es mucha la transpiración y la inspiración que acompañan al artista en este empeño. Además, hay atributos particulares que le permiten concretar irradiantes efectos. Señalemos, en este sentido, la combinación que se produce entre la rigurosidad de un geómetra, la sensibilidad de un poeta y la interiorización de un filósofo, todo lo cual se cristaliza en resultados plásticos sorprendentes, en evocaciones líricas envolventes y sedimentaciones simbólicas desafiantes. Resulta imposible, en consecuencia, mantenerse en blanco frente a sus obras, más aún cuando se vivencia que ellas se hacen susceptibles a los arrebatos de un soplo que no desecha la posibilidad de alcanzar

propiedades volátiles y de impactar sugerentes sombras. Recurrimos a un breve inciso para recordar que se ha dicho que el mejor complemento de la belleza es la luz, pero esto no impide reconocer que cuando se incorpora la complicidad de la sombra se operan resurgencias supremas de la experiencia estética. Tal sensación se apodera de nosotros en esta ocasión, ya que aquí se ponen de manifiesto juegos sutiles, modulaciones intrigantes y movimientos atenuados que, a la manera de una interfecundación cruzada, avivan la percepción del espectador.

“...sus esculturas transmiten una aparente fragilidad que de inmediato se compensa con la evidencia de una factura indestructible...”

En medio de este intercambio vivaz, sus esculturas transmiten una aparente fragilidad que de inmediato se compensa con la evidencia de una factura indestructible. De la misma manera, sus realizaciones absorben una sugerente potencialidad generativa, en tanto que promueven imágenes plurales y abiertas a la imaginación, efectos que por cierto se amplían por los impactos de sus proyecciones que también se incorporan como elementos del registro perceptivo. Son formas que sugieren evoluciones y descendencias inesperadas y hasta delirantes. Con palabras de André Malraux podemos sostener que estas obras no surgen como un fin sino como un nacimiento. Sin duda estamos frente a la desbordante presencia de un extraño misticismo que es poético y espiritual al mismo tiempo.

Llegados a este punto se impone decir que, así como un buen escritor es aquel que escribe con palabras insustituibles y necesarias, igualmente un escultor es el que le otorga presencia a formas esenciales que atienden a lo primordial. Le añade fuerza a nuestro argumento el recordar al poeta Vicente Huidobro cuando decía: "El adjetivo no da vida, mata". Todo esto viene a propósito al apreciar que en las obras de Franco Contreras no hay excesos ni abigarramientos pero tampoco se notan carencias ni insuficiencias. Existen los recursos necesarios en función del diseño deseable y los estatutos visuales suficientes para la más efusiva expresión. Su planteamiento está bien alejado de los sesgos reduccionistas y de los riesgos barroquistas. Tampoco operan aquí las inclinaciones comprometidas con sufijos o prefijos, ya que no hay inspiración en ningún "ismo" o algún "neo". Su empeño solo conoce la autenticidad de una demanda enraizada y el compromiso de un insobornable empeño de investigación. En su entorno ambiental y en su reservorio vivencial encuentra la totalidad de lo que amerita para atender sus expectativas estéticas. El anudamiento de estas dos fuentes levanta su voluntad para recuperar y transfigurar la continuidad del cafeto en favor de un estatuto de resignificación, reappropriación y redimensión. Lo anterior quizá explica que se haga recomendable el silencio, la soledad, la proximidad y la inocencia como condiciones aconsejables para fomentar la suprema experiencia estética ante cada una de sus obras. Hay en ellas una codificación expresiva que se favorece con la intimidad (propia del silencio), con el diálogo interior (propio de la soledad), con el efecto sensible (propio de la proximidad) y con la sorpresa

(propia de la inocencia). Apoyados en estas advertencias podríamos sostener que un artista necesita un concepto más que una idea, pero igualmente requiere una densidad espiritual y mística más que un concepto. Este es el caso de nuestro artista, ya que sus ejecuciones se cargan de un contenido sublime que valida la sentencia de Walter Benjamin:

*“Una obra de arte no sirve
para hacer visible una idea,
sino para revelar un secreto”.*

OBRA PRIMERA. PARAÍSO PERDIDO



*Vídeo de entrevista realizada a Franco Contreras.
Obra Primera XVI. Paraíso perdido. Sala TAC. Abril 2018.
Caracas. Venezuela.*

* Ficha Técnica del Vídeo

Título: Entrevista realizada a Franco Contreras.
Obra Primera XVI. Paraíso perdido. Sala TAC.

Video elaborado por: Espacio Arte para Vale TV.

Producción Ejecutiva: María Eugenia Mosquera.

Dirección y Guión: Sergio Monsalve

Cámara: Jesús Ramirez

Diseño Gráfico: Marcel Bardon

Edición y Post-producción: Alberto Alcántara.

Reedición: Raul Díaz.

*Especial agradecimiento a María Luz Cárdenas, Victor Guédez, Félix Suazo y Vale TV,
por permitirnos el uso del material elaborado a propósito de la exposición Obra Primera XVI,
"El Paraíso perdido", realizada en la ciudad de Caracas en la Sala TAC, en el mes de Abril
del año 2018.*

Como citar este artículo:

Guédez, V. (2019). Franco Contreras y su paraíso perdido.
La A de Arte, 2(3), 100-108 pp.
Recuperado en [erevistas.saber.ula.ve/laAdearte](http://revistas.saber.ula.ve/laAdearte)



Esta obra está bajo licencia internacional

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2019.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve

Franco Contreras

“La fragilidad que somos”

Entrevista a Franco Contreras a propósito de la exposición
“Obra Primera. Paraíso Perdido”

Franco Contreras “The fragility we are”

Interview with Franco Contreras on the exhibition “Work First. Paradise Lost”

Félix Suazo: ¿Por qué “Obra Primera”?

Franco Contreras: Cuando realicé mi primera muestra individual se me ocurrió ese nombre para dejar claro que estaba apenas debutando en el exigente ambiente artístico merideño, “Con obra Primera” presentaba algo así como mis temores a los artistas más experimentados, sin violentar los egos ni la estabilidad de un gremio que siempre, en todas partes, ha sido celoso de admitir espontáneos que se asoman a su territorios.

Vol. 2, núm. 3, ene.- jun. 2019, pp. 109-118, ULA-Ven.
ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte
URL: www.arte.ula.ve

Félix Suazo

felix.suazo@gmail.com

Más tarde cuando se me dio de nuevo la oportunidad para exponer en solitario me di cuenta primerio que todos los nombres son caprichosos, pero que además ninguna de las obras eran nuevas, y todas eran inéditas, me había resultado fácil o era producto de mi desarrollo y experiencias anteriores. Allí en ese momento entendí que me seguía y seguiría para siempre el mismo miedo y la misma incertidumbre ante el hecho creativo. En cada obra me enfrentaba la gran satisfacción de hacerla, pero con el mismo pánico de mostrarla. Así que todo ello me llevó a dejar que "Obra Primera" me aliviara al tener que buscar y nombrar algo que ya tenía más o menos claro. No sé si a otros artistas el tiempo y el trabajo les aseguran cada vez mejores obras y calma espiritual cuando muestran la obra que hacen. Yo no he podido lograr que el susto me pase, creo que pasará cuando deje esta afanosa búsqueda de querer acercarme al arte. Sé que estaré feliz pero sin obra alguna.

FS: ¿Por qué "Paraíso Perdido"?

FC: Hay varias razones que me llevaron a utilizar este pequeño subtítulo para acompañar a "Obra Primera". La presencia de la culebra, los árboles, los murciélagos, las montañas y otras obras que expongo, en esta sala me evocaron mi firme creencia infantil en el relato bíblico que desde niño siempre oí de la inocente y fantástica enseñanza materna. Aparte de ese hermoso cuento, está la nostalgia que siento por la pérdida de ese mundo entre

primitivo, sencillo, posiblemente muy idealizado hoy, en que nací y crecí y este mundo de ahora que se me impone lleno de violencia, mentiras y sin una aparente trocha que nos diga para dónde vamos.

Cuando niño, ya he dicho en otra ocasión, los niños pasaban frente a mi casa pero no entraban, solo marcaban algo en las caras y curvaban las espaldas, pero las costumbres y los apegos a la vida eran los mismos, sobre todo lo que mamá había heredado de sus padres.

Como soy gran aficionado a guardar todo lo que pueda, así no tenga valor, esos años de la infancia los he cuidado como un extraordinario tesoro, por eso en alguna parte de mi obra, la voz

y mirada de mis padres se entretejen con la mía.

Podía haber una lectura política si tomamos en

"...Solo milito como ciudadano..."

cuenta el fatal estado en que esta hoy nuestro país, y me parece legítima si alguien la hace, pero nunca he querido relacionar mi obra con la política. Solo milito como ciudadano, cuando trabajo en la obra, la batalla que intento librar es con las dificultades que se me imponen para acercarme al arte, con las herramientas sobre todo intelectuales que he ido encontrando en el transcurso de los años.

Aun así siempre he pensado y creído que toda obra es social, pues no existe ninguna, que al salir del anonimato y resguardo del autor que la creó, no lo sea.

FS: ¿Cuándo comenzó?

FC: Comencé tarde. No estudié artes plásticas sino Historia del Arte, en la Universidad de Los Andes, pero tuve la oportunidad de estar en contacto con el hecho artístico, primero en mi casa con mi hermana Ana Lucia que pintaba de manera autodidacta y luego en Mérida con un grupo de artistas que eran docentes en la Unidad de Artes Visuales y Diseño de la Dirección de Cultura de la ULA. Allí, después de graduado en Historia del Arte, entré a formar parte del cuerpo de profesores en el año 1980. Esta escuela que, con algunos cambios, es hoy la Facultad de Arte, estaba conformada fundamentalmente por talleres. Mi amistad sobre todo con Francisco Grisolia, a quien admiraba y sigo admirando como dibujante y por su aguda percepción del fenómeno plástico, me llevó a comenzar a arrimarme ya como autor al mundo del arte. Digo que comencé tarde porque mi primera muestra individual fue en 1992 cuando ya me acercaba a los cuarenta.

Mérida después de los sesenta mantuvo una intensa actividad cultural que a través de su universidad, se sentía en todo el país. Mérida siempre ha sido una ciudad pequeña

y en aquellos años que llegué a la universidad era imposible escaparse de la influencia rectora que la ULA ejercía sobre todos y cada uno de los merideños.

FS: ¿Qué relación hay entre la experiencia cotidiana y la obra?

FC: En mi caso la obra está enmarcada por el entorno donde la he producido. Lo que soy, poco o mucho, tiene sus raíces en ese espacio físico y cultural en el que siempre viví y vivo. El contacto directo que de joven mantuve con el campo y sus particulares circunstancias son absolutamente evidentes en lo que hago y la manera como lo hago. La mata de café siempre ha sido una fiel compañera en las casas del campo del pie de monte andino, pues aparte del maravilloso fruto que produce, la madera que aunque de tamaño y grosor pequeños se usa para encabar los martillos, palas y picos para las cachas de los machetes y cuchillos viejos, para hacer bastones, entre otros. Como combustible es magnífica por su durabilidad y como varas utilizadas como trabazones para construir cercas sencillas para encerrar animales menores, también era preferida por su resistencia a la humedad.

Tanto en mi casa como en los alrededores inmediatos encontré los materiales, las técnicas, las herramientas y los motivos que hoy conforman en esencia mi obra tridimensional.

**"...relaciones de lleno y vacío,
de movimiento de luces
y de sombras..."**

Otro elemento que junto al café me deslumbró desde niño fue el nudo, por su excepcional capacidad al servicio del hombre. En el campo casi todo lo que se amarraba o construía tenía como principal protagonista el nudo, el amarre. El haber descubierto temprano ambos elementos fue como una bendición. Comencé a usarlos para elaborar parte de las inquietudes plásticas que en la universidad me habían aparecido cuando desarrollé mis primeras incursiones en el arte. Poco a poco me di cuenta que aquella pequeña región donde había nacido no era menos rica que cualquier otra del planeta; allí estaba todo lo que necesitaba. Era la única que con alguna autenticidad podría expresar porque eso y no otra cosa soy yo.

Fue a ese mismo medio cuando regresé cargado de ideas, que descubrí en las cercas, los espacios, los volúmenes virtuales, las relaciones y tensiones de las líneas. Me di cuenta que las grandes calidades plásticas de muchas de estas cercas y armazones del campo se mantenían calladas y escondidas. Entonces no las vi más como cercas o como elementos de un paisaje estático y mudo, sino como situaciones sensibles que bien podían conformar mi obra. El reto era que yo pudiera lograr, a través de la obra expresar la espontaneidad que me transmitía algo que nadie había elaborado con el fin de agradar o causar una impresión distinta a demarcar el espacio. Fueron apareciendo poco a poco también las relaciones de lleno y vacío,

de movimiento de luces y de sombras. Pero además no eran dibujos inertes y fríos, sino vivos y palpitantes como se siente la madera en su desnudez. Cada centímetro de madera es distinto al otro, como si escondiera en cada espacio diminuto un pequeño corazón. Al ver todo aquello, con el tiempo, fue viniendo el resto de lo que hasta ese momento poco había mirado: el viento, el río, los árboles, los animales, la montaña, etcétera.

FS: ¿Qué autores e ideas han influido de su concepción del arte?

FC: Creo que al principio uno está a la expectativa de lo que dicen los demás de qué cosa es el arte, hasta que llega el momento que se da cuenta que casi todos tienen una concepción distinta y que al final nadie sabe con certeza qué es. En cuanto a las influencias deben existir muchas, soy la suma de muchos otros que no necesariamente están en el camino del arte. Siempre he sentido una particular admiración por el trabajo de Gego. Me conmueve la sencillez en gran parte de su propuesta plástica. También admiro con respeto y atención la obra de Paul Klee, sobre todo aquella que no logro entender del todo.

"...soy la suma de muchos otros que no necesariamente están en el camino del arte..."

Aparte de la plástica, otras vertientes alimentan mi interés cuando quiero decir algo con la obra. Cada vez que releo, porque es lo que ahora hago, a Juan Rulfo pareciera encontrarme en algunos rincones de sus narraciones, y aunque está situado en otro lugar distinto, Jorge Luis Borges me ha enseñado la esencia de cómo decir lo poco que nos toca decir.

Pero de nuevo vuelvo un poco a lo que creo son los orígenes primarios de mi obra: el ambiente casi imperceptible del modo de ser andino en nuestro país. Me refiero a esos motivos que poco a poco me fueron definiendo como persona, que encontré sin proponerme nada y sin afán en esa manera particular del hombre de los Andes nuestros. Ser de los Andes, así como ser de otro lugar, no significa nada, en todo caso es parte de la fatal casualidad de la vida.

Quisiera que mi obra se despojara de todo, que fuera una obra sencilla y esencial que más bien buscara refugiarse en esa fragilidad que somos y nos cuesta tanto aceptar. Si eso lo logro, estaría más que pagado por estos años dedicados al trabajo creativo.

Enero, 2018

Como citar este artículo:

Suazo, F. (2019). Franco Contreras. "La fragilidad que somos". Entrevista a Franco Contreras a propósito de la exposición "Obra Primera. Paraíso Perdido". *La A de Arte*, 2(3), 109-118 pp. Recuperado en erevistas.saber.ula.ve/laAdearte



Esta obra está bajo licencia internacional

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2019.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve



EL ESPACIO DE THEOROS

Destinado a reflexiones libres,
expresadas en ensayos, notas, columnas,
críticas, opiniones, entre otras.

PRESENTE: **ALQUIMIA Y FLOR**

Una hermenéutica de la exposición de Framtho Salager
“Confluencias de la línea y el color”.

PRESENT:
ALCHIMY AND FLOWER.
A hermeneutic of Framtho Salager's exhibition. “
Confluences of the line and color”

👤 María del Pilar Quintero Montilla ✉ mpilarcisei@gmail.com

🏢 Grupo de investigación de la Consciencia Social Universidad de Los Andes.

📍 Mérida. Ven

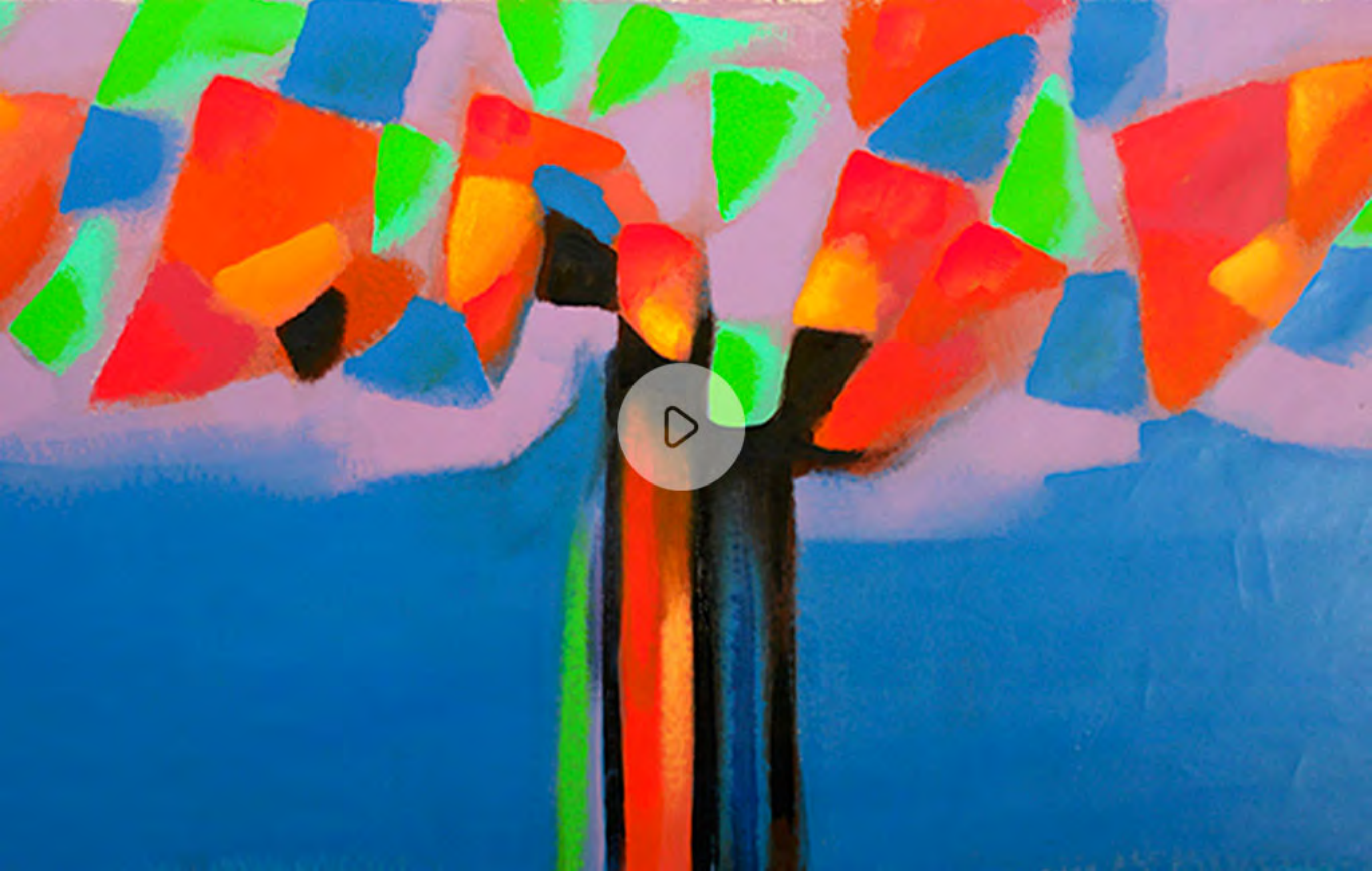
Dice Gadamer (1996) que el arte moderno “es una invitación al pensamiento y la coparticipación y que su mayor conquista es la libertad” tanto del artista y su creación como la del receptor de la obra de arte que es libre en su interpretación. Esta afirmación guía mis siguientes palabras.

laA DEARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Vol. 2, núm. 3, ene. - jun. 2019, pp. 120-131, ULA-Ven.

ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte, URL: www.artes.ula.ve



Exposición Framtho Salager. Confluencia de la línea y el color. Centro de Arte Contemporáneo “Galería La Otra Banda”. Mérida, mayo-junio 2018. Fotografía: Pablo Krisch.

Ante todo quiero agradecer a Framtho Salager por esta ofrenda a la ciudad de Mérida: la exposición –taller del artista- que nos ha permitido coparticipar en esta experiencia de ver el nacimiento y evolución de la obra de arte. Exposición que se realiza en una de las condiciones más adversas que ha vivido nuestra ciudad, nuestra Universidad y nuestro país, en muchos años, el primer trimestre del año 2018.

Gracias también al director de la Galería La Otra Banda, arquitecto Julio Lubo, por acogerla, estimularla, promoverla y por su trato afable y dialogal, gracias al Dr. Víctor Bravo, a la Universidad de Los Andes por ser una vez más, un faro de luz para la cultura y a todos los que nos acompañan esta tarde.

El maestro Gadamer destaca tres expresiones en la creación artística moderna: *el juego, el símbolo y la fiesta*. A ellas nos acercaremos.

“...como la flor de loto que florece en los pantanos y entre más sucio es el pantano más bella es la flor”.

Todos interpretamos desde una tradición y la mía es la de una venezolana que al intentar desentrañar esta experiencia estética, sigue los pasos del psicoanálisis arquetipal de Carl Jung en sus estudios sobre el proceso creador del artista y las orientaciones de los filósofos Hans-Georg Gadamer y Daisaku Ikeda. Nos conviene aquí tener presente que el psicoanálisis es una teoría de la cultura no solo una metodología para entender la psiquis humana.

Cuando asistí a la apertura de la exposición tuve una extraña sorpresa: las paredes de la sala estaban cubiertas de lienzos blancos grisáceos y sobre ellos apenas esbozados unos dibujos al carbón, reminiscencias de obras anteriores del artista de las series “girasoles” y “cicatrices”.

En ese momento no comprendí que el artista nos estaba convocando a un juego estético que se me iría revelando poco a poco. Para muchos de los asistentes a la apertura de la exposición los lienzos blancos grisáceos también fueron una sorpresa, pues estamos acostumbrados a la exposición convencional, que presenta la obra acabada, y el visitante, - con frecuencia - es *solo* un espectador. Por lo tanto se fueron de los asistentes se fueron de la sala, solo con la sorpresa inicial.

