

laA DE ARTE

REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Julio-Diciembre. 2019.



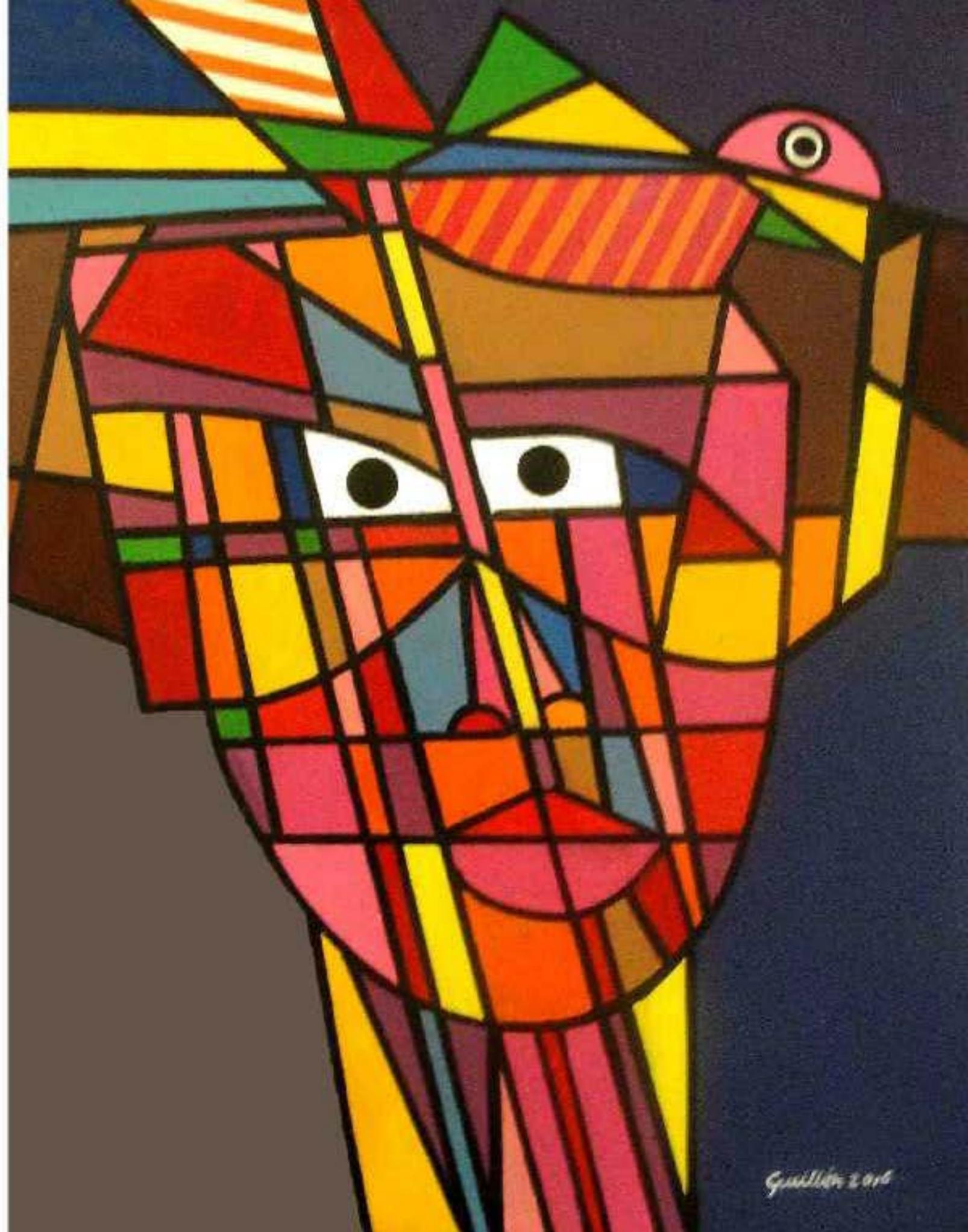
FACULTAD DE ARTE
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
MÉRIDA VENEZUELA

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



Jesús Guillen II

Rostro de campesina con pájaro sobre el rostro. 2016



Autoridades

Rector

Mario Bonucci Rossini

Vicerrectora Académica

Patricia Rosenszweig Levy

Vicerrector Administrativo

Manuel Aranguren Rincón

Secretario

José María Andréz Álvarez

Decano (E) Facultad de Arte

Jorge Torres

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

Alejandro Gutiérrez

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

✉ revistalaadearte@gmail.com

📷 [@laadearte](https://www.instagram.com/laadearte)

📄 [Revista La A de Arte](#)

🐦 [@LaAdeArte](https://twitter.com/LaAdeArte)

📘 [Revista La A de Arte](#)

🌐 erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

🌐 www.arte.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.

Equipo editorial

Editor jefe

Nory Pereira Colls
Facultad de Arte (ULA, Ve)
norypc10@gmail.com

Editor adjunto

Jenny Ramírez M.
Facultad de Arte (ULA, Ve)
jcrmazz@gmail.com

Asistente editorial

Malena Andrade
Facultad de Arte (ULA, Ve)
malena.victor@gmail.com

Diseño editorial

Jamir J. Henríquez Quiñonez
Jasseni3jhhq@gmail.com

Diseño de portada

Raúl G Díaz S
raydaz07@gmail.com

Diagramación

Henry G. Avendaño P.
Henryapcv@gmail.com
Raúl G Díaz S
raydaz07@gmail.com

Obra de portada

Jesús M. Guillén S.
Artísta Plástico (Mérida, Ve)

Asesores de diseño editorial

Jenny Ramírez M.
Facultad de Arte (ULA, Ve)
jcrmazz@gmail.com

Rubén Bresan
Facultad de Arte (ULA, Ve)
rubre24@gmail.com

Karin Alcalá
Facultad de Arte (ULA, Ve)
karinalcala@hotmail.com

Revisión y corrección de estilo

Nory Pereira Colls
Facultad de Arte (ULA, Ve)
norypc10@gmail.com

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

Comité editorial

Jorge Torres, Facultad de Arte (ULA, Ve)
Fernando Quiles García. Universidad de Olavide. (UPO, Esp)
Ricardo Ruiz, Facultad de Arte (ULA, Ve)
Rosa Moreno, Facultad de Arte (ULA, Ve)
Maen Puerta, Facultad de Humanidades y Educación (ULA, Ve)
Jhonatan Medina, Rucker Lypsa C.A, Cornellá, España.

Comité de arbitraje

Nacionales:

Armando Gagliardi, Museo de Arte de Coro (Ve)
Alberto Villegas, Núcleo Rafael Rangel (ULA-Trujillo, Ve)
Denise Morales (ULA, Ve)
Christophe Talmont (ULA, Ve)
Luis Alfonso Rodríguez (ULA, Ve)
Rocco Mangieri (ULA, Ve)
Rafael Saavedra (ULA, Ve)
Judith Uzcátegui (ULA, Ve)

Internacionales:

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 Estudios 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 an 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*

Compromiso, perseverancia y pasión

Hoy, con mucha satisfacción, entregamos el Volumen 2, número 4 de nuestra revista **“La A de Arte”**. Esta edición nos permite afirmar que llevar adelante una tarea como la que asumimos con su creación, supone un reto para su continuación en el tiempo con los estándares de calidad necesarios para su aceptación y difusión. Es un trabajo que requiere compromiso, perseverancia, credibilidad y, por encima de todo, pasión por lo que hacemos, más aún en momentos tan adversos para el país y para las universidades autónomas en particular, transformando la producción de una revista en una odisea y un reto. Pero nuestro norte sigue siendo producir un medio de difusión que muestre, desde el saber y el hacer artístico-creativo, la riqueza y diversidad de las artes, como los que presentamos en las distintas secciones.

En la sección **MATICES** exponemos un proyecto muy especial y significativo para la consolidación de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes: **El Núcleo de las Artes**. Se trata de un proyecto arquitectónico ambicioso que agrupa en un solo espacio, todas las actividades académicas dedicadas a las artes y el diseño, con espacios culturales que son parte esencial de la Facultad (auditórium, teatro y museo) y que le van

a brindar a la ciudad la posibilidad de reforzar su condición cultural, intelectual, artística y turística; todo ello concebido bajo los preceptos de la sostenibilidad. Y lo más destacable: es un proyecto realizado por profesores y egresados de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Los Andes.

En la sección **CLARO DEL ARTE** reunimos cuatro artículos vinculados con las artes visuales, escénicas y el diseño. El primero de ellos es un trabajo de Analy Trejo: **Señales sensibles y prácticas intempestivas: Deborah Castillo, Erika Ordosgoitti y Max Provenzano**, en el cual analiza a tres artistas que a través de sus obras se plantean desmontar y reflexionar sobre los marcos sensibles que definen nuestras dinámicas locales, consecuentes a la inserción ideológica y la acción del poder gubernamental instaurado desde hace dos décadas en la sociedad venezolana.

El segundo artículo es de Jenny del Carmen Ramírez, quien analiza la obra de **David Carson. De producto editorial a producción cultural**, respondiendo a inquietudes que se le presentan a la autora en su línea de investigación y el carácter del diseño editorial que históricamente ha transitado por la concepción inicial de Artificación del libro como objeto de contemplación a producto técnico industrial, lo que le ha dado un valor agregado a la nueva forma de comunicación propuesta en el siglo actual donde se plantea su resignificación. De ahí surge su trabajo sobre David Carson, encontrando que el diseñador va más allá de las convenciones lógicas del lenguaje y de la racionalidad de la página impresa bidimensional.

El tercer artículo corresponde al trabajo experimental de Enmanuel Pulashi González **Del palimpsesto al calendario gráfico-flúidico: Objeto calendárico a partir de una estrategia de creación sustentada en el palimpsesto como método de dibujo.**

Tiene como propósito el establecimiento de estrategias de dibujo que susciten la integración de prácticas intelectuales, físicas y espirituales, en la construcción de objetos de connotaciones artísticas y rituales donde queden expuestas las concepciones del creador. Es el concepto de palimpsesto y su procedimiento como técnica lo que le permite al autor generar una dinámica creadora nutrida por conceptos que se sistematizan en torno a la fabricación de rollos que contienen una serie de significaciones espaciales, temporales y trascendentales ordenadas en función del registro gráfico.

El cuarto artículo **Analogía Simbólica del Yo. La producción artística de Dino Valls, de Marlin Lissmer Fuentes Ramírez.** En este artículo la autora se propone indagar sobre los diversos significados que se le ha dado al concepto de arte inspirada en las características de una expresión artística como la de Dino Valls, quien se plantea como concepto artístico las relaciones y nuevas asociaciones, sensibles e introspectiva, sobre el conocimiento del ser en relación a su tiempo-espacio creativo, cuestionando e indagando los conflictos humanos, la moral y la idea de trascendencia de los sistemas éticos como una eminente necesidad de entender los problemas filosóficos de la vida y su existencia.

En la sección **VITRINA POIÉTICA** mostramos dos visiones, las de Julio Lubo y Andrés Rojas, sobre la obra de un artista visual como Luis Matheus Valero, y su propia visión sobre el arte contemporáneo a través de la exposición **Barroco, expresionismo**. Ambas visiones, o reseñas, están fundamentadas en dos exposiciones realizadas en tiempos y espacios distintos. La primera se organizó en los espacios del Centro de Arte Contemporáneo "Galería La Otra Banda"; y la segunda, en los espacios expositivos del Centro Venezolano Americano del Estado Mérida

En la sección **EL ESPACIO DE THEOROS** presentamos dos trabajos que resumen la posición rebelde y libre del artista ante diversas circunstancias que son asumidas con criterio de denuncia y protesta. El primero de ellos **Las tablas por el asfalto**, es el que presenta Angel Pacheco D'Andrea y el grupo de artes escénicas "Hambrientos", quienes desde el performance en las calles interpelan, acusan, exigen, demuestran, preguntan y responden, sobre la coyuntura política, social y económica que vive el país, abordándola desde lo que saben hacer: la actuación.

El segundo trabajo, **Arte de Facto**, del artista visual Oscar Gutiérrez, es una reafirmación de esta actitud rebelde e irreverente que algunos artistas asumen para gritar ante el mundo su inconformidad ante los hechos que se suscitan en un tiempo, siglo XXI y un lugar llamado Venezuela, que exige una reflexión crítica transmutada en obra pictórica: "son dieciocho años de reflexión-acción desde el arte como vehículo para articular dialécticamente un discurso crítico-disidente", en palabras del autor.

En la sección **MÍNIMUM** ofrecemos una traducción del artículo **Wikipedia les vertus du manque de fiabilite**, que traducido al español es **Wikipedia: las virtudes de la falta de fiabilidad**, realizada por el Dr Rafael Saavedra. El mismo trata sobre una herramienta muy cuestionada en el mundo académico, pero que es tan utilizada por la academia: Wikipedia. El artículo original en el idioma francés es de Caroline RAIEVSKI quien presenta su experiencia como redactora en Wikipedia, trabajo que asumió como parte de una investigación que realizaba bajo las premisas de la etnometodología.

En la sección **DOCEO** presentamos el trabajo de grado **TOC A NAS - CUY (Toque a Muerte). Ilustración de flores referenciales al "Velorio de Angelitos"**, de la estudiante Stefhany Carolina Quintero Rojas. Este tema se centra en la muerte de los niños "angelitos" y el ritual de su velorio en los andes venezolanos. Dada las características del trabajo hay una conjunción del conocimiento antropológico y su interpretación (la de la autora) traducido en una obra pictórica que fue ejecutada mediante el estudio de la simbología de elementos florales, acentuando el rol alegórico de vida y muerte, esencia del mencionado ritual mortuorio.

Finalmente, y siguiendo con nuestro propósito de mostrar los personajes y obras de quienes ayudaron a construir la Facultad de Arte, en esta edición presentamos al artista plástico y diseñador gráfico **Jesús Guillén Sosa**, quien además de ser **un artista consagrado y de indiscutible valor**, cumplió un rol muy importante en la formación de los nuevos profesionales en el mundo del diseño gráfico.

Nory Pereira Colls
Editora Jefe

MATICES

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



Arquitectura y ciudad: El Núcleo de las Artes. Un proyecto para la Facultad de Arte y la ciudad de Mérida

Architecture and city: The Art's Core. A project for the Faculty of Arts and Mérida city

Recibido: 25.01.2019

Revisado: 17.02.2019

Aceptado: 13.03.2019

Resumen

El Núcleo de las Artes es un proyecto significativo para la Universidad de Los Andes y la ciudad de Mérida, Venezuela, ya que se trata de agrupar en un solo espacio, todas las actividades académicas dedicadas a las artes (artes visuales, artes escénicas, danza y artes del movimiento, música) y el diseño (diseño gráfico), con espacios culturales que son parte de la Facultad de Arte (auditorio, teatro y museo), que le van a brindar a la ciudad la posibilidad de reforzar su condición cultural, intelectual, artística y turística. Se trata de un proyecto

Palabras claves: Facultad de Arte, arquitectura contemporánea venezolana, Núcleo de las Artes, Universidad de Los Andes.

arquitectónico ambicioso que se concibe bajo los preceptos de la sostenibilidad, localizado en la entrada norte de la ciudad y, lo más resaltante del proyecto, fue concebido y diseñado por profesores y estudiantes de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Los Andes.

Summary

The Art's Core is a significant project for Los Andes University (ULA) and Mérida city, Venezuela, the project seeks to group, in one place, all of the academic activities related to the arts (visual arts, scenic arts, dance and movement arts, music) as well as design (graphic design) with the cultural spaces that form the Faculty of Arts (auditorium, theater and museum). This will bring the city the possibility to reinforce its cultural, intellectual, and artistic

Keywords: Faculty of arts, Venezuelan Modern Architecture, University, Art's Core, University of Los Andes

condition; as well as its people as a whole. It is an ambitious architectonic project, located in the north of the city, subscribed under the precepts of sustainability; the key point of the project: it was conceived by teachers and students of the Faculty of Architecture and Design of Los Andes University.

 Pietro Spina

 pietrospinac@gmail.com

 Facultad de Arquitectura y Diseño.
Universidad de Los Andes

 Mérida, Venezuela

El Proyecto

El proyecto del Núcleo de las Artes es un conjunto arquitectónico diseñado para la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, constituido por tres escuelas: Artes Visuales y Diseño Gráfico, (con dos carreras: Artes Visuales y Diseño Gráfico), Artes Escénicas (con dos carreras: Actuación y Danza y Artes del Movimiento), Música (con tres menciones: Dirección Coral, Ejecución Instrumental y Dirección de Grupos). Además de estos espacios académicos, el conjunto se completa con una Sala de Conciertos (1350 butacas), Teatro (750 butacas), Museo y una Zona Rental.

Es un sueño materializado de los miembros de la Facultad de Arte y de la Decana, Arq. Nory Pereira Colls, quien en el año 2012 nos honró con su llamado para concebir y diseñar un proyecto que sea emblemático del arte y de la universidad, y que se configure como el principal hito arquitectónico de la ciudad de Mérida, comprometido con su entorno, respetuoso y en armonía con la naturaleza. Está concebido para el uso de energías alternativas, pero por encima de todo, funcional para la enseñanza y el aprendizaje de las artes; abierta hacia la ciudad como expresión de la arquitectura contemporánea venezolana. Estas fueron las exigencias de la Facultad de Arte.

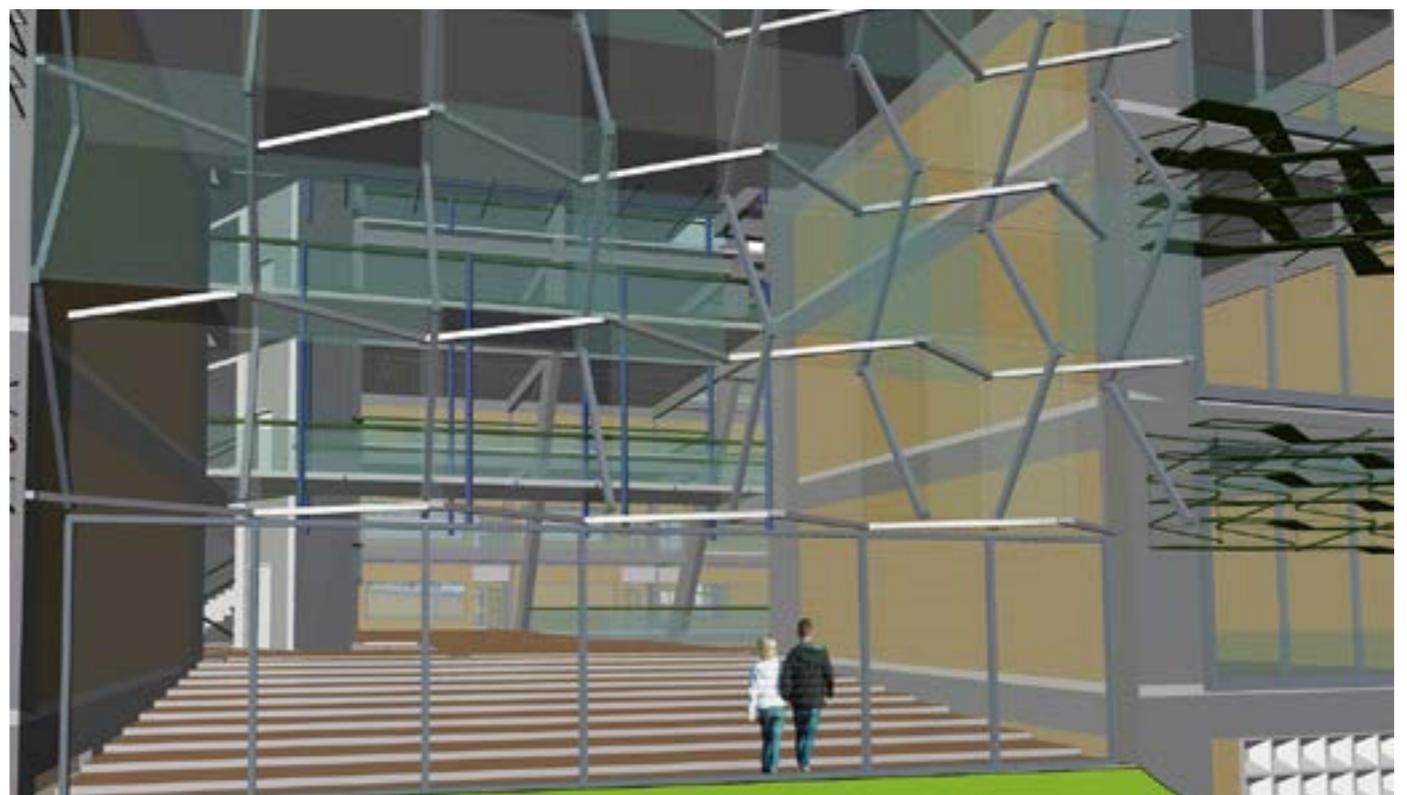


Fig 01. Imagen de la entrada principal

Una de las principales falencias que presenta la Facultad de Arte es que sus tres escuelas se encuentran repartidas en la ciudad, en espacios que no se corresponden con la actividad que desarrollan. Esta situación evidentemente que afecta la funcionalidad de las escuelas y no permite su integración generando aislamiento y poco sentido de pertenencia. El proyecto persigue superar esa debilidad y generar un complejo que no solamente permita el desarrollo integral de todas las escuelas, su conexión directa con actividades curriculares y extracurriculares, sino que además pueda ser el principal nodo artístico y cultural de la ciudad, ya que por la particularidad de las carreras, es necesario realizar acciones dirigidas hacia un público que, en el caso de Mérida, es cautivo para las diversas expresiones sobre el arte.

Es un sueño materializado de los miembros de la Facultad de Arte



Fig 02. Vista desde la Av. Universidad Nivel Plaza

El Núcleo de las Artes se localiza en un terreno de la Universidad de Los Andes que se encuentra a la entrada norte de la ciudad de Mérida. Es un lote de terreno con un área de 15.264,96 m², adyacente a la Avenida Universidad, en los espacios que en un tiempo ocuparon la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales y la Facultad de Humanidades y Educación. Está diseñado para atender a la población estudiantil de la Facultad de Arte, unir todas las escuelas en un mismo lugar y ofrecer la posibilidad de cubrir el déficit de espacios artísticos que existe en la ciudad. La edificación se desarrolla en un total de 13.139m² de construcción.

El Concepto

El Proyecto se concibe bajo el principio de que la arquitectura cobra vida si es la síntesis armoniosa de las diversas características que se evidencian al asumir - la edificación - un rol en los distintos ámbitos de interacción: ciudad, institución y momento histórico. Características que se estudian desde el punto de vista funcional u operativo, formal o geométrico, carácter o expresión.

El Proyecto se concibe bajo el principio de que la Arquitectura cobra vida si es la síntesis armoniosa de las diversas características que se evidencian al asumir - la edificación - un rol en los distintos ámbitos de interacción: ciudad, institución y momento histórico

El proceso de diseño consistió en: Identificar las funciones que se desarrollarán en el edificio, definir las características que debe tener para cada función dada la condición especial de los requerimientos de las actividades artísticas; relacionar y sintetizar las características fundamentales que lo definen y concebir su expresión formal. En este sentido se analizó el proyecto y sus requerimientos en función del ámbito en el que se desarrolla el conjunto:

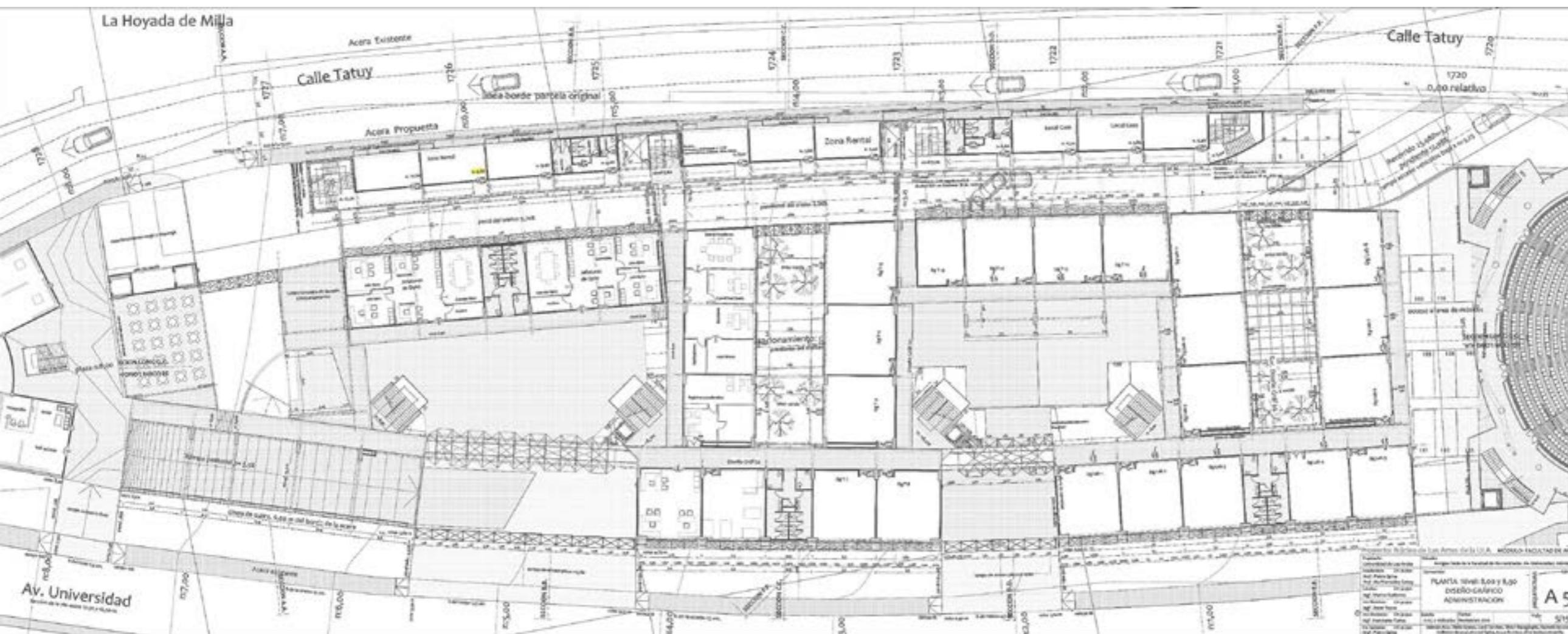


Fig. 03 Planta de conjunto del nivel 8.00 con vistas incorporadas

Haga Click sobre el símbolo para abrir la vista previa



1. Edificio-Urbe

En el ámbito urbano el edificio y su arquitectura son una excusa u oportunidad para construir ciudad. El conjunto se encuentra ubicado en la entrada norte de Mérida, en un desarrollo longitudinal definido por dos vías: una arteria principal, la Avenida Universidad, enfrentando una zona residencial universitaria en la que funcionan algunas dependencias de la Universidad, principalmente centros y grupos de investigación; y una calle local, Tatuy, que comunica con la Hoyada de Milla, sector residencial de desarrollo espontáneo, pero consolidado en el tiempo con servicios y comercio local, con alturas de 2 a 4 pisos y frentes de parcela que van de 6 a 8 mt., sin retiro de frente, alineadas con el borde de la acera. Cabe acotar que la actual sede de la Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico se encuentra localizada en esta zona.

El Núcleo de las Artes se relaciona y dialoga con su entorno reinterpretando sus características. Se encuentra limitado físicamente por la forma angosta del terreno y por las vías que lo enmarcan. En el caso de la calle Tatuy, el conjunto se enfrenta con un sector residencial que se desarrolló en el lugar debido a la existencia de las anteriores facultades (Humanidades y Educación, Ciencias Económicas y Sociales) pero que al mudarse estas al Núcleo Liria, el sector adyacente cambió mucho en sus actividades de apoyo a la comunidad estudiantil (residencias, servicios, comercio especializado, servicios de comedor, etc.). Para recuperar este tipo de servicios que permite la interacción entre estudiantes y vecinos de la Hoyada de Milla, se propone que la Zona Rental propuesta para el núcleo se vuelque hacia esta calle como elemento de diálogo, que consolida la vía y el borde urbano, manteniendo la escala que dicta la vecindad.



En el lado de la Av. Universidad, están las residencias Los Caciques, pequeños volúmenes de 4 pisos, separados entre sí y retirados de la vía, generando un muro urbano fragmentado no alineado. Tales características se reinterpretan proponiendo un edificio de vacíos y llenos para generar la misma discontinuidad. Los vacíos se devienen en plazas de acceso al conjunto.

Hacia el Oeste, paralelo a la pared de fondo de un conjunto residencial privado, se encuentra el Pasaje Mática, conector peatonal entre la calle Tatuy (Hoyada de Milla) y la Av. Universidad. Este conector es de suma importancia por el funcionamiento que se pretende dar al núcleo en ese sector por ser el más ancho del terreno. Actualmente en las instalaciones existentes está funcionando el cuerpo de bomberos del Estado, a quienes se les permitió usarlo

hasta tanto se inicie el desarrollo de las actividades de la Facultad de Arte. Este es un servicio a la ciudad que interesa mantener dado el carácter público de las edificaciones complementarias del Núcleo (auditorio, teatro, museo, actividades múltiples, además de las docentes) razón por la cual se propone ubicar la sede de la Estación de Bomberos de la zona norte de la ciudad hacia el borde oeste, al tiempo que se genera una nueva vía para resolver adecuadamente el tema del acceso vehicular a los sótanos de estacionamiento del Núcleo. La vía propuesta nos permite generar un nuevo frente, redimensionando el Pasaje Mática.

El proyecto contempla un Teatro para 750 plazas, Museo y Sala de Conciertos para 1.350 butacas. La idea de concentrar las áreas académicas y las características



2. Edificio-Actores Sociales

del emplazamiento, nos inducen a pensar en la Sala de Conciertos hacia el Oeste, en relación con la Ciudad de Mérida (donde el terreno es más ancho), justo frente a la nueva vía Mática; y al Este, en el cruce de la Av. Universidad y la calle Tatuy el Teatro sobre una plaza de acceso y el Museo en el semisótano bajo la plaza del Teatro, esto en relación con el acceso a la ciudad desde la vía del Páramo. En ambos casos las plantas bajas son libres creando plazas de acceso hacia el Núcleo de las Artes.

Para la sociedad las áreas académicas asumen el rol de obras expuestas a los ciudadanos, y para la academia es fundamental la interacción con el público. La organización de los paquetes de programas: Teatro-Museo, Facultad de Arte, Sala de Conciertos y Zona Rental son espacios de contacto y relación con la sociedad. Las plazas del Núcleo tienen vocación urbana, son salas de exposición permanentes, puntos de contacto e intercambio social, pero también son espacios de acción e intervenciones artísticas en las cuales se cumple el doble rol: el académico y el cultural, entendido como la vinculación que se produce entre el artista y el público.

La transparencia hacia el exterior de las áreas académicas y de circulación permite la lectura de las actividades académicas como si de dinámicas urbanas se tratara. Esa transparencia lleva también a considerar este Núcleo como parte sustancial del paisaje cultural urbano. Se propone una rampa paralela a la Av. Universidad como una prolongación de la acera hacia las áreas públicas del Núcleo, como la Biblioteca, Sala de Conciertos, Teatro y Museo. Es un estar dentro como participante de la escena y estar afuera como espectador de una dinámica urbana.

3. Edificio-Medio Natural

El edificio se modela por los elementos con los que interactúa con la arquitectura y la naturaleza. Sol, vientos, lluvia, pendiente del terreno, presencia de vegetación, son elementos que definen orientación y disposición de la mayoría de los ambientes. Aulas con orientación Norte-Sur adosadas a un patio protegido de la contaminación sónica, talleres en sentido Este-Oeste protegidos de la luz solar, plazas protegidas del viento y abierta a la entrada del sol. Actividades como café, administración, decanato, servicios estudiantiles hacia el Este con el sol de la mañana.

La forma de las cubiertas de las terrazas está diseñada para captar simultáneamente energía solar y eólica. Parasoles que no solo protegen a los ambientes de la luz solar, sino que, además, dibujan con luz y sombra escenas cambiantes sobre las fachadas.

Trozos de piel acristaladas, concebida como tensegrity, que evocan hojas libres al aire, son protectores de la contaminación sónica y reguladores de la velocidad del viento, al tiempo que llenan las plazas de sombras de luz.



Fig 04. Imagen de la fachada principal desde la Av. Universidad

4. Edificio-Institución

El edificio es un modelo de organización académica como expresión de libertad, condición *sine qua non* para la creación artística. Asume la analogía de un centro que se expande hacia el exterior: promoción y divulgación, gerencia y administración, estudio, práctica y desarrollo, producción y exposición, actividades propias de la institución organizadas en un diagrama o modelo para el ejercicio y práctica de la libertad.

Recintos a escala humana constituidos por plazas, corredores y núcleos de circulación vertical, separados por patios de ventilación y área de sanitarios es la célula de agregación para generar el diagrama operativo del edificio de la Facultad. Un eje vertebral que recorre el edificio de extremo a extremo con salidas transversales hacia plazas, calles y accesos, organiza el conjunto de espacios del programa arquitectónico.

Un anillo externo de recorridos, plazas, rampas, corredores sobre la zona rental conecta todos los usos permitiendo el acceso desde el exterior hacia las áreas de servicio, al tiempo que resuelve el tema de la accesibilidad. Escaleras escultóricas y ascensores ubicados en la intersección del eje vertebral y los corredores en torno a las plazas, son los conectores en sentido vertical.

Las Escuelas de Música, Artes Escénicas, Artes Visuales y Diseño Gráfico ocupan libremente el diagrama, su disposición está más en función de las virtudes de los espacios; por ejemplo, Diseño Gráfico ocupa las áreas en donde es posible acceder desde los estacionamientos; Danza con facilidad de acceso a las terrazas cubiertas en virtud de sus ejercicios. Se disponen en extremos contrarios a sus áreas de exposición y ejecución con la finalidad de promover el recorrido, los encuentros y, por ende, el intercambio entre las mismas. La Biblioteca ocupa todo un nivel, siendo un elemento estructurador de la disposición de las escuelas en el sentido vertical de la edificación.

5. Edificio-Momento Histórico

El edificio asume el rol de expresión de la arquitectura contemporánea: la arquitectura del contexto, los patrones de edificaciones afines, las cualidades de los materiales, el paisaje cultural que identifica a la ciudad, la impronta de la Universidad en la ciudad, la riqueza expresiva de las artes, son la materia prima para concebir el carácter arquitectónico del Núcleo de las Artes.

La geometría de las edificaciones del entorno, que van desde la organización espontánea de individualidades, pasando por la modulación rigurosa en desarrollos habitacionales, hasta híbridas que son simbiosis de ambas expresiones, evidencian en la disposición de volúmenes, planos y componentes arquitectónicos, vacíos y llenos, transparencias y opacidades, materiales y texturas, el lenguaje para definir el carácter arquitectónico del Núcleo de las Artes.

Los patrones de organización en edificios afines de la materialidad, la monumentalidad de los accesos, los vacíos cerrados y abiertos, la horizontalidad en el manejo de planos, el uso de geometrías regulares, son los bocetos para redibujar el nuevo lenguaje. Importante destacar que el módulo de composición es la escala de percepción del observador. Debido a la longitud del edificio es imposible percibirlo en su totalidad. Así, solo es posible percibirlo como escenas a través del recorrido, el observador elabora su propio relato.



En síntesis, las condicionantes de la arquitectura, tales como: la cultura y el contexto como lenguaje; la disolución de los límites entre lo público y lo privado; la fluidez de las circulaciones y la espacialidad; dinámicas generadoras más que organización de usos; múltiples lecturas de los componentes o elementos arquitectónicos; pieles con múltiples propósitos más que fachadas, son la base para definir el carácter arquitectónico del Núcleo, el cual se expresa en:

Transparencia interior - exterior: La transparencia va más allá de la simple pérdida de la masa e integración exterior - interior y viceversa. Es una herramienta para incorporar múltiples escenas a un mismo escenario, enriqueciendo los espacios con diversidad de lecturas e infinitas interpretaciones. Así mismo es una herramienta para aligerar las masas de planos y volúmenes.

Aperturas y Cierres: Cierres que le dan carácter volumétrico a los patios delineando física y virtualmente la continuidad del muro urbano y la lectura de unidad a lo fragmentado. Aperturas para aligerar las masas que se devienen en plazas o corredores de circulación, al mismo tiempo como moduladores de la composición y fragmentación del muro urbano. Aperturas y Cierres son herramientas para componer la regularidad y el dinamismo, la continuidad y fragmentación del conjunto.

Figuras sobre múltiples fondos o fondo en movimiento: Solo existe la figura si el fondo está determinado, este es el caso de la Sala de Conciertos, por ejemplo, donde los elementos de circulación horizontal y vertical se leen como texturas de una gran masa. Pero en el edificio de la Facultad, la pérdida de la masa, en la mayoría de sus componentes hace que las figuras se fusionen en una imagen compleja de lectura y significados diversos.

Regularidad y dinamismo - Continuidad y fragmentación: En el marco de una geometría cartesiana y de formas regulares, se evidencia el dinamismo que genera la composición de intenciones más que de componentes, de dinámicas antes que de programas, de eventos y posibilidades más que de relaciones de uso. Y en el marco del dinamismo sobre la regularidad, es posible percibir la continuidad y la fragmentación como herramientas de composición formal para el logro de múltiples espacios involucrados, diversidad de planos, infinitas lecturas y posibles significados.

Todo ello se traduce entonces en volúmenes y vacíos organizados en función a diversas intenciones; planos opacos y transparentes utilizados para generar recintos, cierres, texturas; aperturas que son figura o fondo en la composición de posibilidades y complejidades; elementos de circulación vertical y horizontal que tratados como esculturas y texturas superan su lectura funcional; plazas, patios y terrazas, espacios abiertos con múltiples propósitos; pieles, parasoles y cubiertas concebidas como generadoras de dinamismo, como lápices de luz y sombra; son los elementos utilizados para definir el carácter del conjunto que pretende enviar como si de una obra de arte se tratara un mensaje de lo que la arquitectura contemporánea en este caso debe ser.