Sin embargo percibí en lo expuesto un tinte poético de melancolía, lo relacioné entonces con la reciente y grave enfermedad del artista y su estancia interno en el hospital universitario de la ciudad - especialmente los sonidos, movimientos y sensaciones de las horas de la noche, que me había relatado - y por asociación libre llegó a mi mente un poema de Cesar Dávila Andrade (1993, pp.262-264), el gran poeta ecuatoriano, que se titula precisamente *Hospital*, y dice así en uno de sus versos:

*El día es largo como el éter
tiene algo de maíz blanquísimo de miedo
El Hospital*

Para ese momento, con esas preguntas y esas asociaciones ya yo había entrado en la convocatoria de la exposición: *co-participar en el juego* de pensar sobre la misma. Recordé entonces que Framtho es poeta, eso implica que en su trabajo creador hay una sensibilidad poética, un *yo lírico*, que se expresa por tres vías: la palabra, la imagen y el color. El título secreto de la exposición, que conocimos solo algunos, fue para el artista: *El Breve espacio donde existo*.

El creador trasladó su taller al espacio B de la Galería La Otra Banda. En un gran mesón dispuesto para la ocasión, ubicó sus materiales y utensilios de labor: pinturas, solventes, barnices, pinceles de todos los tamaños y espesuras, brochas, lienzos, gamuzinas y algunos libros de sus poetas favoritos. Y allí en su taller trabajó incansable todos los días que duró la muestra.

El título secreto de la exposición: *El breve espacio donde existo*, dice mucho: ser poeta y ser artista plástico es un destino muy exigente que puede ser muy duro, sobre ello ahonda Jung (1995) con su gran sabiduría proveniente tanto de los estudios de la cultura, como los de su experiencia clínica. Dice así el maestro sobre el proceso creador del artista que entrega su vida a la obra de arte:

El análisis práctico de los artistas demuestra una y otra vez lo poderoso que es el impulso que partiendo de lo inconsciente insta a la creación artística y también lo caprichoso y despiadado que es. Cuantas biografías de grandes artistas nos han demostrado hace tiempo que su impulso creador era tan poderoso que llegaba a acaparar para sí todo lo humano y a ponerlo al servicio de su obra, incluso a expensas de la salud y de la felicidad normal del ser humano. (p.66)

Y continúa el gran maestro Jung:

La obra que late en el alma del artista antes de nacer es una fuerza natural que se impone, bien con tiránica exigencia o con esa argucia sutil del fin material, sin reparar en el bienestar o el dolor del ser humano sometido al ansia creadora. Lo creador vive y crece en el ser humano como el árbol en el suelo, del que extrae, forzándolo, su sustento. De modo que haríamos bien en considerar el proceso creador como un ser vivo implantado en el alma del hombre. (p.66-67).

Recordé que el arte expresa o anticipa y predice las tendencias internas de su tiempo y con muchas interrogaciones, me fui a continuar la lectura del ensayo del maestro Jung (1995) sobre el artista y el proceso creador allí, él afirma: *La obra de arte es suprapersonal*. (p.66).

Ya para entonces yo estaba convocada *al juego estético creador* y ya estaba *jugando*. Empecé a comprender que más allá de la experiencia personal del artista, esos lienzos desnudos, ese blanco grisáceo melancólico, ausentes de color eran un símbolo: *el símbolo de un sentir colectivo, la desolación de una ciudad, un pueblo, una nación aprisionada en el hambre, el abandono y el miedo*.¹

Experiencia colectiva del presente de nosotros los venezolanos, que el artista también ha plasmado en una serie de dibujos que aún no han sido expuestos, pero que ya, yo conocía.² Más, como dice un pensador de hace más de un siglo: *el arte aparece como un mago que salva* (Schopenhauer, 2017).

Para sorpresa de todos Framtho empezó a inundar de color todos los lienzos expuestos en la sala y una amiga que vino a visitar la exposición me cuenta por teléfono: Fui a la exposición de Framtho y ha llenado todo eso de color, él dice que es la fuerza y la presencia de la flor de loto, - que el ha asimilado - *que florece en el pantano, y entre más sucio es el pantano más bella es la flor.*³

Voy de nuevo a la exposición y contemplo maravillada la trasmutación del blanco grisáceo y melancólico de los lienzos expuestos el primer día, en una explosión de formas, armonía y color, donde la *Flor de Loto* y el pantano que la sustenta constituyen el tema central de la exposición, tema que el recrea en todas las obras con una gran riqueza y limpieza del color.⁴ Se trata de una creación mediada por un yo lírico, *el poeta que guía los, pinceles e impone los ritmos y matices del color.*

En cada obra hay una resonancia de su poesía. (Salager, 1999, p.5):

*Canta
pájaro
azul magenta
oculto
entre mi corazón.*

Entonces en el camino de regreso a casa voy pensando: La flor y en especial la Flor de Loto en Oriente y la Rosa en Occidente son símbolos arquetípicos de los procesos alquímicos: *del poder de trasmutación de los sufrimientos, en sabiduría, belleza y compasión que tenemos los seres humanos.*⁵

Vuelvo a la lectura del ensayo del maestro Jung a fin de integrar todas las piezas de mi interpretación; él me dice:

En la obra de arte simbólica, su fuente no ha de buscarse - solo - en lo inconsciente del autor, sino en esa esfera de la mitología inconsciente cuyas imágenes primigenias constituyen un bien común de la humanidad [...] el inconsciente colectivo. (195, p.72)

Dice, además Carl Gustav Jung que el artista cuando tiene su vida dedicada plena y exclusivamente al arte (y Framtho es así) puede llegar a ser una "especie de viajero que traspasa el tiempo, y logra extraer de lo inconsciente colectivo símbolos que implican la vida de todos y que anticipan el futuro de la colectividad" (Ibid).

De esta manera se me revela en el misterio de todo este proceso creador un mensaje de las obras, para nosotros, *su colectividad*: todos los venezolanos *sujetos y objetos* de una adversidad compartida que hiere en el presente nuestras vidas⁶: la simbolización de una transmutación alquímica colectiva en la que: las virtudes se ejercitan, el ánimo se temple, el ser evoluciona, de la debilidad a la fuerza, de la corporeidad a la espiritualidad (Jung 1982). Esta revelación se fortalece con el estudio del movimiento de la *serialidad* de las *obras* que en si misma constituye *otro símbolo arquetipal*.

Para entonces ya había observado y constatado que la creación serial de las obras de la exposición se mueve de los colores fríos a los cálidos, en un ritmo ascendente, manifestando así una simbología que predice, para nosotros, "la colectividad" del artista, una ascensión conjunta muy positiva, es decir: esta nación, hoy atormentada y sufriente transmutará todos los pesares en saberes, creaciones, fortalezas y alegrías, como la flor de loto *que florece en los pantanos y entre más sucio es el pantano más bella es la flor*.

Así, entonces interpretamos desde una lectura de la simbología arquetipal, que esta *Alquimia* y esta *Flor*, manifiestas en las obras de esta exposición de Framtho Salager, titulada *Confluencias de la Línea y el color* **simbolizan y auguran** un futuro

promisorio para nosotros como nación y comunidad de almas. Framtho en el proceso creador de las obras de esta exposición-taller, ha viajado al porvenir para arrancarle un mensaje: hay en ellas toda una simbología que manifiestan un augurio de esperanza que viene desde *la profundidad del cosmos, fuente originaria del inconsciente colectivo para decirnos, que tenemos el potencial y lograremos transmutar esos grises desolados y melancólicos del primer día de la exposición, en lotos, flores resplandecientes pletóricas de color, ritmo, símbolo y belleza.*

Gracias al artista Framtho Salager que ha realizado ese viaje mágico a través de su propia alma. La psicología arquetipal y su simbología, nos indican que ésa expresión estética: la flor de loto, para manifestarse y ser portadora de un mensaje colectivo exige un proceso en el alma individual del artista, para así ser mensajero de esta buena nueva. Esta expresión estética en su manifestación simbólica *sincroniza* con, un anhelo colectivo expresado hace unos años por el narrador y poeta venezolano Oscar Marcano, (2002), en una entrevista que le hiciera Santos López, para El Nacional:

*“Estamos sedientos de justicia y de belleza”.*⁷

Ahora celebremos con Framtho Salager su ofrenda, innovación⁸ y augurio, en esta Fiesta de sensibilidades que nos acompañan, para la clausura de la exposición.

*Palabras leídas en la sesión de clausura de la muestra artística "Confluencias de la línea y el color"

A.-En la reunión de clausura el Director de la Galería La Otra Banda, Arquitecto Julio Lubo, describió la exposición de Framtho, como una *innovación en el contexto de Mérida*, ella convocó a un variado público que la recibió con muchas preguntas y reflexiones. La visitaron estudiantes de la Facultad de Arte y de la Facultad de Arquitectura, del Post Grado en Filosofía, alumnos de bachillerato, incluso un profesor de arquitectura trasladó varias sesiones del trabajo de aula al taller del artista. Expuso el arquitecto Lubo, que este tipo de exposiciones es frecuente en otros países y algunos lo denominan ARTE PROCESUAL, que permite al receptor, al visitante, ver, vivir y co-participar en el proceso de creación, manifestación y evolución de la obra de arte. La exposición contó con una gran asistencia de estudiantes, amigos, artistas y comunicadores y público en general.

B.-La fiesta de clausura contó con las palabras de apertura del arquitecto Julio Lubo, la lectura del presente texto y con una extraordinaria conferencia del Dr. Víctor Bravo, que tuvo por título: "La Terrible Belleza", y notables y emotivas intervenciones de artistas, poetas y público en general y cerró con una sesión de cantos líricos en diversos idiomas, aporte de la Escuela de Música de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes.

- ¹ *Venezuela, Mérida 2017 : Venezuela en situación de crisis humanitaria: hiper-inflación, desempleo, hambre, inseguridad, violencia de todo tipo, insalubridad.*
- ² *Esos dibujos realizados sobre gamuzina color terracota constituyen una serie y merecen una exposición, un conversatorio y una hermenéutica.*
- ³ *Para entonces Framntho ha estado leyendo textos sobre budismo Níchiren de la SGIV cuya lectura el artista había iniciado en el hospital durante su enfermedad.*
- ⁴ *A diferencia de otras creaciones artísticas donde la Flor de Loto se manifiesta en una vista aérea que oculta el pantano y destaca la flor (Ej. Monet), aquí el artista expresa la totalidad indivisible pantano y flor.*
- ⁵ *Lecturas de las obras del filósofo Dr. Daisaku Ikeda cita de memoria.*
- ⁶ *Proceso histórico y socio-político venezolano 1999-2018, que ha desembocado en la crisis humanitaria 2017-2018.*
- ⁷ *Oscar Marcano: Estamos sedientos de justicia y de belleza. Entrevista realizada por Santos López: El Papel Literario. El Nacional Caracas 19 de octubre de 2002.*
- ⁸ *Ver la nota A de esta reseña.*

Referencias bibliográficas

- Gadamer, G. (1991). *La actualidad de lo bello. el arte como juego, símbolo y fiesta*.
Barcelona-España: Ediciones Paidós.
- Jung, C. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona –España: Ediciones Paidós

Como citar este artículo:

Quintero, M. (2019). PRESENTE: ALQUIMIA Y FLOR. Una hermenéutica de la exposición de Framtho Salager "Confluencias de la línea y el color". *La A de Arte*, 2(3), 120-131 pp.
Recuperado en revistas.saber.ula.ve/laAdearte



Esta obra está bajo licencia internacional

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2019.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve

Fecha de recibido: 16-01-2019
Fecha de revisado: 26-02-2019
Fecha de aceptado: 24-03-2019

Textificando experiencia: La autoetnografía como método de investigación en las artes.

Texturing experiences:
Autoethnography as a research method in the arts.

👤 María Alejandra Ochoa

✉ objetmao@gmail.com

laA DEARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Vol. 2, núm. 3, ene. - jun. 2019, pp. 132-161, ULA-Ven.

ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: erevistas.saber.ula.ve / laAdearte, URL: www.artes.ula.ve

Resumen

Esta autoetnografía pretende guiarme por el terreno de las metodologías de investigaciones aplicadas al arte. Al principio me sitúo entre una dicotomía profesor-estudiante y en el interior de las facultades de arte y bellas artes. Trato de construir una experiencia de investigación más profunda y un modelo de interpretación de pueda ser aplicado por los futuros estudiantes de pregrado en artes y comunicación visual y que los conduzca hacia sus propias metodologías de investigación. Como autoetnógrafa debo hablar desde mí y de algunos objetos de la vida de todos los días. Objetos cotidianos a los que le atribuyo valores poéticos y artísticos, así como una conexión con mi subjetividad. Estos objetos, se despliegan a través de fotografías, poemas y dentro de los relatos que forman parte del esqueleto de este ensayo.

Palabras claves: Pedagogías culturales, cultura visual, investigación en artes, experiencia, autoetnografía

Abstract

This autoethnography aims to guide me through the field of research methodologies applied to art. At the beginning I am placed between a teacher-student dichotomy and within the faculties of art and fine arts. I try to build a deeper research experience and an interpretation model that can be applied by future undergraduate students in arts and visual communication and that leads them to their own research methodologies. As an auto-ethnographer, I must speak from myself and from some objects of everyday life. Everyday objects to which I attribute poetic and artistic values, as well as a connection with my subjectivity. These objects are displayed through photographs, poems and within the stories that are part of the skeleton of this essay.

Keywords: Cultural pedagogies, visual culture, research in arts, experience, autoethnography.

¿Dónde empezar la historia?

El método del que me sirvo para comenzar este camino es la autoetnografía; un puente conceptual entre la narración autobiográfica y la investigación etnográfica.

La autoetnografía “... *by definition operates as a bridge, connecting autobiography and ethnography in order to study the intersection of self and others, self and culture.*” “... *por definición opera como puente, conectando la autobiografía y la etnografía en función de estudiar la intersección del Yo y los otros, el Yo y la cultura*” (Ellingson y Ellis, 2008, p.446).

En esta reflexión, la metodología que se gesta tiene que ver con una forma de convertir en texto una experiencia autoetnográfica; en este caso, transito sobre una palabra inventada, “textificando” de la cual surge este poema:

poesía visual. 2011. Barcelona.

Textificar

Abre el género

Es una estrella

Es una cruz tachada

Es una mujer

Es un hombre X

Es un texto

Es un "hacer texto"

¿Qué es hacer texto?

Textificarse

Asociado a una testificación:

pero la "s" recoge testigos

y su comodín

testículo

La x recoge texto

Y su comodín

la textificación

La estructura de este texto se construye a partir de una "triangulación", asimilada desde el campo de la etnografía. Hammersley y Atkinson dilucidan esta idea triangular:

La triangulación nos aclara que el término deriva de una analogía con la navegación y la orientación. Para alguien que quiere localizar su posición en un mapa, una sola señal únicamente le informará sobre cuál es su punto de localización a lo largo de una línea. Con dos señales, sin embargo, podrá definir con exactitud cuál es su posición pues tendrá dos puntos de referencia: se encontrará en el punto donde se cruzan las dos líneas. En la investigación social, si uno confía en una sola versión de los hechos existe el peligro de que un error que no haya sido detectado en el proceso de recogida de datos tenga como consecuencia un análisis incorrecto. (1994, p.251).

El proceso de triangulación manejado por Stake (1994) Propone que:

[...] la triangulación ha sido concebida como un proceso en el que desde múltiples perspectivas se clarifican los significados y se verifica la repetitividad de una observación y una interpretación. Pero reconociendo que ninguna observación o interpretación es perfectamente repetible, la triangulación sirve también para clarificar el significado identificando diferentes maneras a través de las cuales es percibido el fenómeno (241) (Stake citado en Vásquez y Angulo, 2003, p.44).

Una triangulación autoetnográfica también responde al foco de una triangulación reconocida dentro de la investigación cualitativa: asegurar una comprensión del fenómeno en cuestión usando una alternativa de validación (Denzin, 2004). Así la estructura de esta reflexión atiende a una mirada auto y desvela una particular grafía, entendida como escritura.

En la tarea de dar cuenta de una experiencia que relacione el Yo con un contexto cultural; una narración autobiográfica tejida junto a una descripción etnográfica (Ellingson y Ellis, 2008), y enmarcada dentro de una comunidad, en un tiempo específico, elijo este viaje hacia la narración y el análisis autoetnográfico.

Mary Lousie Pratt introdujo el término autoetnografía, como un término contradictorio: si los textos etnográficos son los medios por los cuales los Europeos se representan a sí a los (usualmente subyugados) otros, los textos autoetnográficos son aquellos que los otros construyen en respuesta o en diálogo con aquellas representaciones metropolitanas. (Pratt citado en Eisner, 2011, p.2).

Pratt advierte, inicialmente que en una autoetnografía, la raza y el problema del "Otro", resuenan de manera peculiar dentro de las investigaciones cualitativas y las ciencias sociales.

Por otro lado, la frontera entre la autoetnografía y la autobiografía es sutil y borrosa. En ocasiones se funde con el ámbito de las narrativas personales y de los autorretratos, como señala McIlveen:

The rhetorical structure of an autoethnographic narrative analysis may vary widely from the formal style of a scientific publication to literary texts, perhaps even poetics. Essentially there are few regulations on how to write out an autoethnographic narrative analysis, as it is

the meaning of the story that is important, rather than conventions of scholarly production. Rhetoric and method are inextricably linked in autoethnography, because the method itself ultimately requires rhetorical expression in reporting. An autoethnographer may use a combination of archival data (e.g., memoirs, photographs), concurrent self-observation and recording (e.g., diary, audio-visual), and triangulation through other sources of data (e.g., interviews with individuals who could corroborate data or conclusions). Analysis of data would entail the production of a meaningful account. Rather than a self-absorbed rendering, an autoethnography should produce a narrative that is authentic and thus enable the reader to deeply grasp the experience and interpretation of this one interesting case. (2008, 28). “La estructura retórica de un análisis narrativo autoetnográfico puede variar considerablemente desde un estilo formal de una publicación científica hasta textos literarios, incluso poéticos. Esencialmente existen pocas normas en cómo redactar un análisis narrativo autoetnográfico, como si lo es de importancia el sentido de la historia, antes que las convenciones de producción académica. La retórica y el método están estrechamente ligadas en la autoetnografía, ya que el mismo método requiere una expresión retórica para dar cuenta de sí. Un autoetnógrafo puede hacer uso combinado de datos de archivo (memoria, fotografías), repetida auto-observación y registros (diario, audiovisuales), y una triangulación por medio de otras fuentes de datos (entrevistas con individuos quienes podrían corroborar datos o conclusiones). El análisis de los datos implicaría la producción de un reporte significativo. En vez de una representación auto-absorbida, una autoetnografía debiera producir una narrativa auténtica y que permitiera al lector comprender profundamente la experiencia e interpretación de este caso interesante.” (McIlveen, 2008, 28).

La evaluación de esta autoetnografía puede ser considerada también desde la posición pendular de quien intenta aprender y quien pretende enseñar. En el ámbito universitario, mientras se avanza en especializaciones, la dicotomía profesor-estudiante también suele enfatizarse. Pero ¿Qué otros? ¿Qué cultura? ¿Una autoetnografía de qué?

Finalmente apunto hacia el ámbito de lo que Ellis y Ellingson denominan **autoetnografía evocativa**, como método posible y aplicable a los estudiantes de pregrado en la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, en Venezuela. En este sentido la autoetnografía, aparte de una perspectiva estética adquiere también un carácter ético, abriendo posibilidades para grupos y comunidades donde pudiera aportar nuevos debates a la comprensión humana. Aunque la autoetnografía es un vehículo útil para inyectar el conocimiento personal a un campo de voces expertas (Muncey, 2005), resistir a los discursos dominantes (Ellis & Bochner, 2000) o promover el diálogo (Ellis, 2000), ideas teóricas sobre la autoetnografía como contra-discurso asumen un nuevo sentido cuando aquellos situados en diferentes lugares, dentro de un campo complejo o competitivo, se encuentran cara a cara. Este descubrimiento apoya las nociones de que toda adquisición de conocimiento es personal y que el debate intelectual debería estar dirigido con respeto.

El ensayo se triangula en tres partes:

a. Dicotomía Profesor-Estudiante; b. Caminos de la escritura y c. La metáfora.

El foco se centra en el empleo de la autoetnografía como método de investigación en las artes, y por quienes practican la creación artística. Como trabajo de investigación, este texto, construido con el propósito de servir a estudiantes de Artes, se muestra como una visión investigadora desde las metodologías y dentro de las esferas educativas y artísticas, ubicada en la complejidad del mundo actual. El papel del arte en la educación y en la investigación cualitativa merece siempre un discurso. La autoetnografía podría repensarse como un método que abre o posibilita una infinitud de reflexiones, ya que son los sujetos y su reflexividad quienes desvelan y desarrollan formas de escrituras que advierten aportaciones creativas metodológicas. La autoetnografía, puede ser una puerta para comunicar el arte con la ciencia.

a.-Dicotomía profesor-estudiante

VISA

Un objeto,

Una forma de aproximación

Una forma de restricción

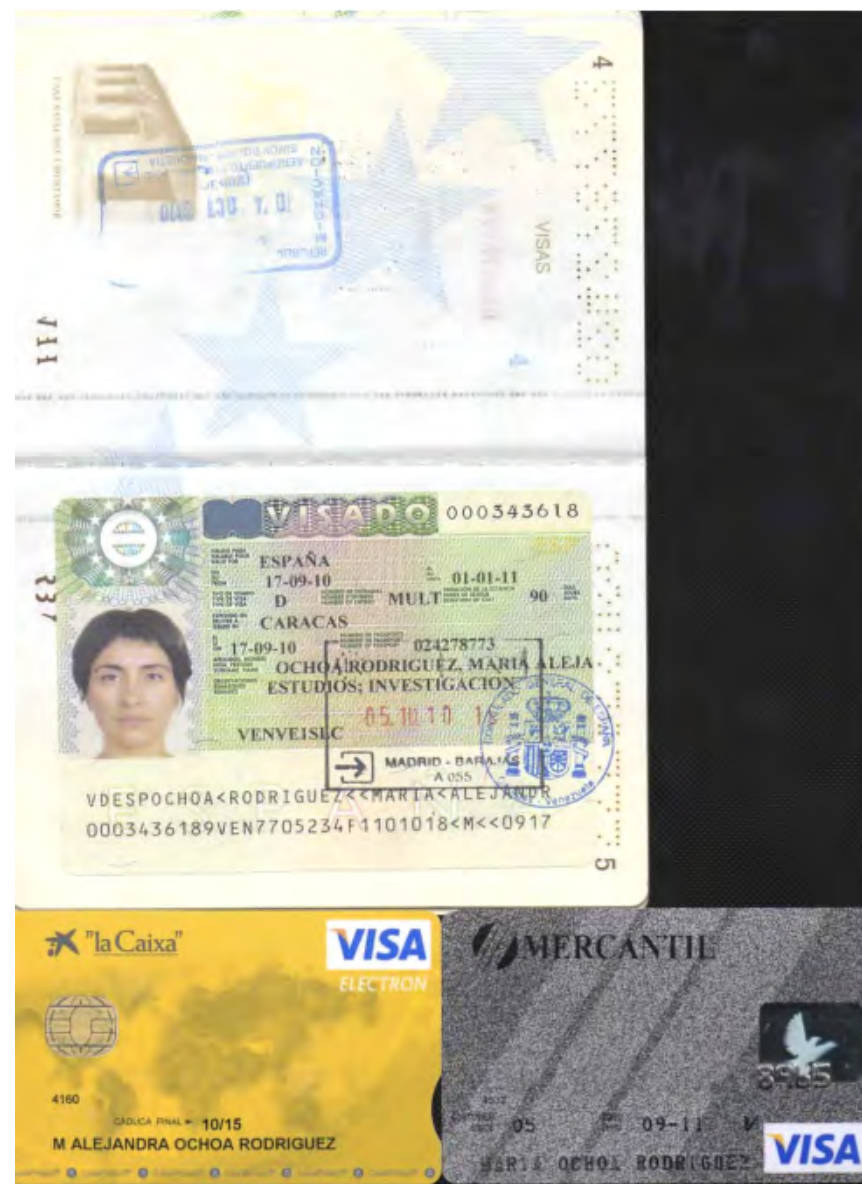
Un empoderamiento

Un desencadenamiento

Un objeto que significa

y se re-significa dentro

de la cultura.