Fig. 05 Vista del acceso de la Av. Universidad que lleva a la sala de conciertos

Proyecto de Arquitectura:

Responsables: Arq. M.Sc. Pietro Spina, Arq^o María Mercedes Cartay

Asistentes: Arqs.: Delta Gómez, Leydi Sánchez, Victor Maragioglio, Naybeth Montero, Guillermo Bruzual, Manuel Spina, Laura Rumbos, Elisa Mariana Montilla.

Cálculo: Ing^o Marlon Gutiérrez

Instalaciones eléctricas: Ing^o Oscar Yépez

Instalaciones mecánicas: Ing^o Humberto Torres

Instalaciones sanitarias: Arq^o Pietro Spina

Como citar este artículo:

Spina, P. et alt. (2019). Arquitectura y ciudad: El Núcleo de las Artes. Un proyecto para la Facultad de Arte y la ciudad de Mérida. *La A de Arte*, 2(4), 14-29 pp. Recuperado de [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



EN EL CLARO DEL ARTE

Dedicado a ***productos investigativos***, donde el proceso documental, reflexivo, y creativo resuelva problemas planteados en, para y desde el arte, contribuyendo al avance significativo de las diversas disciplinas que los conforman.

Señales sensibles y prácticas intempestivas: Deborah Castillo, Erika Ordosgoitti y Max Provenzano.

Sensitive signals and untimely practices:

Deborah Castillo, Erika Ordosgoitti and Max Provenzano

Resumen:

El trabajo de Castillo, Ordosgoitti y Provenzano constituye un refugio disensual que, desde el arte, abre la posibilidad para desmontar y reflexionar sobre los marcos sensibles que definen nuestras dinámicas locales, consecuentes a la inserción ideológica y la acción del poder gubernamental instaurado desde hace dos décadas en la sociedad venezolana.

Abstract:

The work of Castillo, Ordosgoitti and Provenzano set up a dissensual refuge which, from art, open the possibility to dismantle and reflect on the sensitive frames that define our local dynamics that have been occasioned by the ideological insertion and action of the governmental power established since two decades ago in Venezuelan society.

Palabras clave: Arte, política, disenso, señales sensibles, intempestivo

Keywords: Art, politic, dissent, sensitive signals, untimely

 **Analy Trejo**

 **analytrejo@gmail.com**

 **Facultad de Arte**

 **Universidad de Los Andes (ULA)**
Urbanización La Arboleda, Torre K,
Apartamento K1-1. C.P. 5101. Mérida.
Venezuela

Algo es y se encuentra inmanente, re-configura nuestras percepciones, nuestros comportamientos, nos define. Un *ethos* oculto - o aparentemente oculto - nos organiza, nos divide, nos ubica, nos posiciona, en tanto que moldea nuestra existencia y la experiencia que deviene de ésta. Se trata de una división de lo sensible como apunta Jacques Rancière en relación

[...] al sistema de evidencias que ponen al descubierto la presencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas [...] "una división de los espacios, los tiempos, las formas de actividad que determinan la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa distribución" (Ranciere, 2009, en línea).

Una actividad que reconfigura los cuadros sensibles en cuyo seno se definen los objetos comunes y constituye la política de un lugar. Porque esta última no refiere tanto al ejercicio del poder ni a la lucha por o contra el poder, sino a una práctica de subjetivación colectiva que adquiere solidez y sustancia en la medida en que la evidencia de los datos inmanentes dan cuerpo a una instancia de enunciación colectiva que redibuja las cosas comunes.

De allí podríamos desglosar una lectura de la Venezuela contemporánea, bajo el criterio de la *división de lo sensible* expuesta por Rancière, que quizás desde la prolongación pretérita y a través de varios ámbitos del vivir, perfila una dinámica relacional y política cuyo efecto direcciona el modo de ser, de ver, de sentir y pensar de todos los que hacemos vida en este país; una forma inasible que de a poco ha venido fusionándose, desde ya casi dos décadas, con el pensamiento ideológico marxista, transformado y adecuado a un sistema nuevo según los intereses del poder hegemónico gubernamental instaurado.

Esta idea de *división de lo sensible* a la que nos referimos, pudiésemos asociarla a eso que denominamos idiosincrasia - el modo de ser de una persona o colectividad que la distingue y caracteriza por sí misma - pero a su vez, compete a una acción y un sentir que en los últimos años, los más recientes en la escena venezolana, ha materializado una realidad política compleja, donde las dinámicas sociales y culturales se han vuelto verdaderamente difíciles, pues gradualmente se ha insertado un poder simbólico¹ que ejerce, con la complicidad de quienes lo sufren e incluso de quienes lo quieren obviar, un efecto de dominación aparentemente invisible.

Ante este hecho, prácticas artísticas como las de Deborah Castillo, Erika Ordosgoitti y Max Provenzano suponen un lugar de resistencia² o refugio disensual, que toma parte en la distribución de los espacios, los tiempos y los modos de participación, reformulando políticamente los conflictos cosificados por la lógica del consenso, a partir de la captura y focalización de las señales sensibles inmanentes, desplazadas ahora desde sus prácticas artísticas hacia nuevas formulaciones donde se cuestiona, se señala, se desarman y se vuelven armar las evidencias que nos definen. Es decir, una irrupción que emerge de la misma división sensible pero que, como el animal político de Aristóteles³, adquieren voz y hablan de lo común a través del cuestionamiento de su propia materialidad. O como diría Agamben (2012), "un contemporáneo que percibe la sombra de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpretarlo" (en línea).

Es así, que en el trabajo de Deborah Castillo encontramos evidencias de ciertas dinámicas políticas y culturales, focalizadas a partir de una estrategia de resistencia y subversión que rompe con el tejido sensible configurado por la subjetivación política, elevándose con un sentido crítico - como una acción intempestiva - por encima de la oscuridad del presente contextual, lo cual proyecta un cortocircuito respecto al auge del tiempo en que emerge.



Imagen 1. Lamezuela (2011), acción realizada en la calle durante La Velada de Santa Lucía, Maracaibo, Venezuela.



Imagen 2. Lamezuela (2013), Still de video de una acción para la cámara. Maracaibo, Venezuela

Lamezuela, por ejemplo, una acción que Castillo realiza inicialmente en un espacio público en el 2011⁴ y que luego hunde el tilde de su acentuación en una acción para la cámara en el 2013, estalla la metáfora del poder y la sumisión a partir de tres instancias aparentemente distantes y opuestas, pues en ella confluyen lo político, lo sexual y lo social en una sola imagen que muestra la acción de una mujer que arrodillada lame las botas de un militar y evidencia los estigmas de la dominación y los códigos hegemónicos que nos organiza.

Las lecturas pudieran ser múltiples en esta acción, aun así desglosamos una que encuentra proximidad con ciertas medidas políticas, que desde el gobierno del fallecido presidente Hugo Chávez Frías, han dado lugar a la construcción de un poder simbólico con resonancia directa en el tejido sensible de nuestras percepciones y sentires sociales.

Direcciones como: la militarización política en tanto movimiento revolucionario, bajo la idea antinorteamericana de liberar al pueblo venezolano del yugo del imperialismo yanqui; el lenguaje político de índole militar; la presencia de un gran número de militares en cargos públicos; la acción política con sentido confrontacional, en cuanto a la oposición interna del país, bajo una idea de victoria adjunta e incuestionable; así como la organización de una veta de la sociedad civil en reservas militares y guardias territoriales, han menguado el sentimiento de libertad que, interpretando las ideas de José Ferrater Mora (citado por Ramos, 2012) indefectiblemente deberíamos tener.

Lo cual ha conducido a colocarnos verdaderamente de “rodilla(s) en tierra” a “morder polvo”⁵, pues en los tiempos más recientes en Venezuela, se ha derivado una realidad que pudiésemos entender como consecuente a este tipo de acciones políticas donde la alteridad es atropellada y lo básico y fundamental para la vida es golpeado. Desde estas experiencias, prácticas artísticas como las de Castillo, Ordosgoitti y Provenzano, suponen un impacto que interpela nuestras percepciones impuestas, volcándonos a nuevas reflexiones que nos conducen a repensar nuestro existir y vivir dentro de una localidad recurrentemente estigmatizada por algún tipo de alegato ideológico. Castillo, por ejemplo, recurre al imaginario histórico para cuestionar el poder, apropiándose de la imagen de Simón Bolívar, “El Libertador de la Patria”, pues su figura supone la más alta jerarquía entre los héroes de la nación, cuya significación, dentro del imaginario colectivo, supone una deificación, casi celestial, utilizada para convalidar ideales políticos y transversalmente conducir a un culto edificado.



Imagen 3. *El beso emancipador* (2013),
Stills de video, acción para la cámara.

En el *Beso emancipador* la artista, cual éxtasis de Santa Teresa, se torna absorta y besa al punto de frenesí un busto del *Libertador*, donde el beso se despoja de todo signo de recato y se vuelca en una embestida conducida por el impulso del deseo, pues Castillo, literalmente con su lengua, lame la figura insigne de la Patria; mientras que en *Sisifo*, el rostro de Bolívar se construye y deconstruye, como una metáfora del eterno retorno de lo mismo.



Imagen 4. *Sigo siendo el Rey* (2013).
Acción en espacio público.



Imagen 5. *Golpeando al poder* (2015),
acción en espacio público.

En otro momento, la serenata de un grupo de mariachis sugiere una proclama de la figura monumental ante la que cantan: “no tengo trono ni reina, ni nadie que me comprenda, pero Sigo siendo el Rey (2013)”. Y luego, la fuerza extendida de una serialidad de bofetadas transforman el rostro del héroe insigne al punto de su total borramiento en *Golpeando al poder*.



Imagen 6. *Sísifo* (2013), stills de video, acción para la cámara.

Y es que la figura de Simón Bolívar - el uso exacerbado de su imagen - ha servido a múltiples gobiernos en Venezuela, en especial los dos últimos de años recientes, para justificar direcciones políticas en torno a ideales de libertad e independencia que luego en la actualidad encuentran contradicción en medidas que han comprometido los recursos de la nación en función de una relación económica que nos vuelve aún más dependientes de otros países⁶.

Imagen 7. Himno Nacional, Letra: José Vicente Salías; Música: Juan José Landaeza (2012), Still de video.



Deborah Castillo, nos dice Straka (2013), "hace de esto una representación al colocar a un chino a cantar en mandarín el himno nacional, al tiempo que el país ha hipotecado parte de su futuro a China, mientras se proclama intensamente un nacionalismo y un antimperialismo (p.7); tropezándose así los discursos utópicos que derivan en otras escrituras, donde el sentido ideológico inicial - el pretendido - es deshilachado y alterado, de modo que lo que deriva son otras significaciones e interpretaciones del pensamiento de Karl Marx. Es lo que nos plantea Castillo en una imagen verosímil que abre una espacialidad donde se imprime caligráficamente el manifiesto marxista desde su tachadura y borramiento, *Marx Palimpsesto* (2016).



Imagen 8. *Marx Palimpsesto* (2016) instalación en la Galería Carmen Araujo, Caracas.

Por su parte, Erika Ordosgoitti recurre a la territorialidad de su propio cuerpo, para interpelar ideas en torno a una libertad solapada tras una serie de condicionamientos iconográficos que más que suponer una verdadera emancipación, construyen y dirigen nuestras percepciones y comportamientos. De allí, que el cumplimiento o realización de la libertad sea algo tan complejo, pues tal como nos dice Barrón (citado por Constante, et al, 2008): "la misma sensibilidad, nuestras mismas pasiones, aquello que creemos espontáneo e inmutable, es efecto de una producción política"(p.123), de lo cual podemos derivar que la libertad consiste en una construcción conceptual acordada bajo un sistema de ordenamiento que no escapa al hecho de su imposibilidad, o al menos de un modo completo, pues aunque no lo notemos, la sombra de la distribución sensible no se desprende únicamente de nuestra corporalidad existente.



Imagen 9. Intervención Monumental (2012), Performance.