Poema "VISA" Barcelona.2011.

VISA/ Venezolana Investigando Sobre Autoetnografía

Visión Investigadora Sobre Artes.

El enfoque o la perspectiva construccionista me invita a reconocer un marco en el que se podría situar y desarrollar un trabajo sobre metodologías de investigación en la experiencia artística. El construccionismo me revela, principalmente, tres alternativas o caminos abiertos hacia métodos de investigación en las artes; el análisis de la cultura visual, la investigación basada en las artes (IBA) o la autoetnografía. Mi situación de docente adscrita a una materia de metodología de la investigación artística me hace reflexionar sobre lo vital del camino a tomar.

¿Por qué la autoetnografía y no el análisis de la cultura visual o la IBA?

La mirada hacia la experiencia artística, en mi temprana carrera académica, se había venido enfocando desde la creación, vista como investigación. El enfoque construccionista, las ciencias sociales y la investigación cualitativa, invitan a transformar esta mirada y distinguir el espacio que conecta dos actividades vinculadas al arte; quien investiga no necesariamente crea y quien crea no necesariamente investiga. Una necesidad ha guiado mi investigación, la necesidad de crear. Por tanto, situada desde la dicotomía profesor-estudiante, profundizo en la autoetnografía como método de investigación en las artes, a partir de una triangulación que me involucre con la investigación y la creación, y que por medio de un textificar doy cuenta de un proceso de investigación. La autoetnografía me invita a revisar lo interno y simbólico de la vida como una estructura conceptual descubriendo que dentro de un texto vinculado a la creación puede existir la posibilidad de reflexionar una experiencia como acto de investigación. Desde la dicotomía profesor-estudiante, tal vez comparto la misma pasión de Denzin en cuanto a que "[...] *I seek a writing form that enacts a methodology of the heart, a form that listens*

to the heart, knowing that "stories are the truths that won't stand still" . In writing from the heart, we learn how to love, to forgive, to heal, and to move forward." (Cfr. Denzin, 2004, p6) *"[...] busco una forma de escritura que promulge una metodología del corazón, una forma que escuche al corazón, reconociendo que las historias son verdades que no permanecerán quietas. Escribiendo desde el corazón, aprendemos a amar, a perdonar, a sanar, y avanzar".*

El enfoque construccionista, a su vez, tiende a una meditación profunda sobre la labor de la educación, en un amplio sentido. Del Latín, **"Educere"**: guiar conducir. O **"Educare"** formar, instruir. No es una cuestión de método sino de paradigma señala Fernando Hernández, desde la visión que apuesta Guba y Lincoln, un paradigma como un sistema básico de creencias o como perspectiva global que guía al investigador, no sólo en la elección del método sino de las cuestiones ontológicas y epistemológicas fundamentales (Guba y Lincoln, 1997, p.105). Dewey refuerza esta idea pedagógica: "La Educación es así un proceso de estimulación, de nutrición y de cultivo. Todas esas palabras significan que aquélla supone una atención a las condiciones de crecimiento. (Dewey, 2010, p.19).

Dentro del enfoque construccionista, la autoetnografía resulta en "... una narrativa que considera críticamente la propia subjetividad, el "sí mismo" (the self) en cuanto situado en una sociedad y una cultura y en relación con los otros" (2004 citado por Hernández, 2006, p.30). Es como menciona Fernando Hernández en su texto *Bases para un debate sobre la investigación artística*, la autoetnografía se convierte en una metodología de investigación que tiene por objetivo interrogar las políticas de lo personal. El origen de la expresión "autoetnografía", se ha catalogado dentro de un rango de términos similares, incluyendo las narrativas del Yo (Richardson, 1994),

auto-historias (Denzin, 1989), cuentos en primera-persona (Ellis, 1998), etnografía personal (Crawford, 1996), etnografía reflexiva (Ellis&Bochner, 1996), memoria etnográfica (Tedlock, 1991). Por su parte, la definición de Reed-Dannahay sobre la autoetnografía podría traducirse como: una forma de auto-narrativa que sitúa el Yo dentro de un contexto social. Es tanto método como texto [...] y puede ser realizada tanto por un antropólogo haciendo etnografía "nativa" o "casera" o por un no-antropólogo/etnógrafo. También puede ser realizada por un autobiógrafo quien sitúa la historia de su vida dentro de la historia de un contexto social en donde ocurre (Reed-Dannahay, 1997, p.42).

Comienzo a relatar el viaje desde una dicotomía profesor-estudiante, que describe mi política de acción. Una bifurcación, una oposición entre dos partes. Ser profesor desde joven en una Facultad de Arte donde la mayoría de los docentes que son mayores que yo puede situarme en un contexto análogo al de una estudiante. Ser estudiante cuando tus papeles de entrada en un máster te describen como una profesora en el ejercicio, resulta en un compromiso de rigor y aventura. En mi relación con quienes están en Venezuela, me sitúo como profesora universitaria, becada y comprometida con mi país y mi facultad. Desde que el avión pisa territorio español mi condición cambia. Soy una estudiante y nuevos compromisos me abordan.

La dicotomía profesor-estudiante, establece un puente-limbo de una política personal que es capaz de traducirse a mi relación con la investigación y la creación. Me veo en Vasconcelos, quien desde su autoetnografía describe como segunda naturaleza al posicionamiento entre ser profesor y ser estudiante, y da evidencia de su política personal en su proceso performativo

As my teacher self was tenderly nourishing and being nourished, my student self was in uttermost agony. As I grappled daily with that nerve wracking dichotomous teaching-learning situation, I was nonetheless sure of one thing: I would not perpetuate the cycle of oppression and dehumanization. (Vasconcelos, 2011, p.430) "Mientras mi Yo

profesor iba tiernamente alimentándose y siendo alimentado, mi Yo estudiante estaba en la más profunda agonía. Aunque lidiaba con esa ansiosa situación dicotómica de profesor-estudiante, sin embargo estaba segura de una cosa: yo no perpetuaría el ciclo de opresión y deshumanización”.

Una performatividad autoetnográfica resulta para mí en una secuencia de meditación en el proceso, un continuum in-between, una suerte de ser una estudiante “artista” y una pasión por que mis alumnos puedan algún día textificar gratamente sus experiencias. Encuentro en la autoetnografía una forma de investigación-creación en la delicada manera de gestar una historia que incorpore lo vivido como una experiencia donde se pueda evocar en otros, acciones y reflexiones.

b.-Camino de la escritura



Poesía Visual II. 2012. Barcelona

*La autobiografía se gesta como narración
permite construirme en introspección
se convierte es ese pacto autobiográfico
definido hermosamente por Philippe Lejeune
un testimonio de una experiencia vivida
canalizada desde una narrativa corta y una
poética visual que se corresponde desde la imagen- texto.
un texto en forma de frases cortas
y una imagen potencialmente
corporeizada.*

*La autoetnografía es la dimensión de lo otro,
ese contexto de estructuras sociales que
confluyen en el sujeto
y alzan la voz de un colectivo
es la fuente de lo único e irrepetible
es la comprensión de la complejidad del contexto
y de lo que el contexto hace con uno.*

Elliot, llama inteligencia cualitativa al acto de creación artística. Para ellos:

Las artes tienen un papel importante que desempeñar en el refinamiento de nuestro sistema sensorial y en el cultivo de nuestra capacidad de imaginación. En efecto, las artes nos ofrecen una especie de licencia para profundizar en la experiencia cualitativa de una manera especialmente concentrada y participar en la exploración constructiva de lo que pueda engendrar el proceso imaginativo (Elliot, 2004, p.21).

Elliot considera que el arte desempeña una función cognitiva “el término cognición incluye todos los procesos a través de los cuales el organismo se hace consciente de su entorno o de su propia conciencia. Incluye las formas más complejas de resolución de problemas imaginables mediante los vuelos más elevados de la imaginación. Pensar, en cualquiera de sus manifestaciones, es un evento cognitivo” (ibid, p.27). En este sentido Elliot señala:

La conceptualización sobre la capacidad artística como un producto de la inteligencia cualitativa tiene otra importante implicación en el ámbito educativo. Amplía significativamente lo que consideramos que es el pensamiento humano. Muchas personas conciben las artes como maneras de liberar el afecto. Si se concibe la actividad artística como catarsis, como mera expresión de emoción, y si se concibe la educación como el proceso a través del cual se incentiva el pensamiento, está claro que, dentro de una concepción del arte como ésta, se considerará periférica a la principal misión de la educación. En definitiva, la tendencia a separar el arte del intelecto y el pensamiento del sentimiento ha sido una fuente de dificultades en el campo de la

educación artística. Este tipo de concepción no hace justicia al arte ni a la educación. Los artistas son personas que piensan, con sentimientos profundos, y capaces de transformar sus pensamientos, sentimientos e imágenes íntimos en una determinada forma pública. Dado que esta capacidad depende de la visualización y del control de cualidades, puede considerarse tal capacidad como un acto de pensamiento cualitativo. En tanto que proceso de utilización de pensamiento cualitativo para resolver problemas cualitativos, puede afirmarse que este tipo de proceso depende del ejercicio de la inteligencia cualitativa. (Elliot, 2004, pp.101-102).

La creación tiene como fundamento una educación para el cultivo del hombre, labor que puede ejercer indiscutiblemente una relación implicada con la cultura y la sociedad, en tanto el creativo es un ser y actuante reflexivo. "La Educación es así un proceso de estimulación, de nutrición y de cultivo. Todas esas palabras significan que aquélla supone una atención a las condiciones de crecimiento." (Dewey, 2010, p.19). Por ende, el crecimiento evolutivo de los métodos y procesos metodológicos en las manifestaciones artísticas/creativas, plantean la necesidad de re-pensar en nuevos y divergentes procesos formales de "hacer texto", en tanto orden de la información, ya que se parte de una experiencia concreta, como aproximación crítica específica mediada por la existencia de un tema de indagación, y cuyo estudio evidencia especialmente el hilo conductor para la definición de un lenguaje gráfico/visual. Así, esta reflexión apunta a evocar, significar y explicar cómo las experiencias que devienen de la praxis, son acciones que permiten el reconocimiento y las transformaciones sublimes de la introspección, el lenguaje, la creatividad y la invención.

El sentido de introspección para el creativo, se convierte en el punto de anclaje para una construcción sólida de los discursos y las argumentaciones, y por otro, agudiza los procesos y las decisiones para el desarrollo y consecución gráfico/visual, así como también, la advertencia del ejercicio reflexivo en torno a la exploración del concepto gráfico/artístico empleado en la labor investigativa y en el quehacer de la disciplina que el artista o estudiante de artes ejerce y/o ejercita.

La expresión artística no es posible sin la autoidentificación con la experiencia expresada, así como con el material artístico utilizado para este fin. Este es uno de los factores fundamentales de cualquier actitud creadora. Es la verdadera expresión del yo. Los materiales artísticos están controlados y manipulados por el individuo y el proyecto completo es él mismo. La realidad del hacedor (comunicador visual y artista plástico) se da a través de la confrontación con la realidad. La importancia de la investigación para el hacedor se entiende entonces, como un punto de partida para la argumentación y formulación teórica-proyectual.

El objeto artístico no es solamente estético sino que está ligado a la realidad humana y social por un conjunto complejo de vínculos, distintos en cada sujeto. El hacedor debe reflexionar sobre la utilización del método como una razón de ser a la hora de concebir el desarrollo teórico y volcar en un texto su proceso textificando. El proceso creativo y la capacidad argumentativa convertirían las disciplinas (arte-comunicación visual) en un radio de acción más plural, cercana, activa, y responsable en relación a un entorno social.

Un sujeto se relaciona francamente con el construccionismo como una comunidad de discursos y un lugar desde donde se investiga con un sentido de posicionamiento. Las entiendo como nuevas prácticas de investigación que modelan otras formas de vida cultural.

Para Eisner (1998) y Barone (2001) la investigación científica es sólo un tipo de investigación, pero no es la única forma de investigación posible. Sobre todo si se trata de investigar fenómenos relacionados con comportamientos humanos, relaciones sociales o representaciones simbólicas. (Cfr. Eisner y Barone en Hernández, 2008). Como menciona Fernando Hernández apoyándose en la definición de Lawrence Stenhouse *"una investigación es un proceso de indagación que se hace público."* (p.89). Esta posición excluye la aplicación de la noción de investigación a aquellos productos sobre los que no se muestra un proceso que se ha seguido para obtenerlos. En buena medida excluye considerar, por ejemplo, que un cuadro, una partitura o una pieza de danza son el resultado de una investigación si no se hace evidente el proceso seguido para llevarlo a cabo. También asume que la investigación es un proceso transparente, lo que hace posible que otros investigadores puedan contrastar y aprender del camino seguido. Algo que no ocurre, si solo se presenta el resultado. "En esta misma dirección, Sullivan (2004), autor de uno de los libros más relevantes sobre la investigación en las artes visuales, considera que la indagación creativa llevada a cabo por artistas puede ser considerada una forma de investigación" (Hernández, 2006, p. 21).

Es una gran responsabilidad en relación a la investigación y desde la acción educativa el poder lograr, a través de la performatividad en las aulas de clase, que los jóvenes creativos conviertan en texto sus experiencias e indagaciones sobre el arte a través de un método de investigación. Como profesora me he encaminado en el territorio de la investigación a través de la creación, por el hecho de trabajar con jóvenes que eligen como carrera las artes visuales y el diseño gráfico. A esta tipología también se suman estudiantes de otras escuelas adscritas a mi Facultad: artes escénicas, danza y artes del movimiento, música.

Este proceso personal de reconocimiento me remite a las reflexiones de Hernández y a Elliot:

Las artes visuales, aunque suelen considerarse como un fin en sí mismo aportan referencias y problemas sobre cuestiones como la universalidad o la variedad en la experiencia humana, similares a las que pueden plantearse los físicos sobre el orden y el caos o los modelos de representación del universo. Además, el conocimiento artístico constituye una vía de conocimiento caracterizado por la utilización constante de estrategias de compresión. (Elliot,1990 en Hernández, 2000, p.35).

Volviendo a la autoetnografía como exploración conceptual y como método de investigación en las artes, me permito trazar un nuevo sendero de búsqueda; Un método reflexivo que nace de la tradición de investigaciones cualitativas pero que tiende puentes inmediatos con la creación artística al incorporar formas narrativas y poéticas en su discurso.

When doing autoethnography, my voice often comes on to the page in poetic ("nonscholarly") form. Autoethnographic performance in print is often governed by how the words manifest themselves through voice and movement in performance. Movement, spatial shifts, and vocal and physical breaths somatically transmute the semantics of the performed word. The autoethnographic performance process turns the internally somatic into the externally semantic." (Spry, 2004: 16) *Cuando hago autoetnografía, mi voz se vuelca en el papel de forma poetica (no académica). El performance del escrito autoetnográfico, usualmente se rige por cómo se*

manifiestan las palabras a través de voces y movimientos en su desempeño. Movimiento, cambios espaciales, y respiraciones vocales y físicas transmutan somáticamente la semántica de la palabra accionada. El proceso del performance autoetnográfico, convierte lo internamente somático en lo externamente semántico.

c.- Metáfora

Un poema del tres

El Número, la imagen y símbolo

El número 3 es impar

Es la figura de un triángulo

O tres puntos en el espacio

En geometría es un polígono

Tres rectas que se cortan

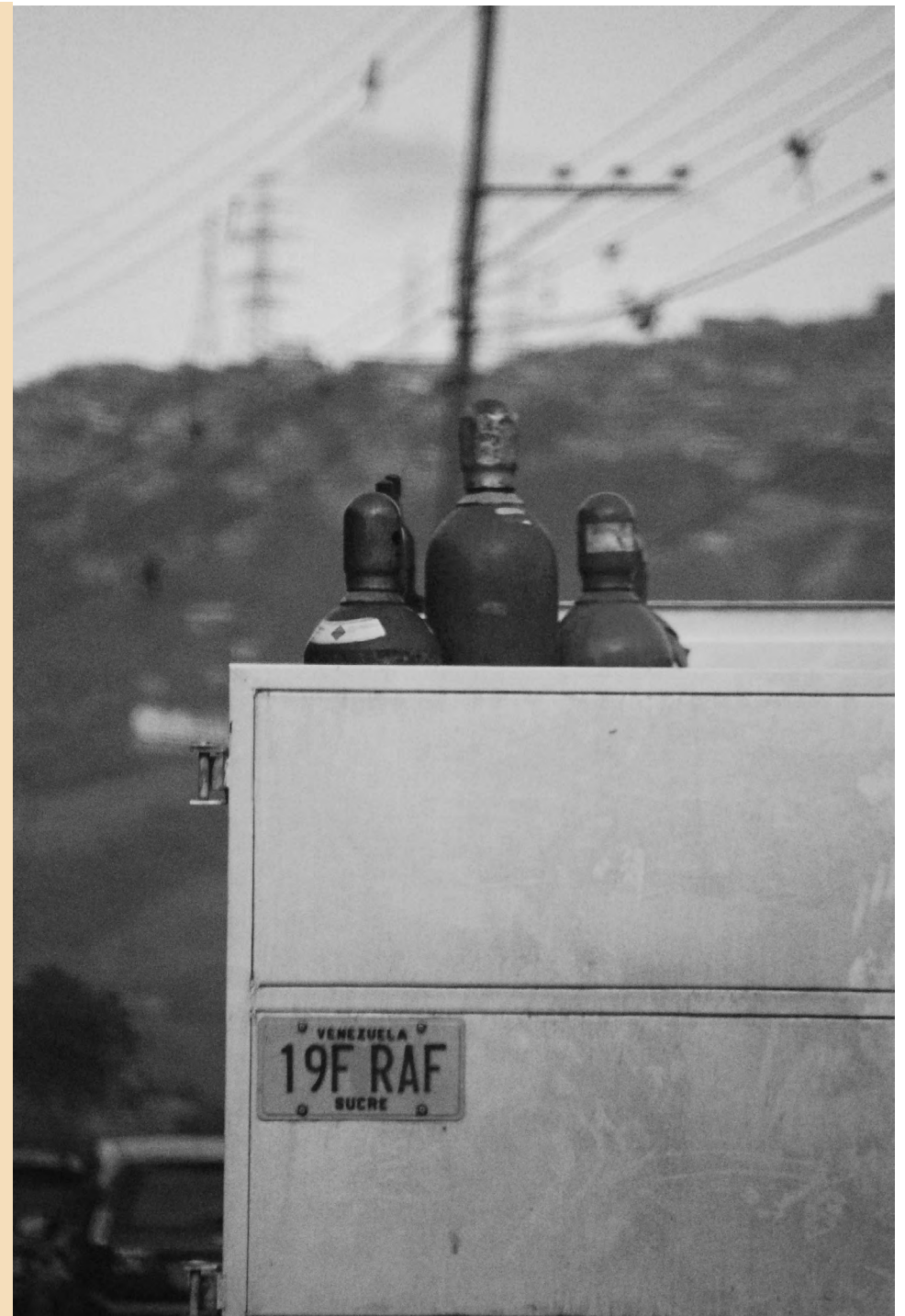
dos a dos en tres puntos

Triángulo un elemento percutido

de metal y en vibración Triángulo

Él, ella, y yo.

Una familia



Este ejercicio de exploración textual puede verse al mismo tiempo como mi performance, mi acción docente y mi acción estudiantil. Una autoetnografía que enlaza lo interno, lo que vivo día a día en una ciudad donde principalmente me construyo desde un punto 0. Un número da inicio a mi historia de viaje de estudios. Un número, mi identidad de pasaporte, un número y una cifra que pago por el pasaje. Un número que recoge el día de vuelo y también la fecha de viaje. Un número, la fecha en que me informan que sin VISA no puedo viajar. Un número, otra fecha que posterga mi viaje. Un número que también anuncia la multa que debo pagar por cambiar un boleto aéreo que mi universidad me ha pagado y que por razones de políticas internas de y burocracia administrativa desplaza mi fecha del viaje de retorno.

Un número en mi carpeta de solicitud de divisas para salidas al exterior. Un número, el ticket para esperar para entregar las carpetas en el banco para el inicio de un trámite. Un número en mi tarjeta de banco de mi país. Un número, el dinero que puede cambiar de banco y de país pero que está restringido. El "0" es pertinente como metáfora del inicio. Soy y me construyo económicamente a partir de la cifra que me deposita la beca en mi cuenta de España y lo que puedo conseguir a través de un *mercado negro* de divisas extranjeras.

Un número de VISA que para un venezolano es algo más. Un número en la tarjeta de residencia en España, un número en la administración de un máster. Un número...

Una política que abre la reflexión a las instituciones cuando se incorpora el “otro” a lo “otro”. En otras palabras, un Yo, sujeto cultural que arrastra tras de sí una realidad que para muchos es un problema. Un control cambiario de una moneda que habla de economía y de sus restricciones. Un puente-limbo metafórico como camino entre dicotomías vividas. Desde donde me vislumbro, me siento atada al papel del investigador-creativo pero inmensamente comprometida en desvelar que el aprender y el aprendizaje sobre Educación en las Artes se puede reconocer desde un grado de introspección y reflexividad.

En la autoetnografía, un creativo podría reconocer un grado de comunicabilidad, una terapia meditada que explora desde posibles y múltiples posibilidades las políticas de la subjetividad y su capacidad transformadora. El texto “Autoethnography as constructionist project” de Ellis y Ellingson, en el que se plantea la autoetnografía como proyecto constructorista, es decir, como un método de investigación que se construye en un *continuum* de significación social, resuena en nuevos objetos y en nuevas poéticas.

A partir de una comprensión de la educación en las artes, mi experiencia educativa está acompañada de libertad creativa. Aunque para Dewey las dimensiones centrales de la experiencia educativa se mantienen, fundamentalmente en el ámbito del alumno, consideraba que las prácticas escolares debían caracterizarse por una interacción entre el maestro y los alumnos, siendo el papel del maestro tanto el de guía como el de director. Una condición donde el maestro establece las condiciones necesarias *para una acción de las acciones* del alumno.

En la medida en que para Dewey la experiencia sería *una fuerza en movimiento*, el educador debe estar atento no sólo al estado presente de la experiencia del alumno sino *hacia dónde se dirige*.

[...] el maestro debe ocuparse de que los impulsos y deseos de los alumnos, sin suprimirlos se transformen en propósitos; ocupándose de que tengan a su alcance los medios necesarios y haciendo sugerencias para que puedan realizarlos. Por último, el maestro debe estar atento a qué tipo de actitudes y hábitos están desarrollando los alumnos y si éstos se conducen a un desarrollo continuado. La actitud más importante que se puede formar es la de desear seguir aprendiendo. (Dewey, 2010, p.45).

Es la idea de confrontación a través de la experiencia. La experiencia como una actividad vital para la educación, una energía que debe empujarse desde adentro y que pueda generar conocimiento.

El aprendizaje del arte es fundamental en mi vida como estudiante y como profesora. Elliot nos recuerda en bellas palabras que

El aprendizaje del arte es complejo y está fuertemente influido por las condiciones del entorno en que se produce. La capacidad de percibir lo cualitativamente sutil, de comprender el contexto en el que se han producido las obras de arte y de comprender las relaciones entre ambos, de ser capaz de utilizar habilidades muy refinadas en la creación de una forma artística visual no es un logro simple” (Cfr. Elliot, 2005, p.235).

Si bien el construccionismo y su concepción transformadora me confrontan con mi tránsito, la autoetnografía me concilia con la investigación cualitativa, y con mayor intensidad al aplicarse en la educación en las artes. Desde la perspectiva artística sigo la visión de esta reflexión hecha por Fernando Hernández:

En una *autoetnografía performativa*, la forma, la escritura, tiene importancia en sí misma. La escritura se transforma en un recurso a través del cual se crea o recrea la experiencia. El lenguaje sea visual o escrito, crea experiencia como lo hace por ejemplo, la poesía. La autoetnografía se insiere así en lo que Denzin (1997) define como “poéticas etnográficas”. Las poéticas etnográficas tienen objetivos similares a los del arte, desean “tocar” al espectador, evocar emociones y proporcionar perspectivas alternativas al mundo (Hernández, 2006, p. 31).

En mi caso, viniendo desde una experiencia más cercana a la Historia del Arte y a la creación artística, la autoetnografía me remite también a la noción de *estilo*. Busco quedarme con la palabra más superflua del diccionario más simple y su significado me lleva a otro objeto:

estilo.

(Del lat. *stilus*, y este del gr. *στῦλος*).

- m. Punzón con el cual escribían los antiguos en tablas enceradas.

Escribo con mis dedos sobre un teclado hecho de algún polímero que desconozco, y pretendo guiar mi investigación, atenta al estilo (en el sentido más amplio) narrativo que supone un método autoetnográfico, pero de igual modo advierto que la autoetnografía no es solo un estilo, así como el estilo no es solo un punzón. La metodología autoetnográfica, me invita a participar, entonces, sobre un terreno borroso y ambiguo, donde su sentido está en construcción, y la bibliografía en castellano apenas revela pocos brotes. Sin duda, mi deseo de investigación se activa por este sendero de cultura, sujetos, objetos y auto-relatos.

Escribir poemas sobre la investigación, por ejemplo, a diferencia de considerarlo "*como el legado más sórdido del colonialismo*" (Cfr Linda Tuhiwai Smith en Denzin & Lincoln, 2000, p1), podría incorporarse dentro de una autoetnografía como método de investigación en las artes, si quien construye su auto-relato, advierte, considera y analiza la fuerzas sociales y culturales vinculadas al contexto en el que se textifica su experiencia.

Una de las necesidades primarias de esta exploración es hacer comprender al estudiante de la importancia de la escritura. Lo más difícil fue pensar en la escena de la escritura. ¿cómo motivar a un estudiante de artes visuales y diseño gráfico a articular su imaginario con su interior como fuente de ideas? Un descubrimiento creativo que nos invita la investigación narrativa-evocativa, la que en definitiva estimula el que hacer profesional –el oficio de la imagen- y la dinámica que nos proporciona la lectura. La narrativa nos proporciona un punto de anclaje, un canal de reconocimiento. Hoy intento desdibujar una conclusión en una capacidad de experimentar y reinventar nuevas preguntas.

Referencias bibliográficas

- Denzin, N. y Lincoln, Y. (Eds) (2000). *Handbook of qualitative research thousandds oaks*. c.a: Sage.
- Denzin, N. (2004). *Strategies of Multiple Triangulation. The Research Act: A theoretical Introduction to Sociological Methods*. Dell Press. New York.
- Dewey, J. (2010). *Experiencia y Educación*. Madrid, España: Editorial Biblioteca Nueva.
- Elliot, J. (2005). *La investigación-acción en educación*. Madrid, España: Ediciones Morata.
- Ellingson, L. y Ellis, C.(2008). "Autoethography as Constructionist Project". En J. Holstein, y J. Gubrium (Eds.) *Handbook of Constructionist Research*. New York: The Guilford Press.
- Eisner, E. (2011). *El arte y la creación de la mente*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Guba, E. y Lincoln, Y. (1994). *Paradigmas en competencia en la investigación cualitativa*. España: Gedisa.
- Hammersley y Atkinson. (1994). *Etnografía. Métodos de Investigación*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Hernández, F. (2006). *Bases para un debate sobre investigación artística*. Ministerio de Educación y Ciencia. Recuperado de <http://www.elargonauta.com/libros/bases-para-un-debate-sobre-investigacion-artistica.html>
- _____ (2008). *La investigación basada en Artes. Propuestas para repensar la investigación en Educación*. Barcelona, España: Educatio Siglo XXI.
- _____ (2010). *La cultura visual como invitación a la deslocalización de la mirada y reposicionamiento del sujeto*. Barcelona, España: Ediciones Octaedro.
- McIlveen, P. (2008). Autoethnography as method for reflexive reserch ad practice in vocational psychology. *Australian Journal of Career Development*, 17 (2).

- Spry, T. (2004). Performing y autoetnography: an embodied methodological praxis *Qualitative Inquiry*, 7 (6).
- Reed-Dannahay, D. (1997). *Auto/ethografhy. Rewriting the self and the social*. Berg Publishers. New York.
- Russell, Catherine. (1999). *Autoethnography of the Self*. Recuperado de <http://www.haussite.net/hausWikipedia/ Enciclopedia Libre>.
- Vasconcelos, E. F. d. S. (2011). I can see you. An autoethnography of my teacher-student self. *The Qualitative Report*, 16(2), 415-440. Recuperado de <http://www.nova.edu/ssss/QR/QR16-2/vasconcelos.pdf>
- Vásquez, R. y Angulo, F. (2011). *Introducción a los estudios de casos: Los primeros contactos con la investigación etnográfica*. España: Editorial Aljibe.

Como citar este artículo:

Ochoa, A. (2019). Textificando experiencias: La autoetnografía como método de investigación en las artes. *La A de Arte*, 2(3), 132-161 pp. Recuperado en revistas.saber.ula.ve/laAdearte



Esta obra está bajo licencia internacional
Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.
Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2019.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve



MÍNIMUM

Espacio
para dar a conocer
la actualidad de la **Facultad
de Arte de la Universidad
de los Andes**. Consiste en difundir
publicaciones, notas breves dadas a conocer
mediante fotografías, videos y fichas técnicas.

Reseña

Villanueva. La Síntesis

por Maciá Pintó

Villanueva review. The Synthesis by Maciá Pintó

Este libro publicado en dos volúmenes conjuntamente entre la Fundación Villanueva, el Consejo de Preservación y Desarrollo, COPRED, de la Universidad Central de Venezuela y la Fundación Telefónica, representa un extraordinario esfuerzo por recalcar la importancia de la figura de Carlos Raúl Villanueva.

 José Luis Chacón
 jlchr@ula.ve

 Profesor Investigador de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Los Andes (ULA).
 Mérida, Venezuela.

laA DE ARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Vol. 2, núm. 3, ene.- jun. 2019, pp. 163-173, ULA-Ven.

ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

URL: www.arte.ula.ve

Es un tema del cual se han escrito muchas líneas pero que en realidad no son suficientes aún; la vida y obra del más relevante arquitecto venezolano es un tema que resulta difícil de agotar. Para aquellos que no fueron discípulos, directos o indirectos, del maestro Villanueva, su pensamiento y su arquitectura es un universo por descubrir; este libro de Pintó es un material valiosísimo para cumplir con tal intención. Para los que sí lo fueron, este libro es una reflexión novedosa y revitalizante que profundiza y reconfirma la fe imperecedera justamente puesta en el maestro.

El fin que busca Pintó es mostrar y demostrar que la Síntesis es la actividad y el concepto que mejor explica a Villanueva. Muestra, a través de una documentación maravillosa de imágenes (de bocetos, escritos, planos, obras, etc.) junto a numerosos relatos (unos bibliográficos y otros personales de una privilegiada primera mano), y expresa, por medio de un discurso profundamente teórico, rico en referencias transversales de distintos orígenes, su objetivo. Son por tanto dos los modos

de leer estos volúmenes, y acercarse a la crítica apologética de Pintó sobre Villanueva. Tal y como afirma el mismo autor, es “un cuaderno de notas” organizadas racionalmente para lograr una “visión inclusiva y sintética”.

Es además un texto de revisión obligatoria para todo arquitecto en formación (y también en ejercicio), por lo menos en el ámbito venezolano (y ojalá latinoamericano). No debería faltar en las bibliotecas de nuestras universidades. Pero aparte de ello, esta obra de Pintó tiende un puente, derruido y olvidado, para una franca y renovada integración de las artes: por ello, es un texto indispensable también en las escuelas de arte. De allí que no se deje pasar la ocasión para reseñarlo en esta revista de Arte.

Pintó logra su propósito a través de dos volúmenes, ambos estructurados, gráfica y discursivamente, de la misma manera. El primer volumen trata sobre arquitectura, pero no exclusivamente; el enfoque es teórico y trata sobre dos conceptos: “el espacio y la síntesis”.

El segundo volumen explora de manera historiográfica la cuestión del arte en la arquitectura, contenido en la ya conocida “Síntesis de las Artes”. Entonces, para comprender mejor sus enunciados, es pertinente resumir el libro y resaltar aquellos pasajes que sumados todos, de modo sintético, explican la esencia de la arquitectura interior y exterior de Carlos Raúl Villanueva.

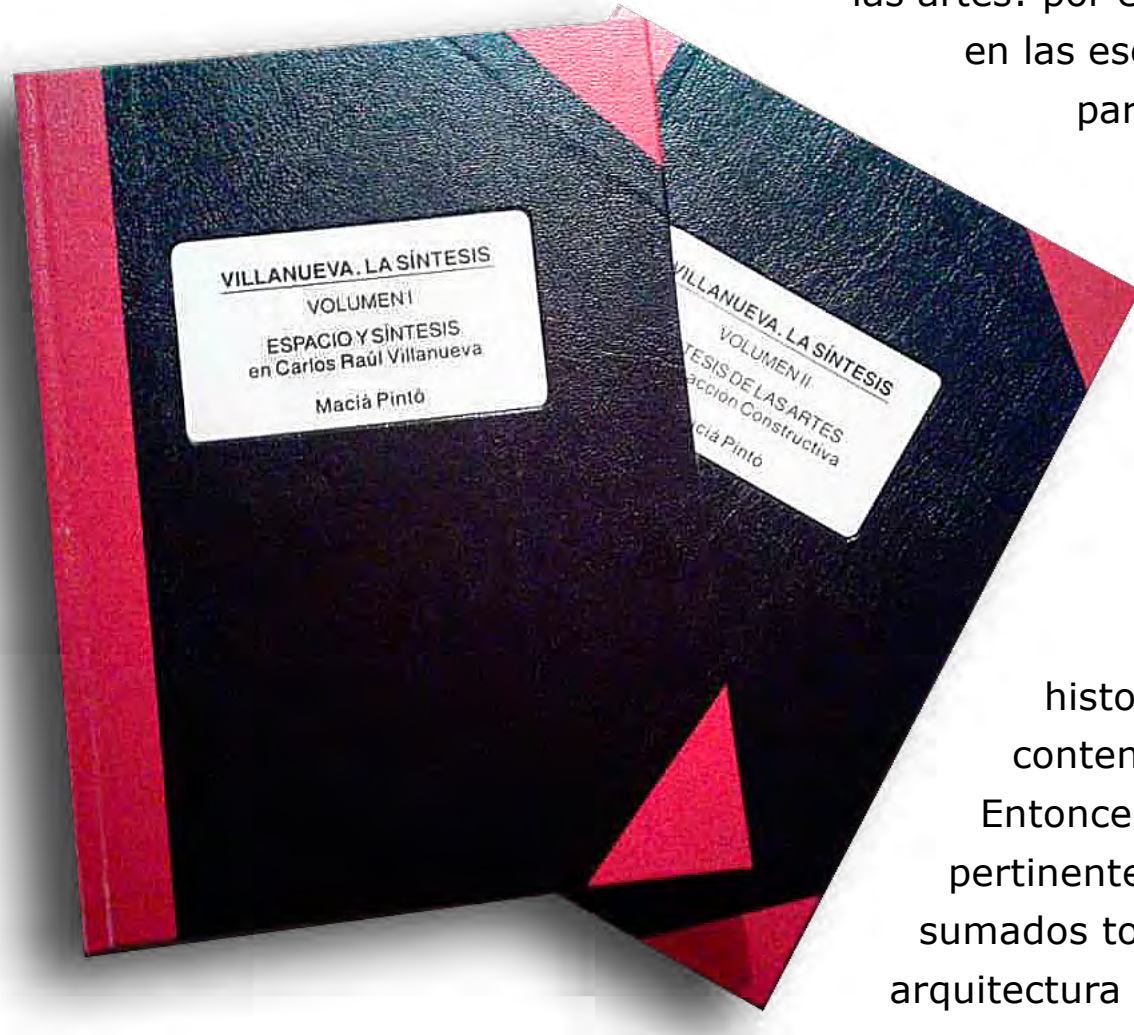


Fig.1. El libro en sus dos volúmenes

En el Volumen I, sobre el espacio y la síntesis, la arquitectura Villanuevana¹ es leída, y en este caso exaltada, en primer lugar como espacio, es decir como “representación de una sustancia” (Pintó, Vol. I, 2013, p.24) identificada con el hombre; es así como el espacio es asumido como el mayor atributo y materia prima de dicha arquitectura. Pintó entonces emprende su explicación desde una perspectiva semiótica, y este concepto viene desarrollado según cuatro acepciones: el espacio como vida, como medida, como luz y como movimiento.

El primero es el espacio de la práctica, el de la cotidianidad, el de la intimidad; en él, el habitar es su fin primordial. Villanueva desde su propia experiencia, a través de sus casas y edificios – señala Pintó- “reseña los signos del lugar habitado y da fe del ejercicio de una práctica continuada de relación amorosa y creativa con el espacio” (p.45).

El segundo es el espacio de la cualidad, de la cual la belleza es el resultado buscado. En Villanueva la medida y la proporción se encuentran en relación con “el ojo que mira y mide”, desde el proyecto hasta la obra. Todo el proceso creativo de medición conlleva “al lirismo, el espacio y la poesía”. Y esta medida es plenamente humana, “está construida por intuiciones y conceptos, por la cabeza y por el patrón del hombre común” (p.63). La arquitectura Villanuevana es pues medida de su espíritu.

La tercera acepción, el espacio como luz, es de la materia, el cual se logra por consistencia. La luz es materia en Villanueva, una necesidad que modela las formas arquitectónicas. La misma es a su vez domada y conducida a través de tamices, descomposiciones, para convertirse en formas tangibles de sombras y colores. Así, “luz y color forman parte de la materia de este espacio consistente, con una densidad y texturas propias al hecho de arquitectura” (p.93), afirma Pintó.



La cuarta y última acepción es el espacio de la relación, es decir el espacio del dinamismo. Al igual que para Le Corbusier, el espacio para Villanueva se conoce porque "algo se mueve". Es la Plaza Cubierta el ejemplo por excelencia de "una mirada en movimiento" (p.112), y en el Aula Magna donde el dinamismo "vive en forma latente y descansa sobre la base [...] de la síntesis" (p.112). Las referencias a diversos autores como Rogers, Giedion, Boudon, Bachelard y Kant, enriquecen estas afirmaciones.

En segundo lugar, el otro aspecto constituyente de la arquitectura proyectada por Villanueva que señala Pintó es esa "cualidad intrínseca de su obrar y su obra" definida como síntesis. Ésta se entiende como "acto de conocimiento e instrumento de proyecto, constituyéndose en soporte del hecho creativo" (p.118). De igual manera que con el espacio, Pintó explica la síntesis desde cuatro acepciones: la síntesis como actividad, como método, como obra y como lenguaje.

La primera se refiere a una síntesis de conocimiento, la cual se logra por medio de la abstracción. La formación académica de Villanueva le confirió herramientas analíticas y sistemáticas que lo acompañarán en su

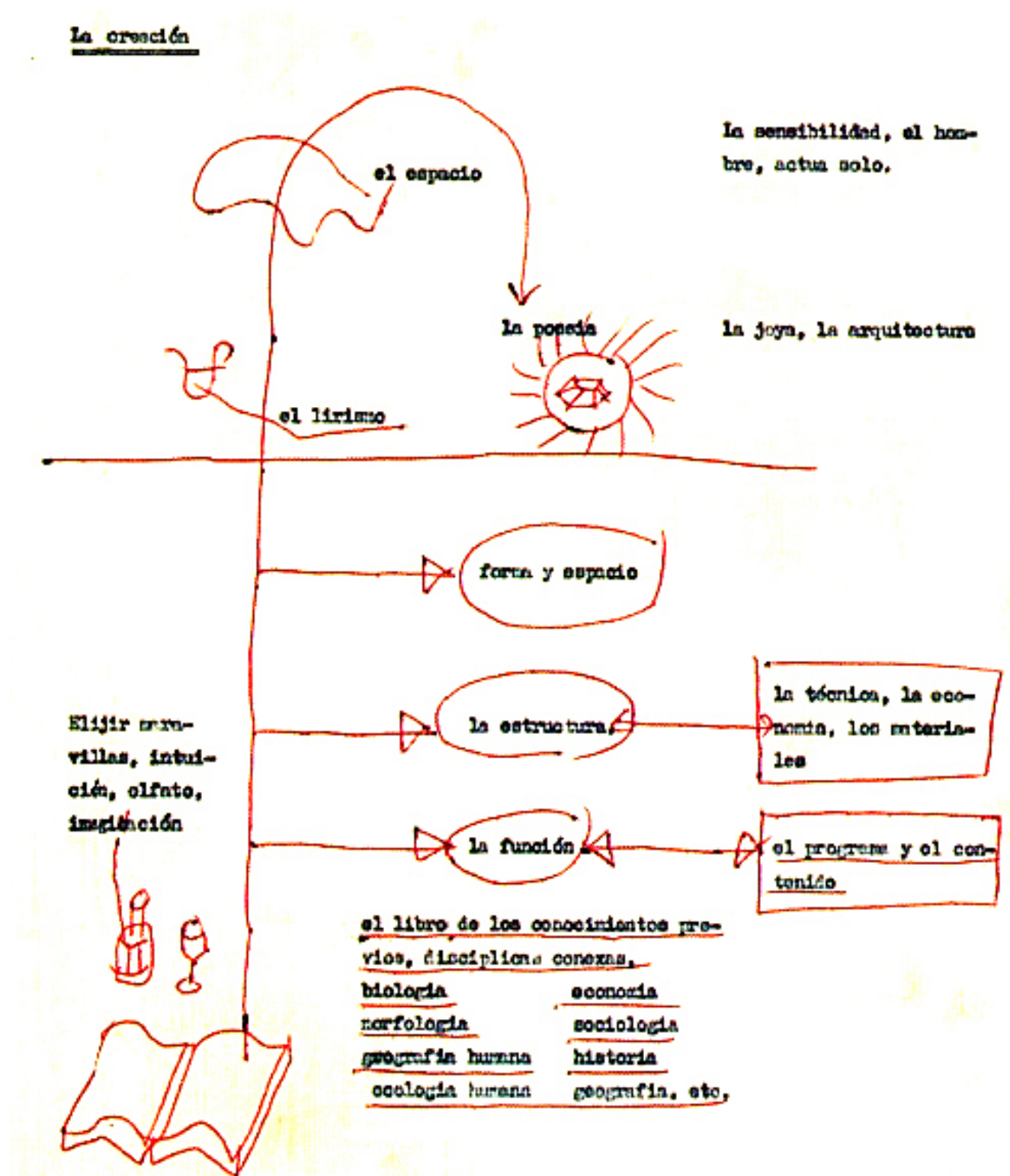


Fig. 2. El proceso creativo según Villanueva

larga labor como proyectista y docente; su obra y sus notas docentes demuestran una constante "síntesis de lo múltiple". Según Pintó esa capacidad sintética es pues un "instrumento de creación", una modalidad de transformación de las "intuiciones sensibles" en conocimiento y acción.

La segunda está relacionada con la anterior porque se refiere al método, el cual se lleva adelante como determinación. En Villanueva su proceder incluye y resuelve todas las variables de modo racional, para al final preservar una idea general y clara sobre todas las partes. Es una intuición integradora que ordena la totalidad. De allí que Pintó lo señale como el "método Villanueva".

La tercera acepción es sobre su obra y cómo se concreta en construcción. La obra de Villanueva es presentada como una "unidad dialéctica de lo plural", en donde proceso y obra forman una unidad de proyecto cohesionada. Para Pintó, Villanueva es capaz de reunir diversos elementos arquitectónicos junto con el arte, para "reforzar una imagen superior de la arquitectura"; como se puede ver en el ejemplo del Aula Magna.

La última es acerca del valor de expresión. La arquitectura Villanuevana conforma un vocabulario de formas, una "gramática del concreto", que trasciende lo constructivo para llevarlo al estado de la poesía. De allí que Sibyl Moholy-Nagy pueda decir que: "cada estructura -de Villanueva- es una obra de arte". Por eso, sus obras "tienen el valor inédito y novedoso de una modernidad singularizada a la medida de nuestro medio" (p.193).