Ordosgoitti se coloca así junto a monumentos escultóricos, para construir una imagen en la que se plantea una tensión a partir de la desnudez como metáfora de la libertad y de la semántica emanada por la edificación de este concepto, porque en palabras de la artista:

[...] hay una cantidad de cosas que nos están influenciando y que nosotros no sabemos, las pasamos [inadvertidas]. Por ejemplo, una de las cosas que más nos influencia y determina nuestra conducta, nos guía y nos condiciona, es la iconografía que nos rodea. Está allí deliberadamente puesta por el poder y es por algo y para algo, y surte su efecto. Nosotros pensamos que no, que es algo inocente. No lo es. Está allí surtiendo su efecto sobre nuestra conducta. Uso las estatuas no solamente porque me sirven para hacer ese señalamiento. También porque estoy aprovechándome de su semántica [...] Aprovecho la riqueza semántica del entorno y hago señalamientos hacia elementos que le han servido al poder para condicionar a la gente. [...] La desnudez es la metáfora más recurrente, por supuesto, y no solamente del cuerpo. Es una actividad en sí misma. [...] Yo quiero deshegemonizarme, salir del cliché, del estereotipo, del lugar común. Si te alejas y ves el panorama completo te das cuenta que estamos haciendo cosas relacionadas. Nos afectan quienes nos precedieron y nuestro entorno inmediato. Nadie es totalmente autónomo ni libre [...] El cuerpo desnudo no solamente es desnudo, es un cuerpo sin códigos, un cuerpo no colonizado [...] Ordosgoitti (entrevistada por Tinacos, 2014)

La desnudez puede entenderse en este sentido, como una acción en sí misma, un ver más allá de lo aparente, una apertura de ojos, como diría Agamben (2012), una indicación que nos interpela y extiende la solicitud de caer en cuenta de que todo "no es mentira" y que la existencia implica un estar dentro y a la vez más allá de la ficción acordada o de la simulación que nos rodea e incluye.



Imagen 10. Venus de la Policía de Caracas (2010)

El accionar de Ordosgoitti consiste en eso, en colocar su cuerpo al lado de otro cuerpo (escultórico, semántico y edificado), o en sitios donde la ruina se torna un lugar en el que la libertad no se coacciona, no se divide, no se acosa, no se vigila, para luego retornar a la realidad dura de la que no puede eludirse, pues existen otras evidencias inmanentes que determinan nuestros modos de ver, de ser, de sentir y vivir, donde la libertad va quedando en planos aún más constreñidos.



Imagen 11. Serie contracorriente
Caroata (2010)



Imagen 12. De la serie La inestabilidad necesaria (2011)

En sus declamaciones poéticas, Ordosgoitti desprende algunas de esas señales inmanentes: el miedo, el hambre, el abuso, las prohibiciones. Como el caso de "Me abro la cabeza" donde la artista nos recita:

[...]

Patalea el deseo de transfiguración el eterno deseo de transfiguración y quién pudiera salvarse del sonido quién pudiera ser una hoja que flota con el viento y cae más allá del deseo y la voluntad.

Pasa una paloma que se quiere cagar otra vez en mi ropa, yo necesito lavarla por miedo a las bacterias imaldita cultura de la higiene!

[...]

Le estoy huyendo a mi sudor y es que ya son muchos días sin jabón para qué quiero la libertad si tengo hambre me gana la ansiedad y no se consigue marrón bendito marrón, cuánto te extraño nunca imaginé esta crisis nos vemos cuando nos veamos si oye gritos, no se espante

[...]

De qué sirven las prohibiciones

si vivimos en la dinámica del abuso.

Mucho en esta vida se trata de escapar de tanto ruido y tanto roce innecesario

[...]

Ah! cuanta demagogia qué edificio! iqué pirámide al revés! cuánta lógica quebradiza! mucha mierda junta cuánto terremoto anhelado! lo único real, el miedo perforando cuando el motorizado pasa cerquita y despacio por la avenida y la vecina y yo, apretamos el culo no nos hablamos, nos ignoramos, pero nos acompañamos hasta se desea otra mentira [...] (Ordosgoitti, 2011, en línea)

La interpelación que irrumpe en estos versos nos recuerda la dificultad del logro del sentimiento de libertad, sobre todo en la cotidianidad de nuestra localidad, en el devenir diario, en el transitar, porque existe una realidad dura que se impone; una realidad que ha sido configurada por la atomización de una distribución polémica de lo sensible que ha dado cuerpo a un escenario complejo. Porque más que una distribución a partir de la organización de un común equitativo, armónico y satisfactorio, la *división de lo sensible* que se ha perfilado en nuestro país - y más exacerbadamente en los últimos tiempos - no ha sido a partir de un trenzado de la pluralidad de las percepciones, concepciones y actividades humanas, sino desde una distribución en tensión, en disputa, donde las maneras de ser o los modos de participación de unos y otros se ven afectados confrontándose entre sí, a causa de este tipo de distribución.



Imagen 13. *Me abro la cabeza* (2013), still de video.

Aun así Ordosgoitti se dirige a la libertad, a sabiendas de que como absoluto no se alcanza. Pero su accionar es una aproximación, le permite por un microsegundo ser libre. Su insistencia se funda en el deseo de declarar la libertad como principio de vida, como principio natural y político, como un gesto sencillo desplegado en un instante aunque la realidad contextual se imponga.

En otra frecuencia, el trabajo de Max Provenzano, se construye a partir de la interacción del cuerpo con objetos que se recolectan, se encuentran o que el artista negocia con comerciantes informales de la ciudad en que reside. Objetos de los que Provenzano se apodera para enfatizar la significación contenida en ellos y componer imágenes intersticiales que irrumpen y resisten el flujo cultural del que emanan.

Tal es el caso de las acciones *Lecha*, *Pietá* y *Autogolpe* (versión 1), en las que Provenzano interactúa con materiales simbólicos extraídos de la masificación de imágenes de líderes políticos que ejercen un protagonismo en las percepciones de nuestras dinámicas culturales, bien sea desde las situaciones políticas acontecidas en el país o desde la propaganda que se emplea como recurso o estrategia de reiteración expresiva que perfila además una presencia inmanente, vigilante y deificada, muy similar al estilo de las pantallas de 1984 de Orwell.



Imagen 14. *Lecha* (2014), stills de video, acción para la cámara.

Lecha por ejemplo, plantea una acción a partir de un objeto que contiene un alimento básico, que nos resulta ahora una especie en extinción en los anaqueles de los abastecimientos del país, al tiempo que prolifera la asfixia de un populismo desbordado y el uso exacerbado de imágenes vigilantes del presidente Chávez, para recordar un ideal que empuja hacia una espera en letargo que oculta un poder centralizado diametralmente opuesto a una distribución equitativa o justa.



Imagen 15. Pietá (2014), fotografía fija

Pietá, en otra dinámica, nos muestra la reconstrucción de una referencia que alude a la emoción, al amor y la compasión pero en un sentido inverso, pues Provenzano plantea una puesta en escena a partir de su cuerpo masculino, sumiso ante uno femenino que regenta una serialidad de palmadas cuyo objetivo pareciera extenderse en la intención de borrar la imagen del líder político contenida en el objeto-*tatto*⁷ impreso en el cuerpo del artista; algo parecido al despliegue de bofetadas que, en la primera versión de *Autogolpe*, difuminan y desaparecen el icono del partido de gobierno, estampado en el rostro de Provenzano, que luego deriva en una segunda versión donde el golpe y el autogolpe se plantean como dos extremos en tensión que oscilan una y otra vez como alternativas y conflictos a partir de un guante de boxeo con el que Provenzano se autoconfronta y plantea una situación a partir del desgaste como estrategia de resistencia y cuestionamiento.



Imagen 16. *Pietá* (2014), stills de video registro



Imagen 17. Autogolpe (1ra versión) (2014), stills de video registro, acción para la cámara

El cuerpo aparece aquí, como un objeto focal que se incluye en la configuración política, pues las ideas y las direcciones emitidas por el poder no son los únicos recursos que se emplean para extender la repartición polémica de lo común, sino que los cuerpos se hacen necesarios para configurar la subjetivación. Es decir, la distribución es factible en la medida en que los individuos participan en la división de lo sensible.

El trabajo de Provenzano puede percibirse entonces como una forma rebelde, que coloca en una misma línea de combate lo sensible y los objetos culturales, lo inmanente y lo aparente, la pregunta y los signos que nos condicionan. Una acción que agita el poder simbólico que se sirve de objetos para dirigir, masificar, homogeneizar y edificar



Imagen 18. Autogolpe (2da versión)
(2015) acción en Centro de Arte Los
Galpones, Caracas.

en una sola vía de orden gnoseológico que aspira establecerse como total dentro de un sentido imanente del espacio, del tiempo, y las causas comunes; lo cual implica una acción intempestiva en tanto que genera un cortocircuito, una acción intempestiva, a partir de lo que nos rodea e incluye.

En un sistema teórico budista, se plantea la premisa de que cada instante de vida contiene tres mil posibilidades de manifestación fenomenológica (Soka Gakkai Internacional de Venezuela, 2012). Esto abarca la mente, el cuerpo y el entorno, en tanto que el medio ambiente es reflejo de las inclinaciones o condiciones kármicas (acciones internas e inmanentes) de sus habitantes. La división de lo sensible pudiera aproximarse a esta concepción, en tanto que las percepciones o acciones

en nuestras dinámicas sociales suponen un impacto en la configuración de la realidad contextual compartida y en la subjetivación política que define las cosas comunes.

Algo similar a este hecho, de configuración de un lugar a partir de las individualidades que en conjunto habitan ese lugar, en una exposición individual de Provenzano, el accionar de un grupo de espectadores y luego la acción de parte de funcionarios del museo en donde tuvo lugar la exhibición, se perfiló la deriva de una metáfora: *El Tercer Mundo* (2015) a partir de objetos encontrados, escombros, materias vivas, textos, el cuerpo humano desde su presencia- ausencia, develándose así la evidencia de este *Tercer Mundo* tras un hecho violento, no predeterminado, desplegado tras:

[...] un acontecimiento desde la interioridad/ exterioridad de múltiples objetos silentes que ensancharon los significantes en torno a una sociedad venezolana, definida en su desecho, en su deterioro, en su politización y en su toma de posición respecto a las situaciones que actualmente vivimos [en el país] (Marín, 2015).

Y es que *El Tercer Mundo* reconstruido como una montaña de escombros, unos menús hurtados de algunos restaurantes chinos de la ciudad de Caracas, una pieza bidimensional hecha con arroz, una serie de chapas de la faja de gas de la ciudad de Caracas, unos caracteres chinos y una montaña de arroz dispuesta como la fragmentación del todo, para configurar así una cartografía con la que Provenzano nos extiende una serie de interrogantes y reflexiones en las que se permean evidencias como: la crisis económica, el descrédito de las instituciones públicas, la desorganización social, la descomposición ética, la influencia del comercio chino y su importancia económica como negociador con nuestros recursos nacionales, resultó ser verdaderamente insoportable para nuestros



Imagen 19. Registro de El tercer mundo antes de inaugurar sala.



Imagen 20. Registro posterior a la inauguración y a la intervención de un grupo de personas del público asistente

más profundos sentires banales, porque tal como considera Ranciere (2013), existen diferencias de intereses, de valores y de aspiraciones en nuestras sociedades que nos llevan a inter-actuar de modos específicos, distintos y contrapuestos; pero a pesar y a propósito de esto, existe una realidad cuya lógica se impone por igual y nos coloca a todos ante los mismos problemas.

Esta realidad podría ser el efecto concreto de las condiciones kármicas que nos sitúan en un lugar y situación común, tal como establece la teoría budista *Ichinen Sanzen*⁸, pero además de ello, a propósito de la tesis que hasta ahora hemos desplegado, refiere a una *división de lo sensible* que da cuerpo a una política que nos define, nos ubica y nos posiciona como individuos dentro de una distribución-subjetivación política, que es configurada tanto por las direcciones y poderes simbólicos, como por la manera en cómo asumimos estas

direcciones, cómo accionamos y participamos en ese ordenamiento establecido. Entonces, la práctica artística de Castillo, Ordosgoitti y Provenzano, más que la evidencia de estas señales sensibles, que configuran nuestras realidades, dinámicas relacionales, culturales y políticas, constituyen una elevación intempestiva que emana de lo común, no con un sentido de representación panfletaria, sino como una acción crítica que agita nuestra percepción y conciencia, despertando una reflexión pertinente.



Imagen 21. Obstructo (2015), Vestigio de la instalación Gauseana de escombros dispuesta como una obra de lugar específico que dividía la sala de exposición de El Tercer Mundo

- ¹ *Poder simbólico entendido como un instrumento de dominación, como un poder de construcción de la realidad que aspira a establecer un orden gnoseológico. Bourdieu, Pierre (2001) Poder, derecho y clases sociales, DESCLÉE DE BROUWER, Bilbao. p. 88.*
- ² *La resistencia puede entenderse aquí como una estrategia dentro de las prácticas artísticas que resisten los códigos hegemónicos de las representaciones y regímenes sociales, según lo expuesto por Foster, H. (1985)*
- ³ *“El hombre es un animal político” es una frase de Aristóteles que aparece en La Política, una de las obras más importantes del filósofo griego. La imagen retórica refiere al hecho de que el hombre se diferencia de los animales, entre otras cosas, porque vive en sociedades organizadas políticamente. Esta afirmación, como tal, es clave en el pensamiento filosófico de Aristóteles, pues plantea que el hombre no puede ser concebido fuera de su relación con el Estado en su condición de ciudadano. Aristóteles (2004, Reimpresión).*
- ⁴ *Acción realizada en La Velada de Santa Lucía, una actividad que se realizaba anualmente en una de las calles de la ciudad de Maracaibo, Venezuela. En 2011 fue la oportunidad cuando Deborah Castillo desplegó por primera vez la acción Lamezuela, bajo un sentido performático que se insertó en este gran evento cultural Marabino.*
- ⁵ *“Rodilla en tierra” y “morder polvo” son frases de índole militar que son empleadas recurrentemente en el discurso político gubernamental desde el mandato del fallecido presidente Hugo Chávez en Venezuela.*
- ⁶ *El caso de la explotación del “Arco Minero del Orinoco”, decreto N 2.248 (Gaceta Oficial N 40.855) ordenado por el presidente Nicolás Maduro para la extracción de coltán (un componente escaso, declarado estratégico para la industria tecnológica), oro, bauxita, hierro y diamante a cargo de 35 países entre los que se encuentran: Canadá, China, Rusia, Arabia Saudita, Sudáfrica, Estados Unidos, El Congo, Inglaterra, Alemania y Suiza con la participación de 150 empresas de las que solo han sido dadas a conocer las chinas Camc Engineering CO. LTD, Yakuang Group y la canadiense Gold Reserve.*
- ⁷ *El tatto es una imagen que se transfiere sobre la piel y que se compone por una tinta que se fija por un tiempo más o menos perdurable. Su carácter es efímero, por tanto es distinto al tatuaje cuya tinta se inyecta en la piel quedando fija con una durabilidad casi eterna.*
- ⁸ *El Ichinen Sanzen, sistema teórico que alude a las tres mil posibilidades contenidas en un instante vital y a la inseparabilidad del individuo y su entorno, plantea que, desde una gran concentración e introspección, la transformación interna del individuo conduce a la transformación de la tierra y de la sociedad, en tanto que la inseparabilidad del individuo y su medio ambiente es un principio que establece que aunque la totalidad de los fenómenos pueden ser múltiples y diversos, constituyen una sola entidad viviente.*

Referencias Bibliográficas

- Agamben, G. (2012). *¿Qué es ser contemporáneo?*. DDOOSS asociación de amigos del arte y la cultura de Valladolid (en línea), consultado (7 de Enero de 2012). Recuperado de http://www.ddooss.org/articulos/textos/Giorgio_Agamben.htm
- Aristóteles. (2004). *La Política* (Reimpresión). Bogotá: Ediciones Universales.
- Barrón T., J.F. (2008). *Volver a plantear una cuestión: la transformación de la sensibilidad como política*. En: Constante, A., Priani S., E. Gómez Ch., Rafael A. (Coord.) (2008). *Foucault, M. Reflexiones sobre el saber, el poder, la verdad y las prácticas de sí*. México: Universidad Autónoma de México.
- Bourdieu, P. (2001). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: DESCLÉE DE BROUWER.
- Foster, H. Remodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. En Blanco, Carrillo, Claramente y Expósito (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Marín, E. (2015). *Bienvenidos al Tercer Mundo o la anexión a la realidad*.
- Nietzsche, F. (1873-1876). *Consideraciones intempestivas*. (Edición del 2002) Buenos Aires: Alianza.
- Ordosgoitti, E. (2011). *Me abro la cabeza*.
Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=LeNkvhj0QXk&index=2&list=PLR80zo2xYqqTSdQi4tB_wPlr9AG-f104 [consultado: Julio,2016]

- Ramos, M.E. (2012). *La Cultura bajo acoso*. Caracas: Artesano editores.
- Ranciére, J. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. Recuperado de: <https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf> (en línea) [consultado: Julio, 2016]
- Soka Gakkay Internacional de Venezuela (2012). *Tres mil aspectos contenidos en cada instante vital*. Recuperado de: <http://www.sgi.org/es/budismo/conceptos-filosoficos/tres-mil-aspectos.html> [Consulta: Mayo 2016]
- Straka, T. (2013). *Lamiendo al Libertador* en catálogo de exposición. #53 Acción y Culto del Centro Cultural Chacao. Caracas: La Caja.
- Tiniacos, N. (2015). *Érika Ordosgoitti: inmune al abismo*. Caracas: Backroom <http://backroomcaracas.com/entrevista/erika-ordosgoitti-inmune-al-abismo/> [consultado: Julio 2016]
- Urbaneja, B. (2012). *La política venezolana desde 1958 hasta nuestros días*. Caracas: UCAB.

Como citar este artículo:

Trejo, A. (2019). Señales sensibles y prácticas intempestivas: Deborah Castillo, Erika Ordosgoitti y Max Provenzano. *La A de Arte*, 2(4), 31-58 pp. Recuperado de 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

DAVID CARSON

De producto editorial a producción cultural

DAVID CARSON From editorial product to cultural production

Resumen:

Se proporcionan criterios en la identificación de las relaciones internas entre la artificiación de los objetos -evento de estudio-, y los libros de Carson -unidad de estudio-, para dar una explicación de cómo una práctica o forma cultural se legitima como arte a partir de una revisión de significados, interacciones e instituciones en torno a objetos (proceso de artificiación); y en qué medida se ajusta la producción editorial del diseñador con principios asociados al concepto de arte: producto cultural, hecho social e institución, en una relación mediada por el reconocimiento, el campo de poder y del habitus.

Abstract:

Criteria are provided in the identification of the internal relations between the artificiation of objects -study event-, and Carson's books -unit of study-, to give an explanation of how a practice or cultural form is legitimized as art from a review of meanings, interactions and institutions around objects (artification process); and to what extent the designer's editorial production conforms to principles associated with the concept of art: cultural product, social fact and institution, in a relationship mediated by recognition, the field of power and habitus.

ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: revistas.saber.ula.ve/laAdearte

URL: www.arte.ula.ve

Fecha de recibido: 01-02-2019

Fecha de revisado: 17-04-2019

Fecha de aceptado: 25-05-2019

Palabras clave: Artificiación, producto cultural, campo de poder, legitimación, David Carson.

Keywords: Artification, cultural product, power field, legitimation, David Carson

 **Jenny del Carmen Ramírez M**

 jcrmazz@gmail.com

 Facultad de Arte ULA

 Avenida 4, entre calles 34 y 35, Edificio Rocar, Apartamento 10. C.P. 5101
Mérida. Venezuela

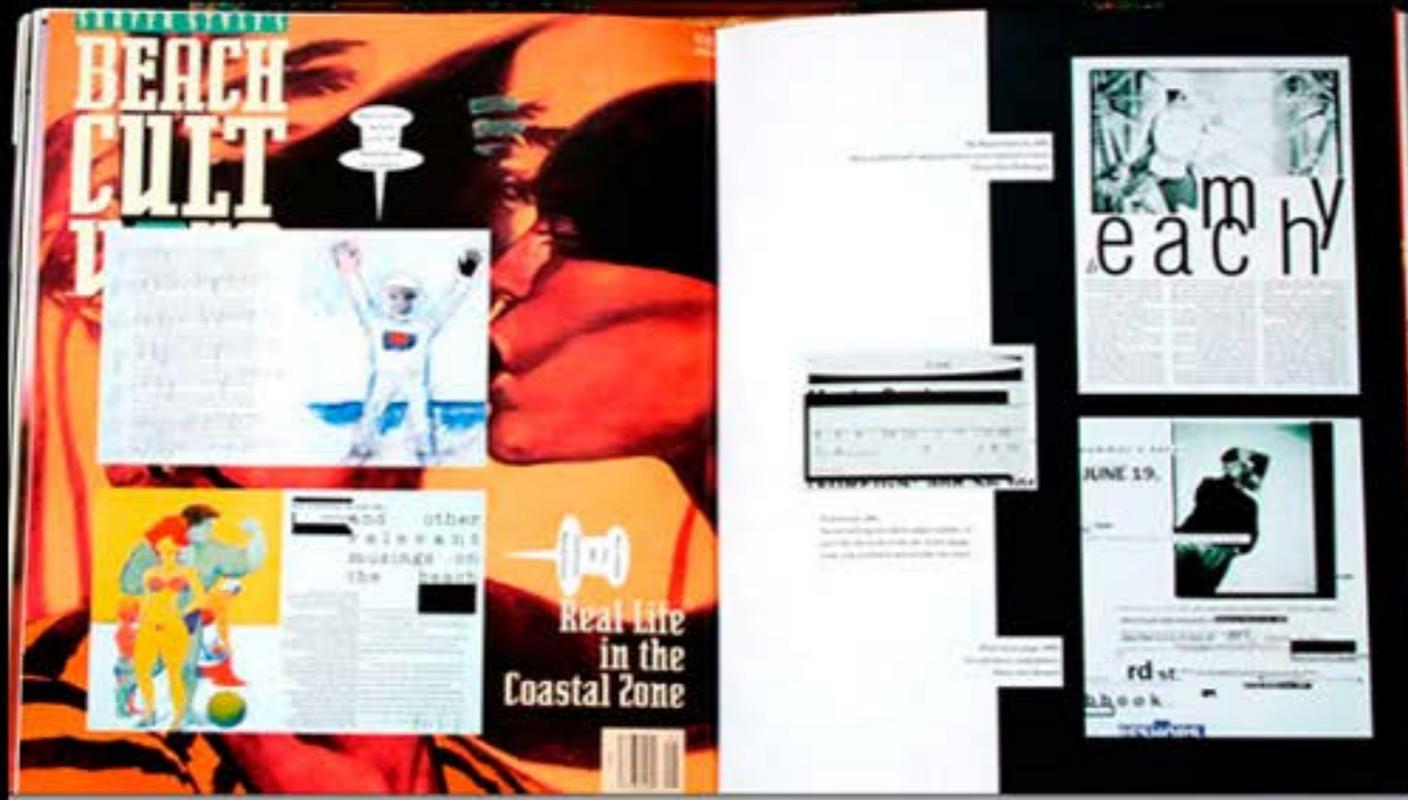
Introducción

*No hay cambio en la forma sino en la sustancia (exactamente igual a lo que ocurre con la mercancía, donde los objetos siguen siendo los mismos, tienen la misma forma, pero su sustancia -su función social- cambia).
(Carrasco, 2010, p. 115)*

La investigación responde a inquietudes dentro del diseño gráfico y el carácter del diseño editorial que históricamente ha transitado por la concepción inicial de Artificación, inherentes al libro como objeto de contemplación en la época de los griegos y romanos a producto técnico, favorecido por la industria de la multiplicación en serie, que le ha dado un valor agregado a la nueva forma de comunicación propuesta en el siglo actual, hasta nuevamente su resignificación.

Tiene su origen en las oportunidades y tendencias generadas en la actualidad, donde cada día, el diseño gráfico se va ganando un espacio institucional y también social dentro del campo cultural. Más que un ejercicio conceptual, se presenta como un fenómeno institucional, conceptual y práctico que requiere de la reflexión sobre las relaciones entre arte y no-arte; a bosquejar el proceso de legitimación social y el proceso de artificación que han tenido los libros, como medio de comunicación, sobre la consideración artística otorgada a los nuevos medios, producto de su importancia cultural y social, debido a los elementos, los procesos complejos implicados y las transformaciones sociales que comprende.

El lector al explorar las publicaciones realizadas por David Carson, encuentra que el diseñador va más allá de las convenciones lógicas del lenguaje y de la racionalidad de la página impresa bidimensional,



Imágenes extraídas del libro *The End of Print: The Grafik Design of David Carson*

que se pueden explorar, leer y percibir de múltiples maneras, de forma diferente al resto de libros, pero sin ello significar una intencionalidad de ser Libro-Arte.

Con la confirmación de la condición artística de los objetos cotidianos comunes, dada con la llegada del pop art -propuesta artística de Warhol- (Danto, 1964) se soporta el propósito de la investigación de extraer ¿Cuál es la diferencia entre una obra de arte, de una mera

[...] comprensión de qué es y qué no es un proceso de artificación sobre la producción editorial de Carson ¿de dónde vienen y cómo clasificar estas manifestaciones ?

cosa, cuando ambas resultan visualmente idénticas? sin llegar a discernir qué es un objeto artístico de lo que es un objeto cotidiano, en términos visuales, a través de la comprensión de qué es

y qué no es un proceso de artificación sobre la producción editorial de Carson ¿de dónde vienen y cómo clasificar estas manifestaciones? para aprehender el cambio social y las limitaciones implícitas en este evento.