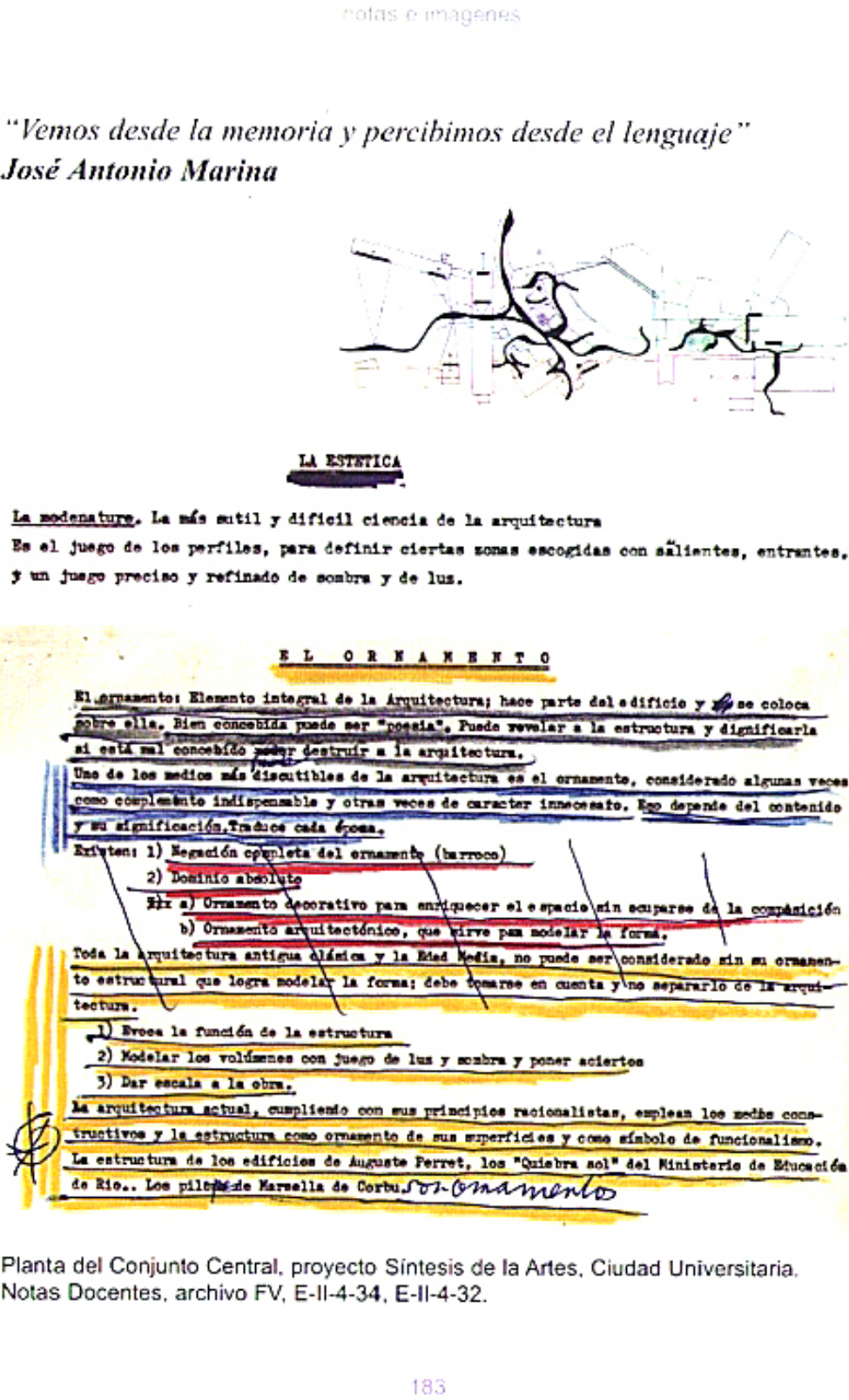
El segundo volumen es propiamente una historiografía del proyecto de la Síntesis de las Artes, un proyecto que transcurre a lo largo toda la vida de Villanueva y que en



Fig.3. Detalle de la Plaza Cubierta

fin demuestra “la indeclinable presencia del arte de la síntesis en su arquitectura” (Pintó, Vol.II, 2013,16). De igual forma que en el Volumen I, el discurso textual se complementa y amplía con la rica documentación de imágenes, la cual posee autonomía por sí misma. Pintó señala que este proyecto se desarrolla en tres etapas, cada una identificada con tres artistas y tres edificaciones específicas. La primera etapa es la convergencia e interiorización, la cual coincide con Francisco Narváez y con el Museo de Bellas Artes. La segunda es la reificación constructiva de la síntesis, asociada con Alexander Calder y con la Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria. La tercera y última etapa es la simplificación esencial, con Jesús Soto y el Pabellón de Montréal. El valor de concreción que posee Villanueva en torno a la Síntesis de las artes yace precisamente en haber hecho de un “concepto abstracto” un “hecho” constructivo, de una manera original e inédita. La explicación historiográfica de Pintó identifica en cada etapa lo esencial del vínculo de Villanueva con el arte, los artistas y sus obras.

El desarrollo de esta síntesis inicia con los años de formación y de las primeras obras: los años 10 y 20, y los 30 y 40². La formación de Villanueva coincide con el surgimiento de las vanguardias y sus protagonistas, que más adelante estudiará y conocerá personalmente, como por ejemplo a Antoine Pevsner,



Jean Arp, Le Corbusier, Lazlo Moholy-Nagy, André Bloc, entre algunos. Cuando comienza a proyectar y construir sus primeras edificaciones, como la Plaza Carabobo, la urbanización del Silencio y el primer conjunto del Museo de Bellas Artes, Villanueva elegirá trabajar con el escultor Francisco Narváez. Igualmente seguirá atento de lo que acontece en las Exposiciones Universales, especialmente la influencia del pabellón Esprit Nouveau de Le Corbusier en 1925 y el Pabellón español de Josep Lluís Sert en 1937, así como también el surgimiento del Arte Abstracto.

La etapa de la reificación de la síntesis es la que transcurre en los años 50, marcados por las experiencias de la Quinta Caoma, obra que representa “el encuentro entre tradición y modernidad” y la Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria, el “espacio de la síntesis” por excelencia. Comprendidas ambas como “museos”, Pintó remarca la primera como un “museo vivo” y la segunda como un “museo abierto”. Es a través de estos museos donde Villanueva descubre el verdadero “contrapunto de participación entre artista y arquitecto, obra de arte y arquitectura, espectador y usuario” (p.129). Es un período que se distingue por la relación con Calder, con quien establece un vínculo de “afinidad y fraternidad” muy cercano. Aunque no logró la misma familiaridad, es clave la cercanía (conceptual) a Le Corbusier, a través de sus escritos y obras. Villanueva entiende e interpreta como ninguno la idea corbusereana de la Synthèse des arts.

Fig.4. Una página del libro con dibujo y apuntes de Villanueva



Fig.5. Vista del ingreso a la Plaza Cubierta: Amphion de Henri Laurent y al fondo el Aula Magna

Los años 60 y 70 corresponden a la etapa de la simplificación esencial de la síntesis, marcada especialmente por el Pabellón de Venezuela en la Expo'67 de Montréal y su consecuencia, el Museo Soto. Es un período de reflexión, lecturas, apuntes (docentes), conferencias y hasta de experimentación plástica (como lo demuestran sus ensamblajes). Todo un camino de introspección que se decanta en una "convergencia entre el arte y la vida" (p.388).

Como conclusión, que no cierra la revisión sino que la amplía hasta nuestros días, Pintó afirma que el legado de la síntesis de la artes de Villanueva se resume en cuatro enunciados.

La síntesis es creadora de la vida y de la obra del maestro Villanueva. La interiorización de la síntesis permite relacionar tradición y modernidad. La síntesis de arte y arquitectura logra ser reificada como ningún otro caso. Y este resultado no es otra cosa que la mismísima síntesis esencial de espacio y tiempo en la arquitectura. El camino de revisión y confirmación queda abierto a un futuro no tan seguro. El legado de Villanueva heredado hay que ayudarlo a cuidar y preservar.

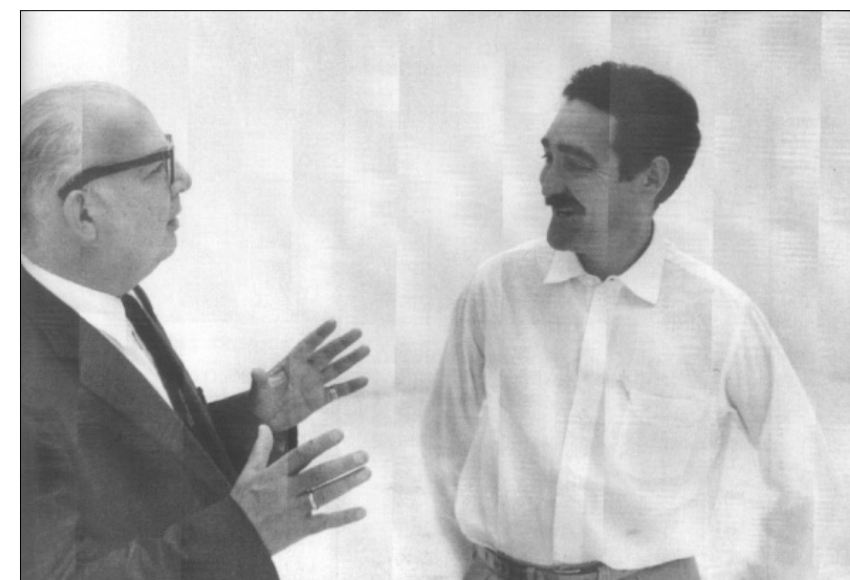


Fig.6. Dos vistas de Villanueva con sus amigos artistas: Calder y Soto

Referencias bibliográficas

Maciá Pintó, Villanueva. La Síntesis, Volumen I y II, Fundación Villanueva, Copred UCV, Fundación Telefónica, Caracas, 2013.

Como citar esta reseña:

Chacón, J. (2019). Reseña Villanueva. La Síntesis por Maciá Pintó. Facultad de Arte, ULA. *La A de Arte*, 2(3), 163-173 pp.
erevistas.saber.ula.ve/laAdearte



Esta obra está bajo licencia internacional
Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2019.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve

Estética y Contemporaneidad de Pedro Alzuru

*Aesthetics and Contemporaneity
by Pedro Alzuru*

Quisiera comenzar diciendo que en la cultura venezolana, parece haberse entronizado una visión de las cosas aumentadas. Visión asistida por la política y por los medios de comunicación, pues nos acostumbramos al sensacionalismo televisivo y a la visión exagerada que, de acuerdo con el sobre entendido social y la retórica de la política, lo “más es mejor”. En la comunicación y la política ya no sólo hay como recurso un exceso en el plano expresivo sino que, como en la publicidad, para que “algo” sea creíble tiene que desbordar los límites de lo verosímil. Ambas, no sólo construyen el reality show que caracteriza nuestra realidad política actual, prolongado en el tiempo desde hace casi dos décadas, sino que la repetición insistente y los procedimientos de la exageración adquiere en nuestro entorno una eficacia real, pues aquello que se repite de modo suficiente hiperbólico es lo que, comúnmente, llega a ser considerado como cierto.

En este entorno de lo excesivo, donde la exactitud y el decir justo parece carece de sentido, me encuentro, un poco por azar, el libro del profesor Pedro Alzuru *Estética y Contemporaneidad* (2011), editado por el Vicerrectorado Académico, la Secretaría de

 Juan Molina
 molmol_1@hotmail.com
 Profesor Investigador del Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”, Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes (ULA).
 Mérida, Venezuela.

laA DEARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Vol. 2, núm. 3, ene.- jun. 2019, pp. 174-181, ULA-Ven.
ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte
URL: www.artes.ula.ve

la Universidad de Los Andes y el Grupo de Investigaciones y Estudios Culturales de América Latina, que tiene como propósito tratar de hablarnos del tiempo y de la época actual. Horizonte de por sí raudo, que muchas veces por lo simultáneo los mismos contemporáneos no somos capaces de prever, o descifrar. Desde varias perspectivas académicas orientadas por la historiografía, como sabemos, se intenta abordar lo cotidiano, el nuevo historicismo, la microhistoria, los estudios culturales, la historia virtual, la memoria cultural, no obstante, la perspectiva de Pedro Alzuru está enfocada en la filosofía y muy particularmente en la estética. El autor se pregunta por la postura que debe adoptar el filósofo, ante las circunstancias que lo ponen a prueba, el ser que se pregunta sobre su origen, su destino y su quehacer, según el autor, ha intentado todas la perspectivas: "ha querido ser filósofo-artista, metafísico-crítico de la cultura, se ha pretendido Dionisio, ha querido que su cuerpo no se intervenido por los dispositivos de poder, las prótesis, las disciplinas, los gremios, las etnias, las religiones, las ideologías, ha querido darse una razón sensible más allá del delirio de la razón exacerbada que hoy padecemos".

El libro se organiza en función de los temas de la cultura con otros ámbitos como la política, la filosofía, la naturaleza, pero también con las nuevas tecnologías de almacenamiento y difusión de la información, igualmente revisa las nociones de la belleza, la ironía, lo sublime, lo



trágico, la distinción, la agudeza desde la perspectiva de la estética italiana contemporánea de Luigi Pareyson, Gianni Vattimo, pero fundamentalmente, desde Mario Perniola. La estética italiana, según el autor, “tiene mucho que decirnos”. Mario Perniola en *La estética del siglo XX*, propone al menos cinco divisiones de la estética contemporánea: el sentido de la vida, la auto-trascendencia de la forma, el arte como portador de conocimiento y verdad, la acción artística y la estética del sentir. Pedro Alzuru parece inclinarse por la última y la primera de estas divisiones, por los autores del sentir y la diferencia, Freud, Heidegger, Lacan, Bataille, Blanchot, Deleuze, Derrida, etc.; Y por un arte del saber vivir como una respuesta por parte del sujeto al poder de las instituciones, que tendrá como fundamento La hermenéutica del sujeto de Michel Foucault. Para el análisis de las modernas tecnologías de la comunicación de masa, oponiendo ésta a la estética, el autor parte de los estudios de Román Gubern y de Javier Echeverría.

Además el autor estudia con atención y cuidado la noción de interculturalidad que nos caracteriza como continente y los aspectos de la crisis venezolana. En relación con la diversidad de culturas que marcan el ritmo de las sociedades, hace un especial énfasis en la necesidad de construir con las diferencias una ética común, que respete la diversidad y las diferencias. En cuanto a la crisis venezolana, expone que nosotros (los venezolanos) tenemos que replantearnos nuestra identidad cultural, superar la sujeción identitaria, distanciarnos de los “orígenes” y de los “destinos” que nos quieren imponer, pues en los grandes temas como la libertad, la emancipación, el cambio, la política y otros relatos, según sus palabras, “sigue pasando mucho contrabando”. En cuanto a la polarización que caracteriza la sociedad actual venezolana, el autor va en busca de los orígenes, de la procedencia de los dispositivos de exclusión-inclusión que muchas veces encuentra falsos. La agudeza del autor se propone mostrar como aquello que es, comúnmente, visto como contrario, el egoísmo y el altruismo, poseen no sólo una relación de conflicto

sino que tiene formas de contigüidad, de intercambio, de coexistencia. En este sentido, al revisar la relación de convivencia social con el *“otro”*, ese *“otro”* que bien nos puede resultar ajeno o igual, dirá:

El sujeto lleva en sí tanto la muerte como el amor del otro cada uno tiene en sí dosis particulares de altruismo y egoísmo, puede polarizarse hacia uno u otro extremo y puede invertir en sí mismo esa polaridad, acciones que se ha vislumbrado como las más extremadamente altruistas se revelan en fin de cuentas como las más egoístas, acciones aparentemente egoístas han resultado a la larga provechosa para el grupo o comunidad (p. 130).

¿Cómo pensar el conflicto? ¿Cómo definir los opuestos? ¿Qué relación se puede establecer entre los opuestos y cómo se puede configurar su conciliación? Éste parece ser, en parte, su método de trabajo. Preguntar por los modos incompatibles de la convivencia social, pero también de cualquier conflicto estético, ético, político, o de los medios de comunicación de masa, para encontrar en estos conflictos un significado más complejo e incisivo que la sencilla separación de los opuestos. Este método, obviamente, se ve reflejado en la escritura. En su escritura se puede ver el juego constantemente paradójico que abre el conocimiento a la complejidad del mundo. Por tanto, no sólo es un instrumento lógico, un método de análisis, sino también un estilo de la escritura que, muchas veces, adecuado con la ironía o el humor mesurado, desautoriza o pone en cuestión argumentos cosificados.

Quisiera referirme también al entorno negativo y la propuesta de una filosofía constructiva más cercana a la vida, un sujeto que se construye en el vivir, que se ocupa y tiene cuidado de sí. Ante un entorno que pregona una igualación por lo bajo, eliminando sistemáticamente a los mejores, un entorno que pregona la inclusión y práctica la exclusión,

un entorno nacido bajo el signo de lo hiperbólico, que en nombre de un pensamiento único, de una utopía destruye instituciones, tradiciones, personas y valores, hay en la actitud del autor, aunque no confesada abiertamente, cierta identidad domiciliaria, cierto retiro, un retirarse hacia sí mismo, que también hay que decirlo, se produce sin lamentación periférica. La casa, la habitación, será esa topografía, que tal como la pensara Kant, acumula pacientemente a través de los siglos la riqueza material y los bienes simbólicos de la humanidad, este espacio se opone a la evasión, a la pérdida, a la ausencia, ya que organiza su propio orden interno, y además se constituye como el lugar de los procesos lentos, por eso, cuando el entorno es negativo, se convierte en el espacio ideal para el trabajo sobre sí mismo, del “cuidado de sí”, para citar la conocida frase de Michel Foucault en la *Hermenéutica del sujeto*. El amor propio no sólo está vinculado a la dietética, la economía y a la erótica, sino también a la meditación, a la lectura, a la reflexión y a la escritura. El cuidado de sí, por consiguiente, no sólo refuerza nuestra capacidad crítica frente al nosotros, frente a la sujeción identitaria, actitud crítica frente al entorno negativo, sino también contra esos poderes institucionales que, como dice el autor, ya “han hecho carne” en uno, por eso “no se trata sólo de una lucha contra lo que está afuera sino sobre todo de una lucha consigo mismo”.

En este sentido el cuidado de sí, no se contrapone a la idea de la estética que el autor, siguiendo a Perniola, promueve, una estética que comprende un ámbito más amplio que la noción de la obra arte y de las artes, que prevé una conversión de una economía de los bienes simbólicos, y que abarca no sólo a filósofos, artistas, intelectuales, sino a la “gente común que aprecia las cosas que no tienen precio, haciendo posible la construcción de un horizonte estético donde las personas no se ven ni se tratan como medios sino como fines”.

Tampoco se trata de encerrarse en la “torre de marfil”, como seguramente dirán sus detractores, sino de crear una doble movilidad entre el espacio privado, la topografía que delimita la experiencia, la meditación, la lectura y la escritura en la individualidad, y el espacio público, la práctica de la conversación en la academia, en la lección o en la reunión, pues este ejercicio es la razón que finalmente organiza y proyecta este libro, son un conjunto de conferencias que el profesor Pedro Alzuru ha elaborado como ponencias y seminarios en diferentes universidades.

Quiero por último, mostrar mi gratitud ante un libro atento y preciso, hecho con exactitud y un decir justo, en un entorno donde predomina el tono hiperbólico. Con estas palabras sólo he querido transmitir mi entusiasmo, hacia quienes espero sean sus próximos lectores.

Como citar esta reseña:

Molina, J. Estética y Contemporaneidad de Pedro Alzuru*.
Facultad de Arte, ULA. *La A de Arte*, 2(3), 174-181 pp.
Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte



Esta obra está bajo licencia internacional

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2019.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve

Premio

Maestro Consagrado del AICA al Profesor Franco Contreras

AICA Consecrated Teacher Award to Franco Contreras

Reseña:

Premio Maestro Consagrado de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) al Profesor Franco Contreras por su trayectoria excepcional en las artes plástica.

A nivel internacional **la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), (*International Association of Art Critics*)** se ha consolidado desde 1950 en la organización que tutela instituidamente el ejercicio de críticos, historiadores y curadores de arte. En el capítulo Venezuela, además de esta labor, premia el ejercicio y trayectoria de artistas y de instituciones que impulsan las artes de manera excepcional desde 2003.

El 14 de mayo se honró la ceremonia oficial de los Premios AICA 2018 en el Centro Cultural BOD en la ciudad de Caracas. En esta ocasión entre los galardonados se encontraron: Harry Abend (Maestro de las Artes Venezolanas), Dianora Pérez (Artista Joven) y Elías Crespín (Proyección Internacional). Además, para nuestra Universidad de Los Andes, destacamos el premio para Franco Contreras como Maestro Consagrado a quien este número de la Revista La A de Arte incluye en la Vitrina Poietica con especial distinción. Con esta condecoración al Profesor Franco Contreras mantenemos el protagonismo institucional en estos galardones recientes al sumarse al anterior recibido por la Dirección de Cultura de la Universidad de los Andes y la Galería la Otra Banda.



Ricardo A. Ruiz P.



ricruizjr@gmail.com



Profesor investigador de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes (ULA).



Mérida, Venezuela.



Vol. 2, núm. 3, ene.- jun. 2019, pp. 182-184, ULA-Ven.
ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte
URL: www.arte.ula.ve

Como citar esta reseña:

Ruiz P, R. (2019). Premio Maestro Consagrado del AICA al Prof. Franco Contreras Facultad de Arte, ULA.
La A de Arte, 2(3), 182-184 pp.
Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte



Esta obra está bajo licencia internacional

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2019.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve

Premio de adquisición BID (Banco Interamericano de Desarrollo) otorgado a Manuela Armand.

Reseña:

Premio de adquisición otorgado por el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) a la Profesora Manuela Armand por su obra "Paisaje con Formas Breves" en la edición XV del Premio Eugenio Mendoza (2019).