No se propone un análisis de las características y posibilidades de manipulación de la secuencia, los tipos y la forma, como elementos propios del diseñador. Tampoco establecer las maneras en que aborda el tratamiento de la lectura, el texto y la estructura; ni si están presentes la riqueza, versatilidad y maleabilidad, ofrecidas en la singularidad e individualidad de los Libros Arte, pues la interrogante no es si sus publicaciones, son o no son Arte. Se presenta una tipología de forma de Artificación a partir de identificar, interpretar y reorganizar significados inherentes a este proceso, señalado por Shapiro y Heinich (2012); y enmarcado en las ideas de Terrosi (2006) sobre la historia del concepto de arte y de genealogía, signados por la acción del poder, es decir, objeto de legitimación, ajeno al desvelamiento de la verdad del ser, en la obra de arte; los cuales integran al patrón relacional.

Fundamento Contextual – Situacional

Si los artistas operan en sus estudios, talleres, salas de concierto, teatros, museos, galerías y otros entornos específicos del arte, los artificadores trabajan en alguna otra parte: en compañías, hospitales, tiendas, oficinas, grupos de investigación académica, etc. Y si los artistas producen obras de arte, los artificadores participan en la producción de discusiones, procesos de diseño, servicios de cuidados de la salud, y así sucesivamente. Si bien los artistas, usan ciertas técnicas y materiales, el artificar no está restringido a ello, sino que puede hacer uso de nuevos materiales y técnicas disponibles. Además, el arte tradicional tiene un auditorio, pero si hay algo comparable a eso en la artificación, su papel es diferente, probablemente más cercano al del usuario o participante que al del espectador (oyente) pasivo. (Naukkarinen, 2014, p.954)

Se está frente a “el libro”, según Crespo (2012) ya no como depósito de información o como archivo, que viene de responder a características convencionales. Aunque con las creaciones electrónicas -paradigma del arte de final del siglo pasado-, signifique la aceptación del arte de la hibridación y la mixtura de diferentes disciplinas como uno de los principios estéticos elementales de la contemporaneidad.

En palabras de Haro (2013) el libro en sí mismo, “nunca estuvo creado para este fin sino para tenerlo en la mano, para hojearlo, para viajar con él” (p.10). Con el libro impreso se provoca la industrialización de la producción del lenguaje. El imprimir resulta más rápido que copiar a mano, y en consecuencia, las palabras pasan a ser baratas y a estar al alcance de todos; convirtiendo al libro, en el vehículo tradicional de transmisión de conocimientos e ideas a través de la escritura, trazando una línea divisoria entre la cultura manuscrita, la cultura impresa y la cultura digital o virtual.

El libro ha sido por más de tres siglos el escenario del estándar más elevado y de las últimas novedades en el diseño tipográfico y la impresión. Meggs (2010) refiere que ya en el período victoriano, aparece el libro como un objeto de arte de edición limitada y de producción comercial; el cual, sin embargo, para finales del siglo XIX, pasa a desempeñar un papel secundario, ahora como material comercial impreso de todos los tamaños y formas.

Respecto a la calidad del diseño editorial -especialmente en la producción de libros- desde mediados del siglo XIX, señala Satué (1988) como ésta decae hasta tornarse vulgar, debido a la fabricación de publicaciones en forma masiva que lleva a la sustitución de lo ejecutado manualmente a lo mecanizado, ocasionando el desplazamiento del diseño, el cual de derivar de actividades artesanales pasa a la tecnificación de los procesos; sujeta a problemas complejos asociados a lo económico y a la celeridad de la producción. Un claro ejemplo de ello, lo menciona Jurado (2004) con la imprenta artesanal Kelmscott Press fundada por Morris, 1890, a modo de rechazo de la fragmentación de las tareas en estos métodos industriales, que lleva a declinar la balanza de las grandes editoriales comerciales.



La revolución industrial trae consigo esta fragmentación del proceso de creación e impresión de la comunicación gráfica, en una serie de pasos especializados, con especialistas cualificados, incidiendo en un proceso de división del trabajo -propio de la mecanización-, que conduce a "no considerar el libro como objeto de especial cuidado" (Campos, 2007, p.29), pues se pasa a privilegiar los valores utilitarios sobre los valores estéticos en la producción en masa, en detrimento de la calidad del diseño del libro y de las publicaciones, igual a decir, en pro de la cantidad para ampliar la difusión del producto.

En relación a este conflicto arte-técnica instalado por la automatización, afirma Meggs (2010) es la causa gradual de la separación del artista en el diseño de libros, ya que al estar signada la industrialización de la producción por mecanismos que reemplazan la labor humana, divide todo el proceso elaborado por el artesano, siendo el que diseña el objeto no necesariamente el que lo produce. La resultante: a) el eclecticismo de los modelos históricos, b) la declinación en la creatividad y c) el abandono del diseño en manos de ingenieros, sin ninguna preocupación por la estética; donde la técnica se hace autónoma y produce, especialmente en el campo de las artes industriales, todo tipo de objetos de dudosa calidad y gusto.

En otra dirección, Frascara (2000) se expresa del diseño editorial de libros como un diseño pensado para información, dado que su aspecto más esencial no es el de crear formas, sino el de crear comunicaciones, evolucionando de una actitud que enfatiza lo estético hacia una actitud que se concentra en lo comunicacional. Es de hecho, un producto técnico que permite formas estandarizadas para la lectura y producto tipográfico dirigido a un público lector, el cual supone ser concebido con el fin de conseguir la máxima comprensión del texto por parte de éste.



Un libro es “recipiente portátil que consiste en una serie de páginas impresas y cosidas, y que conserva, anuncia, expone y transmite conocimientos a los lectores a través del tiempo y del espacio” (Haslam, 2007, p.22).

Sin embargo, los cambios dados en la concepción del arte, la moda, los gustos, las grandes tecnologías reprográficas, las demandas del comercio y del estilo de vida, ejercen una influencia fuerte en el diseño editorial y en cómo debe responder y adaptarse el diseñador a las variables de nuevos estándares disciplinares para la accesibilidad de los usuarios.

Entre otros aspectos a destacar: primero, el auge del mercantilismo y las estrategias de mercado dentro del mundo editorial, donde la autoría ha pasado a significar algo más que escritura y se puede aplicar a todos los responsables de un concepto o idea tanto como al creador del texto escrito. Segundo, el cambio en la mayoría de los métodos de impresión del siglo XX por los sistemas informáticos que permiten imprimir un documento en los talleres, realizar la calibración del color de forma automática, y obtener imágenes de cámaras o escáneres hasta su salida de máquinas. Cualquier rasgo de un proyecto puede crearse y desarrollarse con un elevado nivel profesional en un ordenador y con las técnicas digitales relacionados con estos para hacer realidad las ideas, mediante medios más rápidos, flexibles y económicos que simplifican las tareas de diseño o edición, los procesos de manufactura y de producción.

Con el hardware y el software de la informática digital, el crecimiento explosivo de Internet, a la par del conocimiento en materiales, formas y temas que se alejan sustancialmente de los tradicionales, se modifica nuevamente el diseño gráfico, al ofrecer nuevas posibilidades de intervención, resultando en un pluralismo y diversidad de propuestas. Los diseñadores empiezan a dar rienda suelta a sus ambiciones creativas y a llevar al límite la complejidad de los valores de producción, amparados en la existencia de un mercado en auge de publicaciones.



Ya no pocos editores crean libros exquisitos que se convierten en piezas de coleccionistas, y esta tradición cuenta con el reconocimiento de editores especializados en cultura visual, firmadas por el autor, y datos relacionados con el productor -la percepción del comprador es que posee obras del artista, y que tiene algo más que un libro-. Un cambio significativo del producto editorial: libro impreso, el cual dentro del modelo tradicional ha venido de colocar al autor en el primer puesto de la cadena de producción.

Ahora, el libro se exhibe, está sujeto a la crítica y comprensión de eruditos, separado de su estructura y función originales -no sujeto a reglas de la lectura- sino como proceso de producción artificiose y espacio de creación, a partir de

[...] el libro ... como proceso de producción artificiose y espacio de creación ...

combinar diferentes lenguajes provenientes de las nuevas tecnologías y de su legitimación, mediante su inserción en el mundo de los museos.

En la actualidad se profesa un interés creciente por este campo editorial por parte de artistas, crítica e inclusive público. La atención del mundo del arte hacia el libro Arte se ha multiplicado desde la exhibición de los libros de Bruno Munari en 1955, siendo cada vez más críticos, galeristas y museos que se interesan por este medio.

Con la aparición del Internet y la tecnología digital, se llega a creer en la muerte del libro impreso y el final de la era de la imprenta; y aunque el mercado de la información y la nueva tecnología de la lectura en internet se expanden aceleradamente, no acaba de sustituir a su viejo pariente el libro. Y así como "en otros momentos de la historia el artista se ha apropiado de los avances técnicos para desarrollar nuevas propuestas artísticas, ahora el diseñador se encuentra ante un nuevo instrumento que sirve de polémica en el debate artístico contemporáneo" (Haro, 2013, p.25).

Fundamento Conceptual / Teórico

*La Artificación:
traza el relato, en forma de nueva escritura, de una aproximación al hecho estético
que, en su afán de satisfacer los índices de una visualidad más enfática, recupera para
el terreno del arte las posibilidades que brindan los sistemas de saberes en un ámbito
más expandido y por tanto subjetivo.
(Santana, 2014).*

La importancia de los nuevos medios de comunicación en la actualidad obedece a su legitimación como productos culturales, debido a la implicación de elementos y procesos tanto técnicos como sociales, que les concede una revisión y un lugar dentro del campo artístico. Mucho de ello, generado de la globalización, del cambio a una sociedad de la información, del mundo de los negocios y de reevaluar las formas de operar los medios tradicionales.

En esa dirección Shapiro y Heinich (2012), ante las transformaciones dadas a nivel cultural, el mero tecnicismo y la funcionalidad, hacen un planteamiento en torno a estas manifestaciones, anteriormente desapercibidas, cuyo propósito persigue una forma de incluir una diversidad de procesos culturales que vienen de un ámbito no artístico, los cuales por su posicionamiento traspasan las fronteras entre lo que pueden ser llamados "productos artísticos", donde grupos de personas, productos y actividades se hacen objeto de una visión paradigmática nueva. Ejemplos reseñados de estos: la fotografía, artes de calle, impresos, moda, gastronomía, incluso el circo.



Esta valoración o interés artístico en cualquier manifestación o comportamiento, según el principio de Artificación, designado por Shapiro y Heinich (2012) como el proceso en que personas reconocen un objeto o un género como arte, representa esa capacidad de transformar en artístico cualquier proceso, objeto o proyecto, al margen de su intencionalidad, a causa de una autoridad institucional que lo ratifica.

Según García (2016) tratar de comprender los procesos internos que operan en la artificación y la legitimación, puede proveerse del marco conceptual del campo cultural y los mundos del arte. Para Heinich (2002), configurar un mapa de los procesos que intervienen en la artificación, implica la observación de:



[...] el funcionamiento del entorno del arte, sus actores, sus interacciones, su estructuración interna ... interesarse por los procesos -grandes o pequeños- que las provocan, la causa o el resultado [...] hasta llegar al "arte como institución", el mismo productor de representaciones [...] (p.42).

Heinich (2002), al destacar lo social del medio artístico, concibe el arte como sociedad, el cual se conforma a partir de interrelaciones de grupos como "sistema de relaciones entre personas, instituciones, objetos, palabras, que organizan los desplazamientos continuos entre las múltiples dimensiones del universo artístico" (p.69). Planteamiento que refrenda Terrosi (2006) al referir el Arte ya no como hecho universal, sino como hecho cultural, a partir de "el estudio de la dimensión histórico cultural de las imágenes más allá del hecho de que éstas tengan particulares cualidades artísticas"(s/n). En una filosofía que circula y se expande entre coincidencias y aproximaciones de saberes articulados en red, que admiten según el autor, más historias y más perspectivas de interpretación de los fenómenos artísticos.

Ambos autores subrayan el carácter y los aspectos sociales del arte, inherente a su naturaleza (y supone) una superación de la historia del arte -y su sustitución- por una variedad de modelos de interpretación, de todo tipo de representación, que según Alzuru (2016) no necesariamente coinciden con el concepto moderno y occidental de arte, soportado sobre criterios de administración económica, del mercadeo, del consenso selectivo de las modas culturales y del éxito, pero que obvia, criterios valorativos intrínsecos a las obras.

Se está frente a una obra con un significado independiente de su valor, transformado en texto a interpretarse como uno de los síntomas de la cultura de la época que "es al mismo tiempo simbólica, material y contextual. El arte surge con el tiempo como la suma total de las actividades institucionales, las interacciones cotidianas, las implementaciones técnicas y las atribuciones de significado." (Shapiro y Heinich, 2012)¹. La obra de arte encuentra un lugar gracias a una red compleja de actores que participan en su interpretación, mediada por

la estructura particular de los procesos de reconocimiento y valorización de la originalidad en su recepción, la cual se acompaña con el elitismo de los públicos. Entre la obra y los observadores están “los marcos culturales -percepción, identificación, evaluación- tanto como los objetos-instrumentos, imágenes, marcos, edificios- que dan forma a las emociones” (Heinich, 2002, p.60).