BID (Inter-American Development Bank) acquisition prize awarded to Manuela Armand

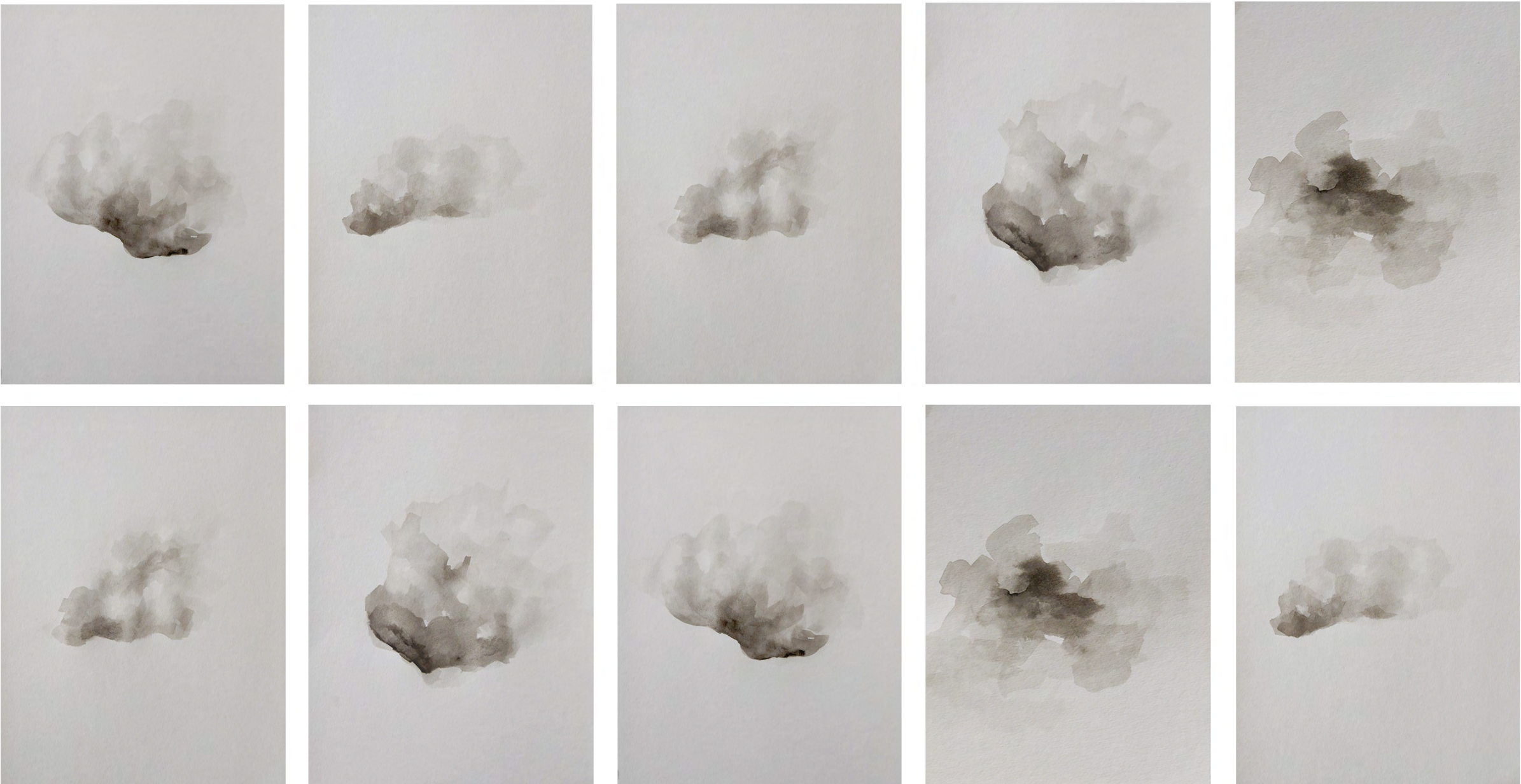
La trayectoria del Premio Eugenio Mendoza lleva 15 ediciones galardonando el arte contemporáneo en Venezuela, especialmente el emergente, enfatizando en las artes visuales en sus búsquedas nuevas plásticas y conceptuales. La edición de 2019, ha permitido la participación abierta tanto a artistas en el país, como a venezolanos en el exterior, tal convocatoria alcanzó casi 100 participantes, cerrando la muestra del Salón de la Sala Mendoza en 12 propuestas. Sin embargo, el trabajo de la Profesora Manuela Armand de la Escuela de Artes Visuales de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, fue a la par merecedora del premio de adquisición otorgado por el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), la obra "*Paisaje con Formas Breves*" hace referencia a lo efímero del paisaje y será parte de la colección del BID en Washington, EEUU, de esta forma, se integra a la grupo selecto de artistas jóvenes que comprende esa importante colección de arte.

laA DEARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Vol. 2, núm. 3, ene.- jun. 2019, pp. 185-189, ULA-Ven.
ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte
URL: www.arte.ula.ve





Manuela Armand. Obra *“Paisaje con Formas Breves”*
Colección BID. Washington: Estados Unidos de América.

Como citar esta reseña:

(2019). Premio de adquisición BID (Banco Interamericano de Desarrollo) otorgado a Manuela Armand.

Facultad de Arte, ULA. *La A de Arte*, 2(3), 185-189 pp.

Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte



Esta obra está bajo licencia internacional

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2019.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve

Noticias de interés:

Con **EXTRAMUROS**, presentamos algunos logros y actividades destacados, con incidencia nacional e internacional, que miembros de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes han realizado en el segundo semestre del año.

 Brenda Úrsula Iglesias Sánchez

 brenda@ula.ve

 Coordinadora del Grupo de Investigación ULAGRAFE Arte, Formatividad y Evento

 Mérida. Ven



Vol. 2, núm. 3, ene.- jun. 2019, 190-193 pp. , ULA-Ven.
ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte
URL: www.arte.ula.ve

EXTRAMUROS

Investigando_Danzo:

La escena que somos, danza teatro y cine en Venezuela

Investigando_Danzo:

The scene we are, dance, theater and cinema in Venezuela

EXTRAMUROS muestra nuestro talento humano en las artes y el diseño. En esta ocasión reseñamos los siguientes:

Escena, del vocablo griego que significa “cobertizo de ramas”, se trata del lugar en el que los actores del teatro primitivo se cambiaban, hoy día definido como escenario. El propio Pavis (1998) lo reconoce al señalar la constante ampliación de sentido al término “escenario”: el decorado, luego el espacio actoral, más tarde el lugar de la acción, y en su sinónimo “escena”, se conoce como el segmento temporal de un acto de la obra. Así, la escena es todo lo que tiene representación sobre el escenario ante los ojos de los espectadores. Parece sencillo, pero lo que ocurre allí, al correrse el telón o tras la palabra acción, es un complejo universo de acciones, emociones y sentidos, trágicamente fugaces, aunque la función siguiente se trata de una nueva oportunidad para la experiencia. Para las artes escénicas, la memoria juega un papel determinante. Aprender los idearios, las identidades, la belleza o lo grotesco, lo real y lo imaginado, de quienes actúan o bailan sobre el escenario, es como iniciar el más importante de los rescates.

En Venezuela, y con mayor razón, en Mérida, ciudad universitaria, esa memoria se activa al hacer visible a los pioneros, protagonistas y testigos de lo que, de la Actuación y la Danza, han surgido y se han alojado en nuestro imaginario como la escena que somos. La valorización del legado para quienes la heredan como nuevas generaciones, solo puede conducir a la revitalización de las artes escénicas de nuestro país. El Diccionario AKAL de Teatro (1997) refiere a la *“Escena Compartida”* como aquella en la que todos los personajes tienen la misma importancia y lucimiento. Investigando_Danzo, en su cuarta edición, tiene como fin abrir su espacio como escena compartida para la investigación histórica, teórica y crítica de la Danza, el Teatro y el Cine nacional, para el estímulo creativo y de disfrute, para el encuentro y la reflexión de sus copartícipes: actores, bailarines, directores, coreógrafos, docentes, estudiantes, artistas y autores; como individuos y como país.

Fecha Inicio del Evento: 2019-07-30

Fecha de Finalización del Evento: 2019-08-01

Prof. Brenda Iglesias S., coordinadora general, EAE FAULA.

brenda@ula.ve

Prof. Mireya Piñuela, producción general, EAE. FAULA.

mcpa18@gmail.com

Prof. René Pérez, coordinador académico, EAE FAULA. renepz19@gmail.com

Prof. Ana Reyes, coordinadora en escena, EAE FAULA.

ddanzayexpresioncorporal@gmail.com

Tomado de: <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/45690>

Como citar esta reseña:

Iglesias, B. (2019). Investigando danzo: La escena que somos, danza teatro y cine en Venezuela.

Facultad de Arte, ULA. *La A de Arte*, 2(3), 190-193 pp.

Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte



Esta obra está bajo licencia internacional

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2019.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve

DOCEO

Esta sección alberga artículos reflexivos acerca de la didáctica y la docencia, así como los resultados de estos procesos en la elaboración de investigaciones de nuestras escuelas de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes y de otras escuelas de universidades nacionales e internacionales.

La diversidad de líneas de investigación presentadas en este apartado están alrededor de las competencias exigidas en la formación de pregrado (pensum de las carreras) y los intereses investigativos de los docentes y las innovaciones propuestas desde los mismos estudiantes.



Vol. 2, núm. 3, ene. - jun. 2019,
pp. 195-225, ULA-Ven.
ISSN en trámite
Depósito Legal: ME2018000067

ULR: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte
ULR: www.arte.ula.ve



Replicante de la Muerte: Método Deconstructivo del Arquetipo para la Ejecución de una serie de dibujo y pintura.

*Replicator of Death.
Deconstructive Method of the Archetype to the elaboration
of a series of drawing and painting.*

Robert Dugarte

Mérida, Mayo 2018



Resumen

En este trabajo se estudió la simbología concentrada en el arquetipo de la muerte, el horror, la calma, el miedo, la transmutación, sus distintas facetas y su relación con el arte, desde un estudio del inconsciente colectivo para la elaboración de un método creativo. Además, se utilizaron el concepto de Réplica de Omar Calabresse y el mazo del Tarot, como apoyo metodológico inicial, sustentándose en la deconstrucción del concepto-imagen, para generar una propuesta de reinterpretación desde la pintura y el dibujo combinando técnicas tradicionales y digitales.

Palabras Clave:

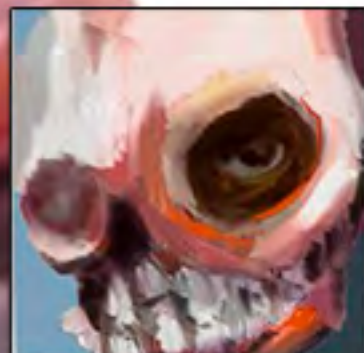
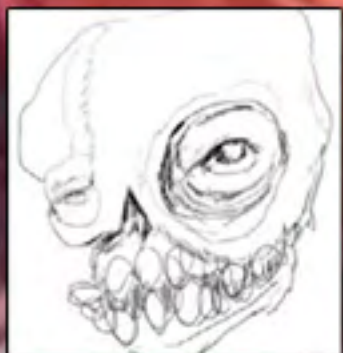
Replicante, método creativo, deconstrucción, muerte, arte.

Abstrat

This work studied the symbology focused on the archetype of death, horror, calm, fear, transmutation, its different facets and its relationship with art, from a study of the collective unconscious to the elaboration of a creative method. In addition, the concept of Replicant of Omar Calabresse and the deck of the Tarot were used as initial methodological support, it was based on the deconstruction of the concept-image, to generate a proposal of reinterpretation from painting and drawing combining traditional and digital techniques.

Keywords:

Replicant, creative method, deconstruction, death, art.





Introducción

El problema a investigar se ubica en el ámbito creativo, la reproducción de imágenes y la metodología necesaria para llevar a cabo la construcción de la obra de arte. Se estudia la posibilidad de transformar el concepto Replicante, que toca la reproducción de un motivo para las mejoras del original, en un concepto que muestre como se generan imágenes desde la repetición y similitud. Para esto, se realiza la experimentación de un tema seleccionado, aplicando al Replicante como método creativo, representado en una serie de dibujo y pintura.

La búsqueda por optimizar procesos desde el arte, debe ser concientizada por el artista para mejorar su producción y para entender sus límites, el interés por crear viene de distintas motivaciones, pero sigue vigente con propuestas que hablan de cada sujeto en su tiempo, espacio social y personal, en la actualidad se siguen creando obras, a pesar de que se piense en la pérdida del "aura" por culpa de la reproductibilidad. El propósito de esta investigación es identificar y exponer esto como parte vital para seguir generando propuestas creativas y no como un problema a evadir.

Se toma como referencia el trabajo teórico de Carl Gustav Jung sobre el inconsciente colectivo y el arquetipo, por su conexión con los "modelos" de donde surge el concepto replicante, y el tarot como un sistema de imágenes donde dichos modelos arquetípicos existen. Se habla de deconstrucción porque se realiza un desglose desde el ámbito conceptual, simbólico, y de la imagen parte por parte para luego integrar todo en algo nuevo, una propuesta metodológica conceptual y plástica.

En el primer capítulo se habla del problema replicante con relación al arte, del tema seleccionado (la muerte) para llevar a cabo la experimentación, del tarot como apoyo a nivel metodológico y de las inquietudes plásticas presentadas por el investigador, conectadas a la mezcla del ámbito tradicional y digital. Así como los objetivos de investigación, su propósito y justificación.

En el segundo capítulo correspondiente al marco teórico se explican los conceptos relacionados a la réplica y replicante, al ámbito específico que se estudió de la muerte, su imagen como arquetipo, el inconsciente colectivo donde yace, qué es el tarot, su composición y la deconstrucción como planteamiento de ayuda al método. Agregando a los artistas referentes como apoyo para la creación de la serie de dibujo y pintura.

En lo correspondiente al marco metodológico se muestran el nivel, diseño, técnica y tipo de análisis de datos de la investigación, así como la explicación paso a paso de la propuesta de método replicante.

En la aplicación práctica se presenta el proceso de trabajo y producción según el método replicante, el refuerzo conceptual por parte de la lectura del tarot, las pruebas de dibujo con el apoyo de dos de los referentes escogidos, los estudios de color desde el ámbito digital y tradicional, la aplicación de la mancha con el apoyo de los siguientes dos referentes, y los resultados obtenidos ya replicantes.

Por último se presentan las conclusiones y reflexiones obtenidas sobre todo el proceso de trabajo realizado, sobre el cumplimiento de los objetivos propuestos y los posibles hallazgos.

Motivaciones

- El método: Teórico-Práctico
- El lenguaje personal del artista
- Lo digital y lo tradicional
- Afrontar el tema de la muerte
- Requerimiento académico
- Propósito



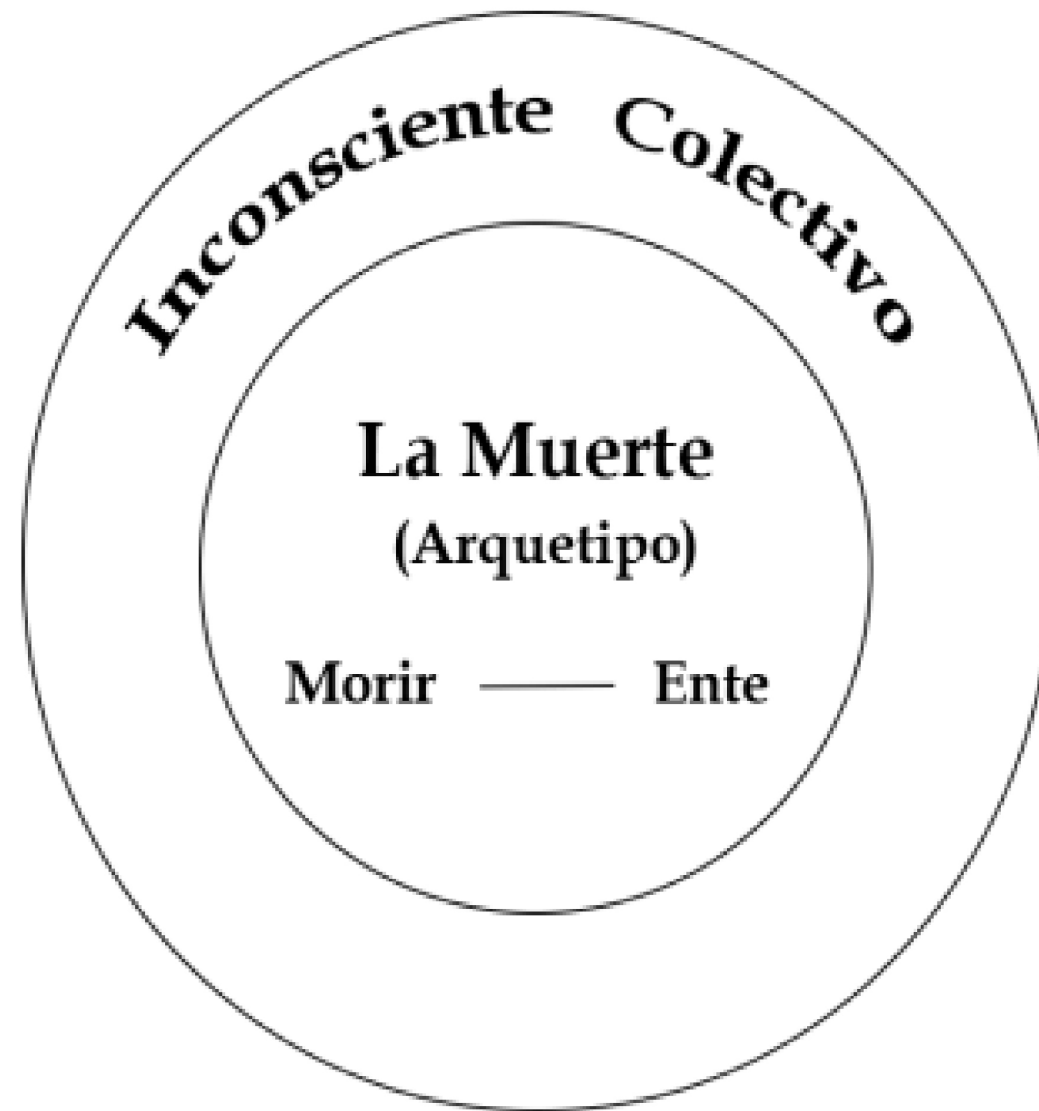
Retos Investigativos



- Obstáculos: Situación país
 - Los métodos creativos
 - Saturación teórica
 - Deficiencias pasadas
- El problema de interpretación

Ejecución: Pasos para el Método Replicante

- Réplica y replicante
- El Estudio del tema



Replicante - Omar Calabrese
(2005)
Muerte - Ferrater Mora (1964)
Arquetipo - Carl Gustav Jung
(1964)

Aplicación Teórica



Reflexiones

- No teme morir o perder.
- Le gustan los riesgos.
- Alegre/iluminado ante la adversidad.
- Emprende el cambio.
- Es uno con su animalidad (Busca el peligro).
- Florece por donde camina (Causa-efecto).

Elementos del Arcano

- El inicio del viaje/el viaje.
- Bufón/ Arlequín.
- Movimiento.
- Animal de poder (Perro-Gato-Ave).
- Alegría (Salto, juego, risa).
- Desapego material.

0 - El Loco

Se vive el día a día, el loco es un espectador eterno y clase aparte de los arcanos, tiende a una libertad instintiva, casi inmadura, se mueve con el viento. Como actitud ante la vida representaría al individuo que no le importa la muerte, no tiene nada que perder, como un indigente alegre muy optimista, formando chiste de las desgracias.



Arcanos Mayores del Tarot Cosmic

Los Referentes

Históricos

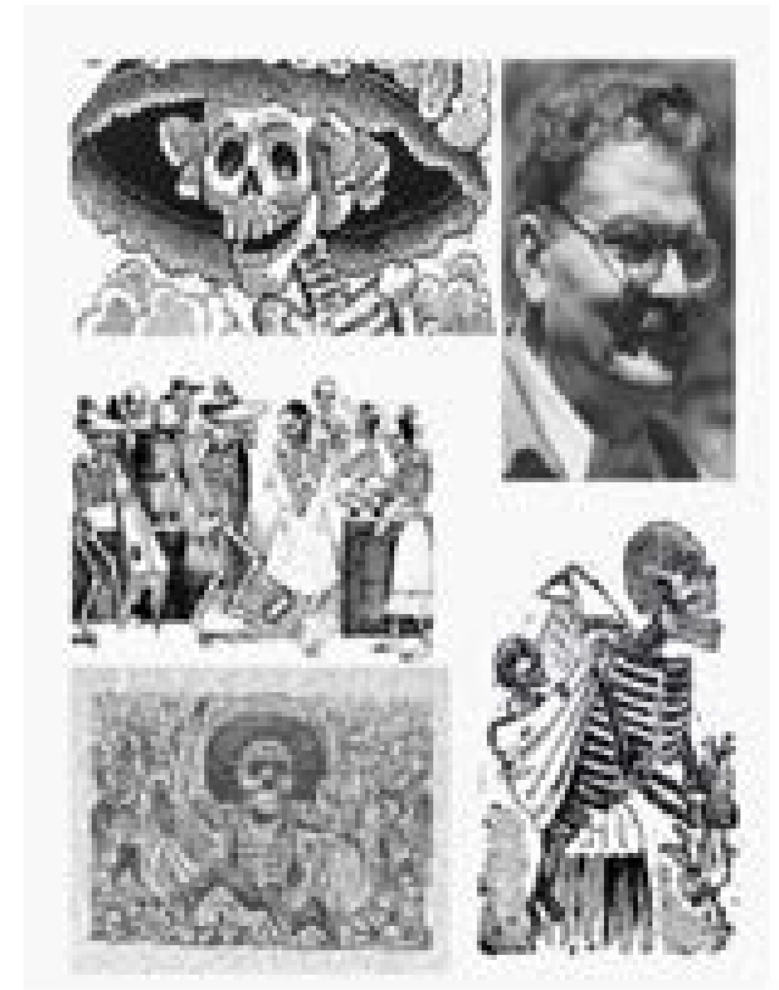


In Ictu Oculi – Juan de Valdés Leal (1672)



Xilografía Medieval de la
Danse Macabre – The Jewish Daily

Plásticos



Xilografías de José Guadalupe Posada

Aplicación Práctica: Réplica



Ejemplo de la figura de Posada



Detalle de la línea y trama de Posada



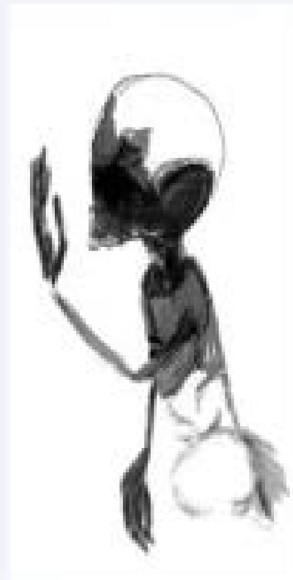
Prueba digital de trama y Línea



Prueba digital de línea y figura



Prueba digital de Proporciones y línea

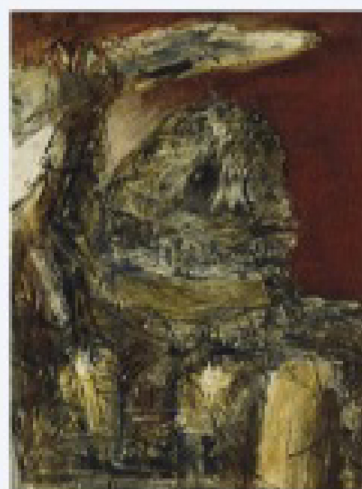


Prueba digital de mancha y proporciones



Prueba digital de trama, valorización y cuencas en los ojos

Jacobo Borges



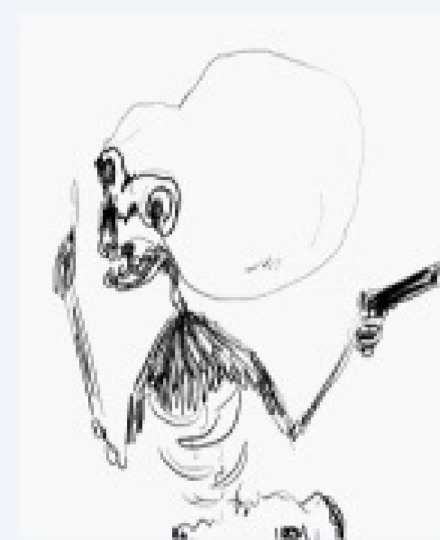
Detalle de figura de Jacobo Borges



Proporciones en personajes de Borges



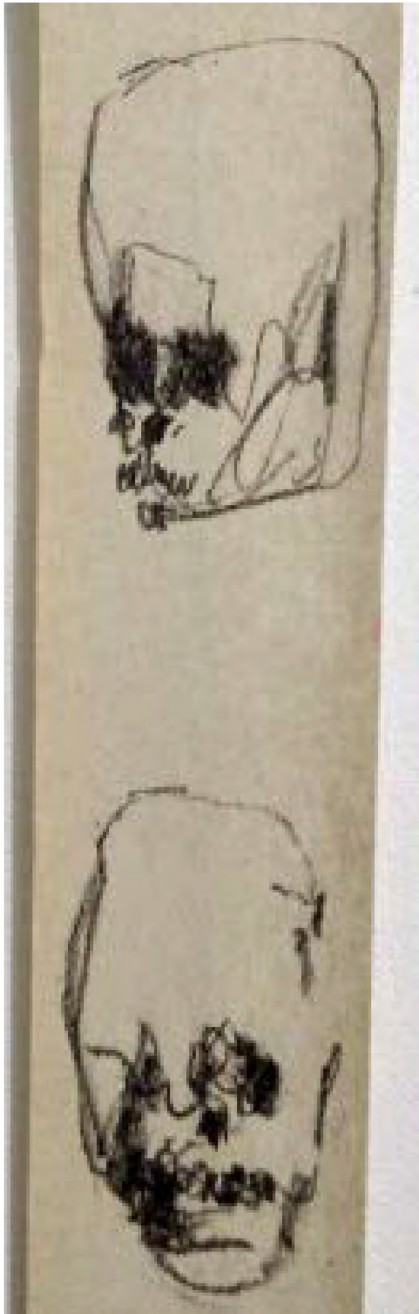
Prueba digital de proporciones combinando a Borges y Posada



Pruebas digitales de nomenclación de los enemigos y crímenes influenciados por Jacobo Borges

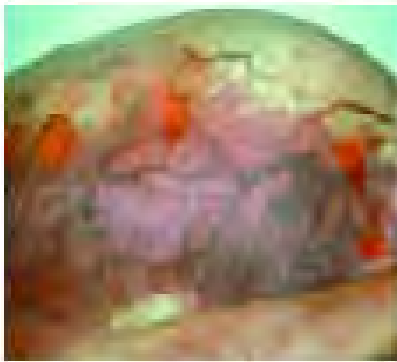
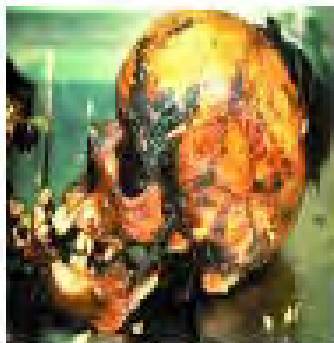
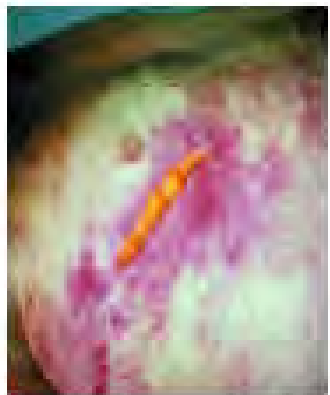
A 10x15 grid of 150 abstract, stylized human figures. Each figure is a unique, simplified representation of a person in various poses, often with exaggerated features like large heads or limbs. The figures are rendered in a variety of colors including black, white, red, blue, and green, set against a plain white background. The poses range from standing and walking to sitting, crouching, and dynamic movements, illustrating a diverse set of human postures for machine learning analysis.

314 dibujos sobre papel – Dominio de las proporciones



Réplica del Color y la Mancha

José Vivenes

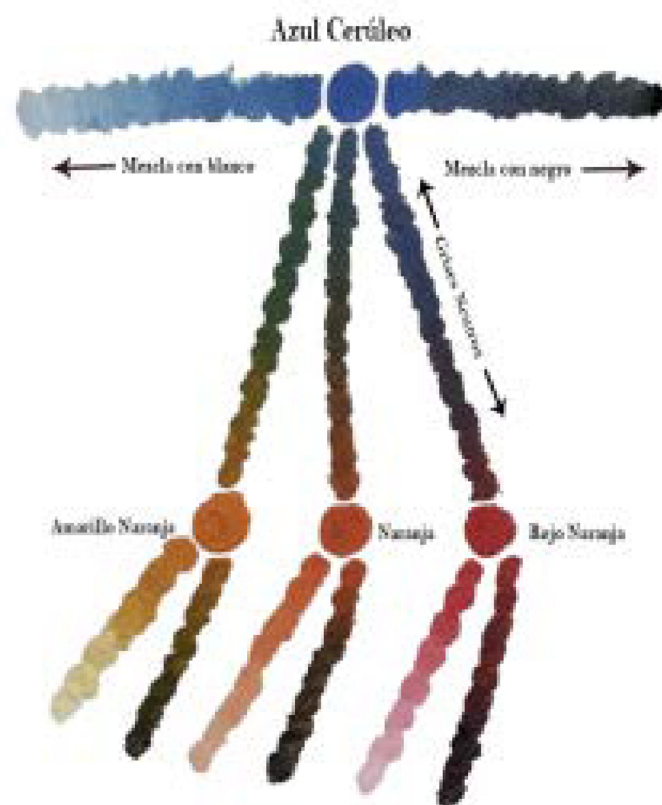


Círculo cromático de Johannes Itten (1935)

Atlas de Psicopatología Forense - Otto Dix (2000)

Pruebas y Esquemas

Esquema de Colores Análogos Contrastantes



Triada de Color



Tétrada



Tonos Seleccionados: Pintura al Óleo



Pruebas libres de color al óleo



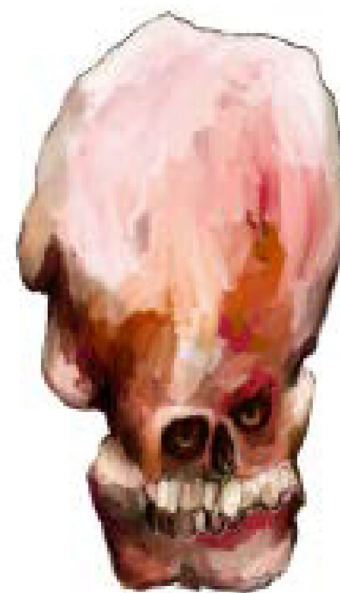
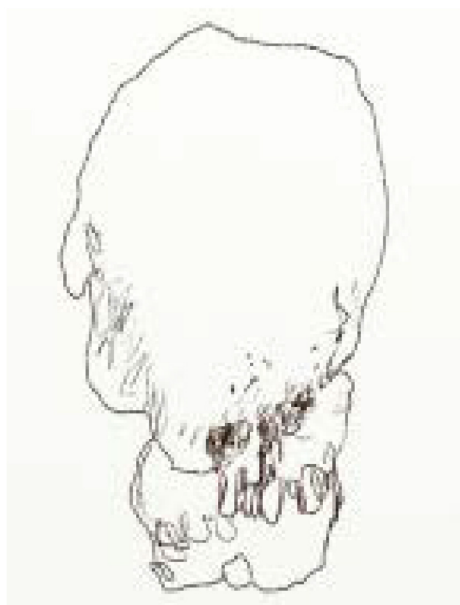
- Pruebas de aplicación de la mancha

A
r
n
a
l
d
o

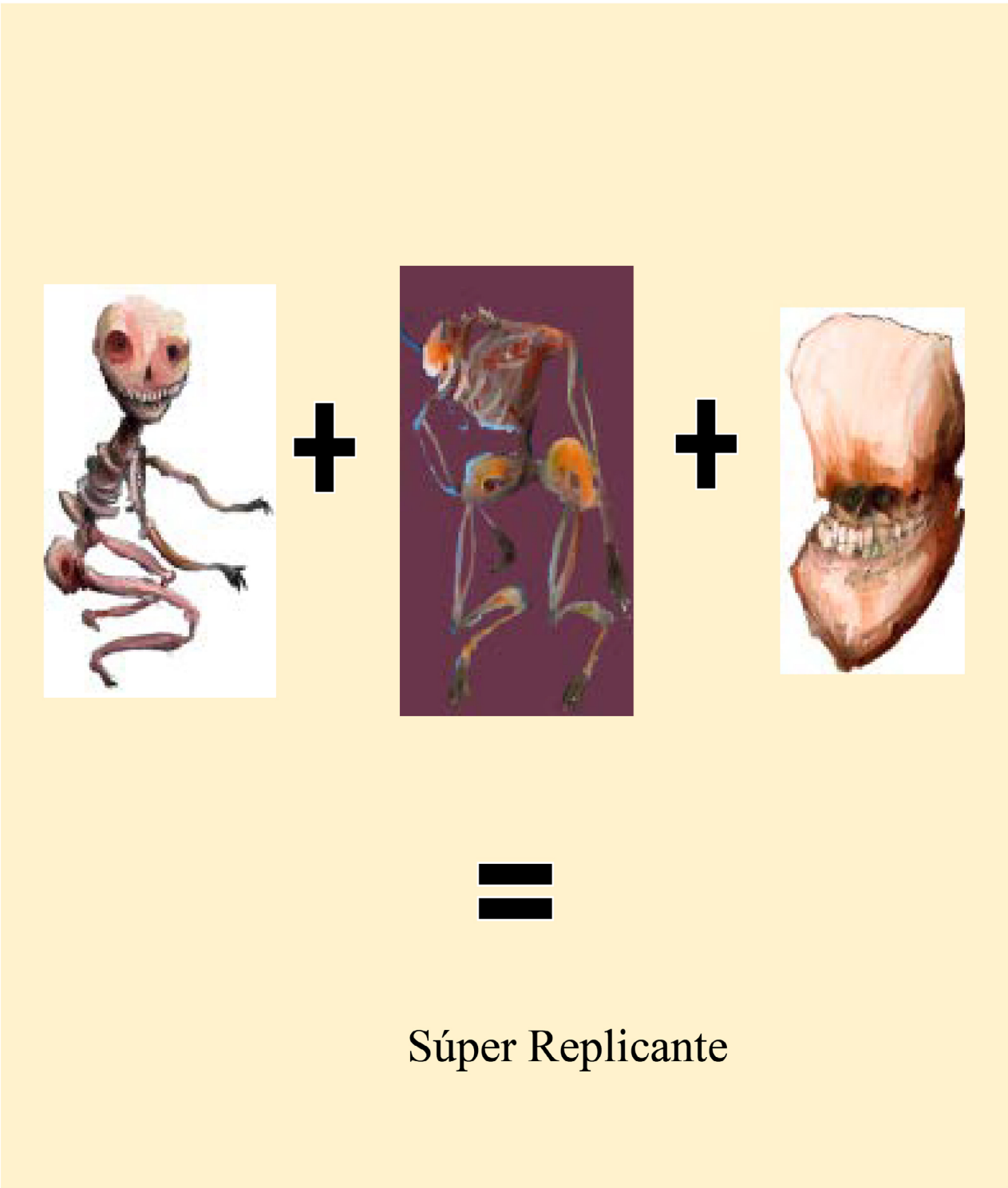
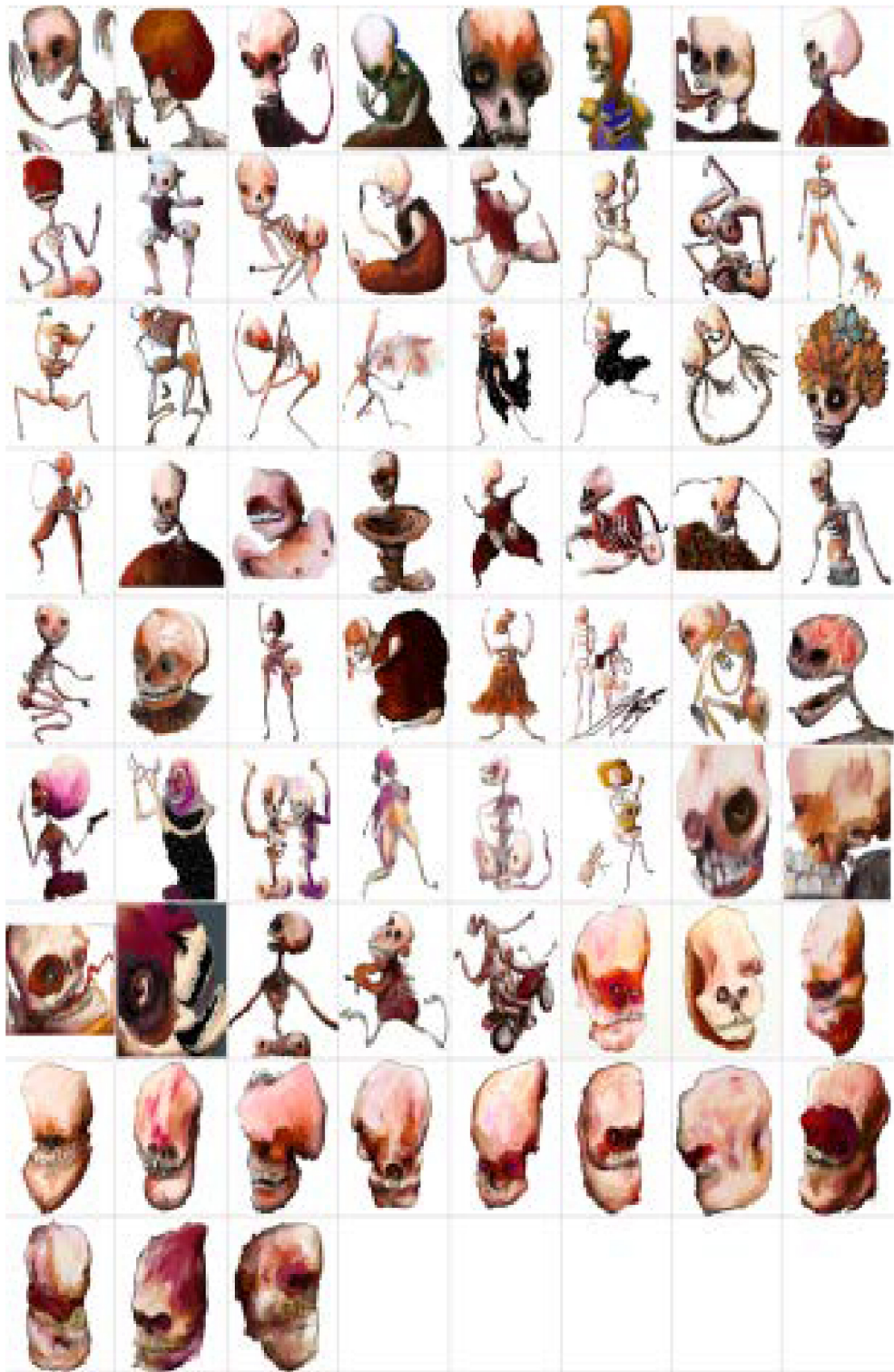
D
e
l
g
a
d
o



Replicantes



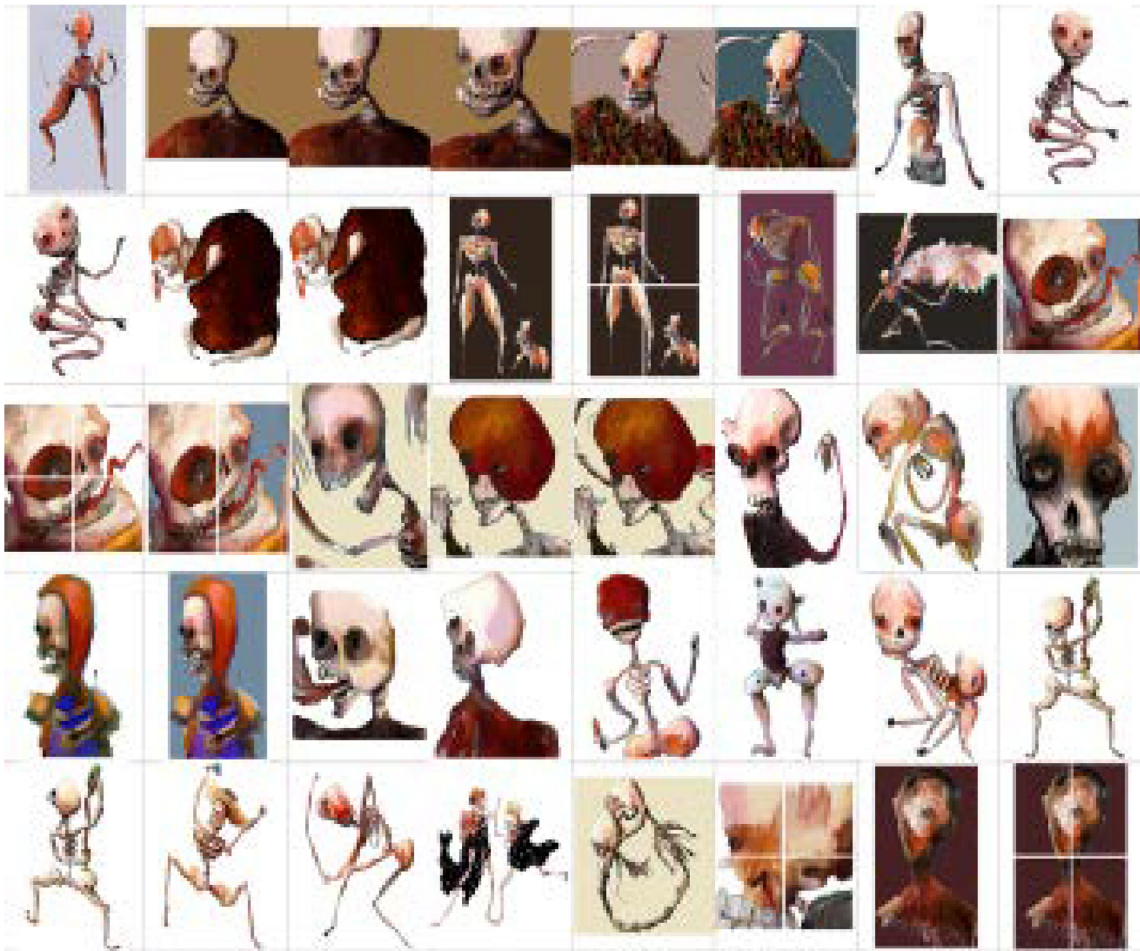
Replicantes (67 resultados)



Súper Replicantes



Súper Replicante B 75
“El diablo”



Otros ejemplos de Súper Replicantes

Proceso Completo



Súper Replicante U 99
"Catrina"
Óleo sobre lienzo
114cm x 84cm

Conclusiones

- El método replicante
- El tarot como apoyo del método
- La réplica que da vida al replicante
- El recurso digital unido al tradicional



CONCLUSIONES

La imagen como obra de arte sufre una cantidad de transformaciones para su realización, ya sea que el artista inicie con un número considerable de estudios previos para una cosa, o que tenga toda una vida de intentos obra por obra, es un camino que no culmina, la evolución de sus signos plásticos, así como el conocimiento, van a deberse a la repetición y variación de los intentos, esta investigación y propuesta del método replicante es una prueba de ello, la propuesta inició desde cero, ganando cada vez más en el camino; la deconstrucción del arquetipo de la muerte se desarrolló gracias al estudio de los replicantes, a la combinación de elementos conceptuales y referentes visuales estudiados a profundidad, llevándolos a la práctica, obteniendo una serie de dibujo y pintura que muestran una muerte amalgamada, evidenciando que la construcción de algo nuevo surge del ensayo y error, del desglose de sus partes para otra composición.

El tarot sirvió como apoyo conceptual inicial, ayudó en la comprensión de los distintos significados que se pueden tener de un tema desde lo arquetipal, así como explorar su simbología, el estudio de cada arcano mayor del tarot Cosmic presentó resultados muy variados, como el tema de la muerte visto desde la materialidad, el ego, la guía espiritual, la destrucción, la oscuridad, la alegría, pero que en síntesis presentó a la muerte que se buscaba representar, una muerte como estado, como máscara, entre la vanidad, la fiesta y la pena. Se encontró que los arcanos se ligan a la temática de la muerte ya que representan sus modelos básicos, la muerte fue el texto compuesto por ellos, que son la estructura con las que se comparan los significados que se busquen. Este sistema de clasificación arroja la posibilidad de ser utilizado para estudiar cualquier inquietud teórica en el desarrollo posterior de la obra arte. Las características seleccionadas desde la etapa conceptual necesitaron ser llevadas a la plástica, aquellos elementos que estuvieran relacionados con lo arquetipal como la calavera, el esqueleto, las expresiones de vanidad, lo material, etc., el estudio de los referentes visuales seleccionados fueron fundamentales, ya que sus investigaciones sirvieron de guía para desarrollar la propuesta visual.

A partir de estos y por medio de la repetición desde el dibujo, se concretaron los signos de lo arquetipal que se buscaban desarrollar, la valorización en la línea de Posada, combinada a las proporciones de Borges, que posteriormente se complejizaron con la serie de más de 400 bocetos lineales, sirvió de base para realizar luego la repetición desde el estudio de color en Vivenes y la mancha de Delgado con aplicaciones digitales y tradicionales. Mostrando una réplica que en combinación fue dando vida a cada replicante. Por otra parte el recurso digital fue de gran ayuda para agilizar procesos de producción tradicional, aligerando costos y tiempo, un ejemplo de ello es que la realización de una pintura directamente al formato sin el boceto podía tardar por lo mínimo 3 días de formato pequeño (50cm x 70cm) y hasta casi una semana los formatos medianos (80cm en adelante), pero con el proceso de bocetaje riguroso, al momento de llevar a cabo cada pieza pequeña, se redujo a 3 horas y las piezas de formato mediano de 2 a 3 días. Además muchas de las obras realizadas en este medio (digital) demostraron tener mucho potencial a nivel de color, claro está que hay una gran diferencia, se tiene una gama infinita de colores luz, que nunca se acaban y que dan mucha vida a la obra, pero se apreció también que el aspecto tradicional tiene una cualidad de objeto palpable que tiene su valor.

Finalmente, siguiendo los pasos propuestos no cabe duda que este proceso se puede aplicar a cualquier tema que se quiera investigar desde el arte, lo que se considera obra puramente conceptual está sobrevalorado, el proceso creativo y la manera de exponer resultados desde otro punto de partida combinado a lo tradicional es lo que enriquece realmente la creación de la obra del arte, sin importar que se realice con dibujo a grafito o que se busque pintar desde la vieja escuela, sin una investigación va a ser un simple oficio. Este trabajo buscó evidenciar que la construcción de la obra de arte está compuesta por una transición evolutiva, mediante un método que consiguió la hibridación, en la reflexión de los elementos que constituyen un tema con el hacer de taller, sumando nuevos lenguajes digitales. Por ello se hace una invitación a todo aquel investigador de la creación de imágenes, ya sea que lo haga a manera de réplica (como refutación), como mejora, o simplemente por el placer de crear, que pruebe el método Replicante para seguir generando nuevos conocimientos, obras de arte que sean pensadas sin descuidar la técnica.





Título: Proceso Método Replicante

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abarca, Michael. (2013). Roba este trabajo: Apropiación postmoderna como método de creación. Tesis de pregrado de la Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela.
- Allan Poe, Edgar. (1842). La Muerte Roja. Editorial Esediciones. Madrid, España.
- Arias, Fidias. El Proyecto de Investigación: Introducción a la metodología Científica. Sexta edición. Editorial Episteme. Caracas, Venezuela. 2012.
- Ayala, O. (2013). La deconstrucción como movimiento de transformación. (Ciencia, Docencia y Tecnología, vol. XXIV, núm. 47. pp. 79-93) Universidad Nacional de Entre Ríos. Concepción del Uruguay, Argentina.
- Benjamin, W. (1989). La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica. (Spanish Edition) CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Baudrillard, J., Crimp, D., Foster, H., Frampton, K., Habermas, J., Jameson, F., Krauss, R., Owens, C., Said, E., Ulmer, G. (1983). La Posmodernidad: Selección y Prólogo de Hal Foster. Editorial Kairós, Barcelona.
- Calabre, Omar. (2005). La Era Neobarroca. Tercera Edición. Editorial Catedra: signo e imagen. Madrid, España.
- Danto, Arthur. (1995). El Final Del Arte. Revista "El Paseante", núm. 22-23.
- Davinia Gómez Martín. Iconografía de la Muerte en el Arte Moderno Occidental. Tesis de grado historia del arte. 2014-2015.
- Díaz-Obregón, Raúl. De la crisis de la representación en la pintura a la instalación artística. CES Felipe II (UCM) y Universidad Nebrija (Madrid) Bellas Artes. 2009.
- Dix, Jay. (2000). Color Atlas of Forensic Pathology. CRC Press LLC. Boca Ratón, Londres, New York, Washington, DC.
- Estanga, Elcira. (1999). Ases de Rostros. Tesis de pregrado de la Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela.
- Huamán, M., Mondonedo M., Huamán Andía B. (2013). Lecturas de Teoría literaria II: Claves de la Deconstrucción. Fondo Editorial, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Itten, J. (1955). Arte del Color: Aproximación Subjetiva y Descripción Objetiva del Arte. Edición Abreviada. Editorial Bouret. Paris.
- Jodorowsky, A. (2006). Yo, el Tarot. Editorial Debolsillo, Argentina.
- Kellogg, M. The Word Reference. Web. USA.
- Ferrater Mora, J. (1964). Diccionario de Filosofía, tomo II. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, Argentina.
- Jung, G. Carl. (1964). El hombre y sus símbolos. Ediciones Paidós Ibérica, S. A.Barcelona,España.
- _____ (2005). La dinámica de lo Inconsciente. Obra completa, Volumen 8. Editorial Trotta. Madrid, España.
- Krieger, P. (2004). La deconstrucción de Jacques Derrida. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Núm 84.
- Larrañaga, J. (2001). Instalaciones. Guipúzcoa, Nerea D.L., Hondarribia.
- Losche, N. (2001). Tarot Cosmic. Traducción: Jesús Rodríguez Alonso. Arkano Books. Madrid.
- Ortega y Gasset. (1970). El Espectador. Salvat Editores, S. A. España.
- Paz, Octavio. (2008). El laberinto de la soledad. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Tatarkiewicz, W. (2007). Creación: Historia del concepto. Criterios, nº 30, julio-diciembre, pp. 238-257. Traducción de Desiderio Navarro. La Habana.Von
- Stecher, P. (2012). Una lectura semiótica del tarot y el estudio de un caso, Argentina. AdVersuS,IX.
- Yurman, Fernando. (2007). El espejo, la sociedad y el retrato (Lo que mira el autorretrato).Fundación Empresas Polar, Caracas.

* Ficha Técnica del Vídeo

Título: Proceso Método Replicante

Dirección: Robert Dugarte

Guión y edición: Alejandro Rojas y Robert Dugarte

Intérprete: Robert Dugarte

Fotografía(Cámara): Alejandro Rojas

Soundtrack: Danse Macabre, OP.40. Francia (1874)

Compositor Camille Saint Sâens

Mérida, Venezuela, 2019.

Como citar este artículo:

Dugarte, R. (2019). Replicante de la Muerte: Método Deconstructivo del Arquetipo para la Ejecución de una serie de dibujo y pintura. *La A de Arte*, 2(3), 195-225 pp.
erevistas.saber.ula.ve/laAdearte



Esta obra está bajo licencia internacional

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2019.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve



Alejandro Rassias

Realizó estudios de pregrado en Diseño Industrial, en la Universidad de los Andes, Mérida-Venezuela. Estudios de Postgrado en propiedad intelectual y Administración de Negocios. Investigador del Grupo de investigaciones Socio Culturales del Diseño en Venezuela (GISODIV ULA). Editor responsable de la Revista Designo, Universidad de Los Andes. Es articulista y colaborador en revistas nacionales e internacionales.

E-mail: rassalex@gmail.com

Brenda Iglesias

Actualmente Docente e Investigadora en la Escuela de Artes Escénicas de la Facultad de Arte (ULA). Licenciada en Historia del Arte, Magister en Historia, Teoría y Crítica de Arquitectura y Doctora en Ciencias Humanas. Investigadora invitada del Grupo ULAGRAFE adscrito al CDCHTA (ULA). Miembro calificado del Programa de Estímulo a la Innovación e Investigación (PEII).. Líneas de investigación: Historia(s), Arte(s) y Representación; Imagen e Imaginarios; Estudios Culturales.. Ha publicado en revistas nacionales académicas, como Bordes, Argos, Consciencia y Diálogo y de revistas internacionales como Index y Memoria y Sociedad.

E-mail: brenda@ula.ve

Diego Vivas

Es licenciado en Artes Visuales, tiene una especialización en Apreciación Estética y Economía de obras de arte. Se ha desempeñado como Curador en varios proyectos expositivos. Ha publicado diversos textos sobre apreciación y crítica de obras de arte y semiología de la fotografía y cuentos cortos en revistas culturales. Ha realizado diversas exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional. Recibió el segundo Premio de Pintura Armando Reverón y el premio Mariano Picón Salas. Actualmente se desempeña como profesor del área de Expresión Tridimensional en el Núcleo Universitario Valle del Mocotíes del Departamento de Artes Visuales.

E-mail: diegovivas7@gmail.com

Félix Suazo

Es profesor, crítico de arte, investigador y curador. Es graduado del Instituto Superior de Arte de la Habana en 1990. Entre 2002 y 2003 realizó un Master de Museología en la Universidad de Valladolid, España. Se ha desempeñado como investigador en la Galería de Arte Nacional (1997-2003) y el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (2004-2008). De 2008 a 2013 fue Coordinador de Exposiciones y Curador de Periférico Caracas / Arte Contemporáneo. Es autor de los libros *A diestra y siniestra. Comentarios sobre arte y política* (2005), *Umbrales. Museo, Curaduría, Investigación* (2013) y *Panorámica. Arte Emergente en Venezuela, 2000-2012* (2014). Colabora periódicamente para publicaciones nacionales e internacionales como las revistas *Artnexus* y *Arte al Día*.

Email: felix.suazo@gmail.com

Ígor Martínez

Profesor en Artes Plásticas y Diseño, Licenciado en Pedagogía Alternativa, Especialista en Estudios Teatrales y Cinematográficos, Especialista en Educación para la Gestión Comunitaria, Doctorando en el Doctorado en Ciencias de la Educación, Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL) e Instituto de Mejoramiento Profesional del Magisterio Extensión Académica Mérida (IMPM). Profesor ordinario categoría Asistente: Jefe del Departamento de Actuación; Escuela de Artes Escénicas, Facultad de Arte, Universidad de Los Andes. Mérida. Venezuela.

E-mail: martinezigor1@gmail.com / igorm@ula.ve

José Luis Chacón

Autor de la reseña del libro de Villanueva.

Profesor Investigador de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Los Andes (ULA), en Mérida, Venezuela.

E-mail: jlchr@ula.ve

Juan Molina

Autor de la reseña de Estética y Contemporaneidad.

Profesor Investigador del Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres", Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes (ULA), en Mérida, Venezuela.

E-mail: molmol_1@hotmail.com

María Luz Cárdenas

Directora de Proyectos Especiales en el Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio (IARTES), ha desarrollado su carrera profesional como curadora y gerente en los principales museos venezolanos. Ha sido directora del Departamento de Investigación del Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber (1978-2001) y presidenta de la Asociación Internacional de Críticos de Arte-Capítulo Venezuela 2011-2014. Cárdenas es autora de la curaduría de numerosas exposiciones, así como del Salón Pirelli de Jóvenes Artistas (1994-2001), el Salón Nacional de Arte Aragua (1996-2001), Jóvenes con FIA (1999) y las representaciones de Venezuela en las Bienales de Venecia (2009), Cuenca (2009) y la Habana (2012).. Labores de docencia en la Maestría del Instituto Armando Reverón, Caracas, la Especialización en Museología de la Facultad de Arquitectura

de la Universidad Central de Venezuela y el Diplomado de Arte Occidental de la Universidad Metropolitana de Caracas.

Twitter: @mluzcardenas

María del Pilar Quintero-Montilla

Doctora en Ciencias Humanas. Universidad del Zulia, Venezuela (2008); Magister en Literatura iberoamericana, Universidad de Los Andes, Venezuela (2004); Magister en Filosofía, Universidad Central de Venezuela, Caracas (1986); Cursos de Postgrado en Psicología Social, Universidad Nacional Autónoma de México, Cursos de Postgrado en Psicología Jungiana, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, Seminarios de Postgrado en la Universidad de Barcelona, España; Psicóloga por la Universidad Iberoamericana de la Universidad Nacional Autónoma de México, México 1968.

Es profesora titular de la Universidad de Los Andes, Venezuela y realiza investigación interdisciplinaria especialmente en el campo de Filosofía de la Cultura, Psicología de la Cultura y Filosofía y Educación Intercultural.

Email: mpilarcisei@gmail.com

María Alejandra Ochoa

Lic. Letras mención Historia del Arte. Proyectista, curadora independiente y asesora gráfica. Su visión de la educación reposa en principios de comunicación, reflexión y profundidad interior. Ha realizado la Maestría en Artes Visuales y Educación. Un enfoque construccionista en la Universidad de Barcelona/España. Tiene un Doctorado en Artes y Educación en la misma Universidad donde desarrolló una investigación narrativa sobre los procesos de escritura en las prácticas artísticas.

E-mail: objetmao@gmail.com

Víctor Guédez

Ha trabajado en los postgrados de Tecnología Educativa, de Educación Superior, y de Museología de la Universidad Central de Venezuela (UCV), y en la especialización de Gerencia Cultural de la Universidad Simón Rodríguez. Fue Secretario del Ministerio de Educación, Director del Colegio Universitario "Francisco de Miranda", Vice - Rector Académico de la Universidad Nacional Abierta, Director del Proyecto de Investigación Evaluativa sobre la Educación a Distancia de la UNESCO, Consultor del Centro Regional de Educación Superior de América Latina y el Caribe (de la UNESCO), Es autor de libros como "La Formación del Gestor Cultural", "Gerencia, Cultura y Educación", "Vanguardia, Transvanguardia y Metavanguardia", "Aproximación y Comprensión del Arte Contemporáneo", ha pertenecido a la Directiva de la Galería de Arte Nacional y de la Directiva del Museo de Bellas Artes entre otras, así como de la Directiva del Capítulo de Venezuela de la AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte).

Twitter: @guedezv5

Para facilitar el proceso editorial, todos los trabajos enviados a la Revista *La A de arte* deben cumplir con las presentes normas de estilo, caso contrario el artículo será devuelto y no pasará a revisión de pares ciegos

1.-Formato de archivo: Entregar texto en archivo electrónico Word (".doc") y Pdf sin protección, a la dirección: revistalaadearte@gmail.com. Si el documento es multimedia, leer las indicaciones que se señalan al respecto para este tipo de formato y material en las Normas de secciones de vídeos, sonido y multimedia

2.-Idioma: La lengua de publicación es en principio el español, aunque se aceptarán contribuciones en otros idiomas. En esos casos los trabajos se publicarían en la lengua en que fueron enviados.

3.-Para su arbitraje: Sólo debe incluir el título del trabajo, sin datos sobre el autor ni institución a la que pertenece. Los documentos sometidos a evaluación y arbitraje, reportarán sus resultados dentro de las siguientes categorías:

- a) Aceptado sin cambios.
- b) Aceptado sujeto a correcciones.
- c) Rechazado.

Las contribuciones recibidas deberán ser originales e inéditas sin estar bajo postulación en otra revista al momento

del envío y serán remitidas a un comité editorial evaluador. Atendiendo a los códigos de ética y la protección intelectual de los productos de investigación, los trabajos serán sometidos a revisión de plagio en softwares disponibles online.

Se tomará en cuenta la coherencia argumentativa y sustentación teórica en todos los casos, así como su originalidad y aporte en la temática de la revista. En el caso de contribuciones escritas dentro del género periodístico de opinión (crítica, ensayo, etc.) se rechazarán todas aquellas que apunten a la descalificación y/o desprestigio de cualquier individuo o institución. Todo juicio de valor (emitido a libertad y responsabilidad personal del autor) deberá estar correctamente argumentado y expresado sin escarnios e improperios.

Los agradecimientos deben ser expresados sólo a personas e instituciones que hicieron aportaciones relevantes en la investigación. El apoyo financiero, si lo hubo, debe estar escrito en este apartado.

Se emplearán apartados y sub apartados de acuerdo a la estructura del texto. Las abreviaturas y acrónimos se deben explicar sólo la primera vez que se utilicen.

Los autores enviarán contribuciones a través del correo electrónico ***revistalaadearte@gmail.com*** (como documento adjunto). Además incluirán datos de contacto y síntesis biográfica profesional y/o académica (correo, número telefónico, dirección postal, redes sociales).

4.-Recibido el trabajo y si cumple con las presentes normas, de inmediato se le hará llegar a los miembros del Comité de Arbitraje y a los especialistas en el tema

para su respectiva valoración, quienes atenderán los siguientes aspectos: calidad expositiva y argumentativa, adecuación de las convenciones de la lengua escrita, manejo adecuado de los procedimientos metodológicos, contribuciones al área disciplinar, pertinencia temática, actualidad en la información. La revista **La A de Arte**, se reservará el derecho de realizar modificaciones de estilo en los casos que sean necesarios.

5.-Márgenes y formato de página: Los textos serán escritos en hojas tamaño carta (cuartillas) con márgenes de 3cm sobre el borde izquierdo de cada hoja y 3cm a la derecha, 2,5cm por la parte superior 2,5cm por el borde inferior; incluyendo las notas, cuadros y referencias bibliográficas.

6.-Extensión y organización de los escritos: La extensión de los textos serán definidos según las secciones de la revista:

-Artículos: Extensión entre diez cuartillas como mínimo y veinte como máximo.

-Apéndice: pueden ser reseñas, ensayos, reseñas bibliográficas, entrevistas a artistas u otras personas conocedoras de arte como estetas, filósofos o críticos de arte. También se podrá reseñar conferencias, crónica de eventos artísticos; con una extensión entre dos y cinco cuartillas.

-El número de cuartillas deberá incluir las ilustraciones, gráficos, imágenes, tablas, cuadros y referencias. Las

imágenes deben presentar la fuente de donde fueron tomadas, éstas también deben ser presentadas en dichas referencias o como fuentes consultadas.

7.-Tipografía: Se utilizará en el texto la letra Arial, tamaño 12 puntos, con interlineado en 1,5 líneas.

8.-Título: Debe ser breve, preciso y claro. No debe contener más de 20 palabras. De igual forma deberá estar traducido al inglés.

9.-Resumen: El resumen y abstract debe poseer un máximo 150 palabras cada uno.

10.-Palabras clave y "keywords": Deben ser cinco (5) palabras claves del contenido del artículo, en español y en inglés.

11.-Tablas, cuadros: Deben presentarse con su encabezado y, de ser necesario, señalar su fuente a pie del cuadro. Estos deben estar elaborados en el mismo procesador de palabras empleado para el texto, con el formato de texto de 10 puntos.

12.-Ilustraciones, gráficos e imágenes: Se nombrarán o denominarán figuras y gráficas. Cada una estará numerada y se acotarán en el orden en que estén mencionadas en el texto. Estas imágenes deberán ser enviadas en un archivo aparte en formato "png" o "jpg" con una resolución de 72 dpi y mostradas en las referencias.

13.-Referencias citadas: Se debe citar correctamente las fuentes empleadas en el trabajo. Para ello, las citas deben insertarse en el cuerpo del texto aplicando las normas APA: Apellido de autor, año, número de página.

14.-Notas: No se permiten notas a pie de página, sólo se usarán las notas al pie para aclaraciones de términos que deban ser explicados, pero no para colocar referencias bibliográficas.

15.-Referencias: Se enlistará alfabéticamente al final del texto y se guiarán por las normas APA.

16.-Normas de secciones de vídeos, sonido y multimedia

-Formato de vídeo y sonido: Los formatos aceptados para los recursos audiovisuales que somete a arbitraje deben ser con las siguientes extensiones FLV, F4V, SWF,MP4 y/o MP3. **Favor abstenerse de los formatos MOV, AVI y MPG.**

Ficha técnica: Los documentos multimedia deberán incluir una ficha con los siguientes elementos:

- Título
- Dirección
- Guión
- Intérpretes (actores o actores de voz, animadores, etc)
- Fotografía
- Edición
- Música
- Producción
- Procedencia, formato de película, color y duración (en minutos).
Ejemplo: Francia, 2000,

35mm. Color, 90 min.

- Premio, Selección o participación en certámenes
- Sinopsis

Proceso de evaluación por pares: La primera evaluación de cada material recibido será realizada por el editor o compilador designado para el número actual, quien en función de la pertinencia del texto para el tema planteado la remitirá a los árbitros. Ambos evaluadores desconocerán el nombre del autor así como éste no será informado de sus identidades (técnica del doble ciego) y remitirán al editor su decisión sobre el texto a través del formato de arbitraje proporcionado. El documento puede ser rechazado o aceptado y los árbitros pueden sugerir cambios al autor en estructura y contenido. El editor puede condicionar la publicación a las correcciones sugeridas por los árbitros, dando un plazo máximo de treinta (30) días para la revisión y reconsideración del caso. El editor de la revista debe informar al autor o a los autores sobre el estado del proceso de selección y evaluación de sus productos. La evaluación debe ir sobre los siguientes aspectos:

- Relevancia del tema
- Dominio, originalidad y solidez en la interpretación
- Estructuración lógica del discurso
- Coherencia argumentativa
- Estilo
- Redacción y ortografía
- Documentación bibliográfica
- Metodología

-Éxito o logro en el propósito comunicativo.

Se entenderán como documentos que pertenecen a esta sección, los siguientes:

-Ensayos: textos reflexivos o de investigación documental, desarrollados en un estilo personal, libre. Deberán ser de interés para el Consejo Editor, por su calidad y/o pertinencia, así como abordar el tema planteado para el número en cuestión.

-Experiencias: serán relatos sobre talleres, vivencias artísticas o de investigación, trabajos de campo, etc., elaborados en estilo narrativo testimonial.

-Entrevistas: consisten en diálogos con personajes del mundo artístico, académico y cultural en general cuya relevancia sea importante de destacar.

-Críticas: se entenderá por crítica, los textos breves y destinado a público no especializado que aborden la valoración de obras artísticas, diseño o arquitectura, en tono de construcción de significados y aportes calificativos a la comprensión de la misma y su autor o autores.

Secciones para el contenido de la revista:

-Matices: Destinado para temas de actualidad, tales como notas de bienales, seminarios, documentos,

simposios, noticias sobre acontecimientos importantes dentro del mundo del arte u otro tipo de información conveniente al perfil de la Revista.

-En el claro del arte: Dedicado a productos investigativos, donde el proceso documental, reflexivo, investigativo y creativo resuelva problemas planteados en, para y desde el arte, contribuyendo al avance significativo de la disciplina.

-Vitrina Poiética: Alberga esta sección productos creativos provenientes del arte, del diseño, la música, la danza y el teatro entre otros, tanto nacionales como internacionales.

-El espacio de Theoros: Destinado a reflexiones libres, expresadas en ensayos, notas, columnas, críticas, opiniones, entre otros.

-Mínimum: Espacio para dar a conocer la actualidad en la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, consistente en publicaciones, reseñas, notas breves dadas a conocer mediante fotografías, vídeos y fichas técnicas.

-Doceo: Esta sección alberga artículos reflexivos acerca de la didáctica y la docencia, así como los resultados de estos procesos en la elaboración de investigaciones de docentes y estudiantes de nuestras escuelas de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes. También está abierta a otras universidades nacionales e internacionales.

Consideraciones finales:

-A los autores-colaboradores se les enviará una carta de aceptación de revisión o devolución, según sea el caso.

-La revista se reserva el derecho de publicar aquellas contribuciones que no cumplan con las pautas expuestas anteriormente. Solo ingresarán aquellas que sean originales e inéditas y que se estén postulando exclusivamente en la presente revista, y no en otras simultáneamente

-Para el proceso de revisión, todos los trabajos serán sometidos a evaluación por pares anónimos externos a la revista. Se notificará a los autores el resultado de la revisión realizada, mediante correo electrónico con una ficha resumen del arbitrio.

-El texto firmado por más de un autor es aceptado con la presunción de que todos los autores han revisado y aprobado el original enviado. También de cada uno se necesitará los datos académicos en documento adjunto.

-Una vez recibido el material pasa a ser de exclusiva y definitiva propiedad de **La A de Arte.**

-Una vez aceptados los trabajos y atendidas las correcciones, deberá remitirse su versión definitiva como archivo Word (".doc") en el plazo indicado.

-Las propuestas deben incluir en un documento aparte la sinopsis curricular del autor, dirección personal e institucional, teléfono, y dirección electrónica.

A collage of various artworks, including portraits, abstract paintings, and sketches, arranged in a grid-like fashion. The artworks are diverse in style and subject matter, featuring figures, faces, and abstract forms. A large, faint watermark of a play button is visible in the background.





UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
V E N E Z U E L A

Este número ha sido editado gracias al aporte de la Facultad Arte y del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA) de la Universidad de Los Andes.
Depósito Legal: ME2018000067
ISSN en trámite

La revista La A de Arte, asegura que los editores, autores y arbitros cumplen con las normas éticas internacionales durante el proceso de arbitraje y publicación. del mismo modo aplica los principios establecidos por el comité de ética en publicaciones científicas (cope). igualmente todos los trabajos están sometidos a un proceso de arbitraje y de verificación por plagio.

la A DE ARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA



La A DE ARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO



Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2018. **Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA. Universidad de Los Andes – Venezuela.**
www.saber.ula.ve / info@saber.ula.ve