La autora presupone que publicaciones, exposiciones, cotizaciones y circulación en el mercado, además de manifestaciones emocionales y comentarios eruditos, premios y recompensas de todo tipo, desplazamientos en el espacio y conservación en el tiempo “sean algunos factores que organizan este «ascenso de objetividad» que, se acopla al «ascenso en singularidad»...” (p.76); responsables estos procedimientos de acreditación de conformar la proposición artística.

Por su parte Danto (1964) designa el hecho de la institución dentro de la obra de arte al afirmar que “el principio de la diferencia entre las obras de arte y los objetos corrientes no es más que una institución, es decir «el mundo artístico» (art world) que les confiere el estatuto de candidatas a la valoración estética”. (p.11) Otro aspecto a considerar destacado por el autor, desde el punto de vista de la expresión, es en relación a las disidencias absurdas en la representación convertidas en artísticamente fundamentales:

[...] en el futuro habrá arte, pero no será nuestro arte [...] es el momento de reconstituir la historia del arte a partir de planteamientos nuevos y decidir en qué medida las discrepancias con una equivalencia perceptiva ideal se deben a un déficit técnico y en qué medida se deben a la expresión (pp.11-12).

Este capacitar la institución para “imponer el reconocimiento de la obra de arte como tal a todos (y solo a esos) que han sido constituidos (mediante una labor de socialización...)” la refiere Bourdieu (1995, p. 320) cuando apela al campo de poder como espacio de las relaciones “de fuerza entre agentes, instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial)” (Ibid.). En este punto la legitimación, coincide según el autor, con la imposición de los valores de una élite económica-política representada en aquellos dentro de la estructura de las instituciones con facultad para determinar el valor simbólico de la obra y enjuiciar quién debe llamarse artista, es decir, “el monopolio del poder de consagración de los productores y de los productos” (p. 331).

Según Bourdieu (1995) el ser el campo del arte un sistema con el poder de decir qué es arte y que no lo es, crea espacios sociales, se vale de revistas, coloquios, exhibiciones, a la par de instancias de consagración, de listas de premiados que observan la cotización de los diferentes artistas; siendo formas y manifestaciones diversas de otorgar valoración y examinar su distribución en el espacio construido en la difusión de información a públicos específicos, en busca de su participación y respuestas -aunque éstas, limitadas por los mismos discursos que crean-. El autor, pone de manifiesto ese “proceso de



inculcación consciente o inconsciente que nos induce a aceptar como evidente la jerarquía instituida” (pp. 333-334) y con el cual explica como la entrada de las obras en el museo a través de exposiciones, supedita su aprehensión como artísticas.

Es a partir de ese reconocimiento de los espectadores con competencias estéticas -quienes legitiman y la dan a conocer como obra de arte- que socialmente se le confiere su valor como objeto simbólico. Considera, el autor, a la par de los productores directos de la obra en su materialidad, el conjunto de producción de la creencia en el valor de la obra de arte y que actúa sobre el mercado del arte.

Se asiste a la producción de consumidores aptos para reconocer y valorar la obra, con estos veredictos de consagración y con disposiciones artísticas reforzadas por profesores y críticos eruditos. Tesis sobre el fundamento del habitus culto:

[...] la obra es un objeto simbólico que el espectador aprehende a partir de sus disposiciones y competencias estéticas adquiridas, lo que significa que apela al recuerdo de la historia colectiva, de la invención progresiva del “experto”, y de su frecuentación de las obras de arte. (Bourdieu, 1995, p. 425).

En ese orden, Perniola (2011) menciona como “la solemnización artística y culturización de imágenes y de objetos extraños al ámbito se extiende... a cualquier objeto... a cualquier diseño, escritura, gráfico, diagrama o información”. Al objeto se le adjudica “arte”, indistintamente de sus cualidades formales, origen y contexto del que formaba parte, una vez sustraído su uso original e incluido en el campo artístico, el cual, al ser introducido “en el circuito artístico de formas y materiales

pertenecientes a ámbitos considerados tradicionalmente ajenos al arte, aquella no supone en absoluto una disolución o siquiera una atenuación del aspecto mercantil del arte” (p.167); sin obviar que se relaciona a un boom del mercado artístico.

Consecuencia de este hecho el detrimento del paradigma histórico-estilístico, señalado por Terrosi (2006) ante la imposición de un gusto que se organiza en tendencias y sigue dinámicas subculturales. Y a lo que Alzuru (2016) acota: “Los gustos de los compradores ya no son distintos a los de los sectores “avanzados” de la masa” (s/n).

Dentro de ese orden del consumo, las prácticas y los consumos culturales, Bourdie (1995) resalta el campo de producción y la historia del espacio social; ambos determinando los gustos a través de “los acondicionamientos sociales asociados a unas condiciones materiales de existencia particulares y a un estamento particular en la estructura social” (p.381). Importante de señalar, por cuanto el autor, al focalizar la pertenencia social del receptor, y subordinarlo a un principio general de dominación social, da vestigios de que las prácticas artísticas no son puras ni desinteresadas. Esta correspondencia entre estratificación social y cultural, marca el valor del contexto, por cuanto las clases sociales de acuerdo a sus estilos de vida, muestran distintos patrones de gusto y consumo cultural.

[...] garantizar la legitimidad de una práctica ... impulsa a su vez, un proceso artificación. y espacio de creación.

En la estética contemporánea la implicación de un público en el proceso de recepción y en la creación de la obra de arte, es fundamental, pues siendo él, quien legitima y constituye las políticas culturales (razón de ser de programas culturales y las instituciones), dota de sentido a la obra de arte. Así, la obra abierta con pluralidad de significados, de la que habla Umberto Eco, sustenta este marco de relación entre obra/público; en la que el espectador concluye en la obra su proceso formativo, no limitando ya la experiencia artística -pasiva- a la sola contemplación (Observatorio Vasco de la Cultura, 2016, p.7).

Este público del arte ejerce su mirada en el espacio público (el de los museos y galerías), activándose una liberación del gusto de los aficionados en relación con las normas académicas "significando que se instaure a partir de ese momento, un juego entre cuatro participantes: la Academia, la administración de Bellas Artes, la prensa y el público" (Heinich, 2002, pp. 35-36), el cual favorece un desplazamiento espacial y simbólico -elemento definidor de sentido y valor- en los que objetos y manifestaciones no artísticas devienen en fenómenos artísticos. Entender este papel de los públicos, representa -según los autores citados- el otro aspecto determinante en la Artificación para su aprehensión, como "proceso dinámico de cambio social, que da paso a nuevos objetos, nuevas prácticas; donde las relaciones y las instituciones que intervienen en su producción se transforman" (Shapiro y Heinich, 2012)²

Shapiro y Heinich (2012) señalan dos aspectos más: por un lado, la técnica crea un proceso de revisión de la causalidad circular, es decir, que la Artificación de un objeto necesariamente resulta en la legitimación del mismo. Por otro lado, el deseo de garantizar la legitimidad de una práctica que se considera injustamente subvalorada impulsa a su vez,



un proceso artificación. Sin embargo, para las autoras los procesos de artificación y legitimación son procesos distintos; el primero, basado en la materialidad, abarca el segundo. En esa dirección, aclaran que a pesar de las aparentes similitudes, los dos conceptos son muy diferentes, siendo el concepto de artificación un avance teórico y empírico sobre la legitimidad por lo que no debe confundirse ni con la legitimidad o con el término artialization -del filósofo Alain Roger- acuñado para “definir una visión especializada del mundo que construye la naturaleza en el paisaje a través de la matriz de arte perceptual” (en línea).³

La artificación refiere a “situaciones y procesos en los que algo que no es considerado como arte en el sentido tradicional de la palabra es convertido en algo semejante al arte o en algo que acoge influencias de los modos artísticos de pensar y actuar” (Naukkarinen, 2014, p.935), en los que la influencia del arte se deja sentir (pudiendo ocurrir de muchas maneras), pero presente siempre los niveles conceptual, institucional y práctico. Y aunque el autor le adjudica el poder transformar las cosas extraordinarias en arte, recalca su propósito de adherir algo del arte, “sin llegar a mezclarse de una manera tan total con otra cosa, que el arte como fenómeno social y cultural independiente se vuelva obsoleto” (p.938). Planteamiento que soporta sobre la idea de Theodor W. Adorno, quien acota el cuestionamiento radical de los valores y prácticas dominantes que la artificación ha de suscitar, siendo sólo “posible si el arte preserva su estatus autónomo y no resulta mezclado con cualquier otra cosa de un modo que pondría en peligro esa autonomía” (p.952). Y bajo el entendido de que si todo se convierte en arte, entonces ya nada podría ser semejante al arte, corriendo el riesgo de desaparecer como formación cultural independiente.

Fundamento Referencial

*La atribución de significado, reconocimiento y legitimación son todos el resultado de transformaciones concretas.
"The attribution of meaning, recognition, and legitimation are all results of concrete transformations."
(Shapiro y Heinich, 2012)*

Previamente se ha señalado como por la acción del mercado, galerías y museos, de mano de los medios de comunicación, se otorga valor a la obra. Así, galeristas, curadores y coleccionistas convertidos en figuras de poder adquieren relevancia en la legitimación del arte, indicando al espectador sobre cuáles formas y prácticas poner su atención. Acota Perniola (2011) a este hecho, que la "artisticidad" atribuible a cualquier objeto depende del grado de interés que muestren marchands y críticos.

Importantes instituciones culturales de varios países dan entrada al libro: Bienal de Venecia con exposiciones internacionales de arte contemporáneo del mundo; Bienal de Diseño Gráfico con exposiciones anuales del libro; Bienal del Cartel (BN), Concursos de "Los libros más bellos del mundo", Leipzig y Francfort; "Exposición internacional del arte del libro", Leipzig (Alemania); "Letra de Oro", otorgada por la Stiftung Buchkunst (Fundación del Libro Artístico); exhibiciones de los Institutos Goethe. A lo que se debe sumar, la adecuación de los recintos dentro de las instituciones para la muestra de estas colecciones, y todo un marco conceptual y metodológico apropiado de evaluación y análisis, mediante artículos de prensa, blog institucional, entre otros.

El libro de artista contemporáneo vino de la mano de grandes ferias internacionales. Por primera vez se muestran libros de artista en la Bienal de Venecia, 1972, y la Documenta V, 1977, dedica un apartado específico internacional a los libros objeto, con una gran repercusión (Haro, 2013). Una larga tradición que surge con los libros manuscritos, vinculada a una función decorativa con valores estéticos y que se perpetúa con el libro

impreso. Desde hace más de un siglo, “muchos son los artistas que se han acercado al libro, con enfoques y planteamientos estéticos muy distintos, siendo los responsables de cómo la forma del libro ha ido variando y se concibe en nuestros días” (p.16).

El diseño editorial de David Carson -innovador y original- producto de experimentar con la tecnología y la tipografía, lo ha llevado a ser catalogado como un diseñador importante dentro del diseño gráfico, conocido por el rompimiento de normas y esquemas en busca de la visualidad del texto. (Fig. 1).

Y aunque sus propuestas requieren de una atención estricta de los lectores para la legibilidad, atrae a numerosos admiradores e importantes clientes de Estados Unidos: Pepsi, Ray Ban, Nike, Microsoft, Budweiser, Giorgio Armani, NBC, American Airlines, Levi Strauss Jeans, AT&T Corporation, British Airways, Kodak, Lycra, Packard Bell, Sony, Suzuki, Toyota, Warner Bros., CNN, Cuervo Gold, Johnson AIDS Foundation, MTV Global, Prince, Quiksilver, Intel, Mercedes-Benz, MGM Studios y Nine Inch Nails. Se realizan corpus teóricos en función a su obra, como es el caso del estudio de Gamonal (2004) sobre la Retórica en el Diseño Gráfico: análisis de los trabajos de Carson, además de aparecer en revistas⁶ y libros de diseño⁷.

El estado del arte, la legitimidad de la obra y artistas nacen del conocimiento y reconocimiento de su esencia artística por parte de un público, quien sin tener autoridad aprecia la obra, la valora desde una experiencia estética o con el simple interés de consumidor y busca obtener placer del contacto con la obra. Con Dumchamp -ready-made (1917)- se evidencia que una obra de arte no se legitima por el medio o el material utilizado, ni tampoco por el espacio en el que se da. Visualizado el producto u obra en centros de arte, entra a través de la legitimación institucional a convertirse en un bien susceptible de un proceso de artificación.

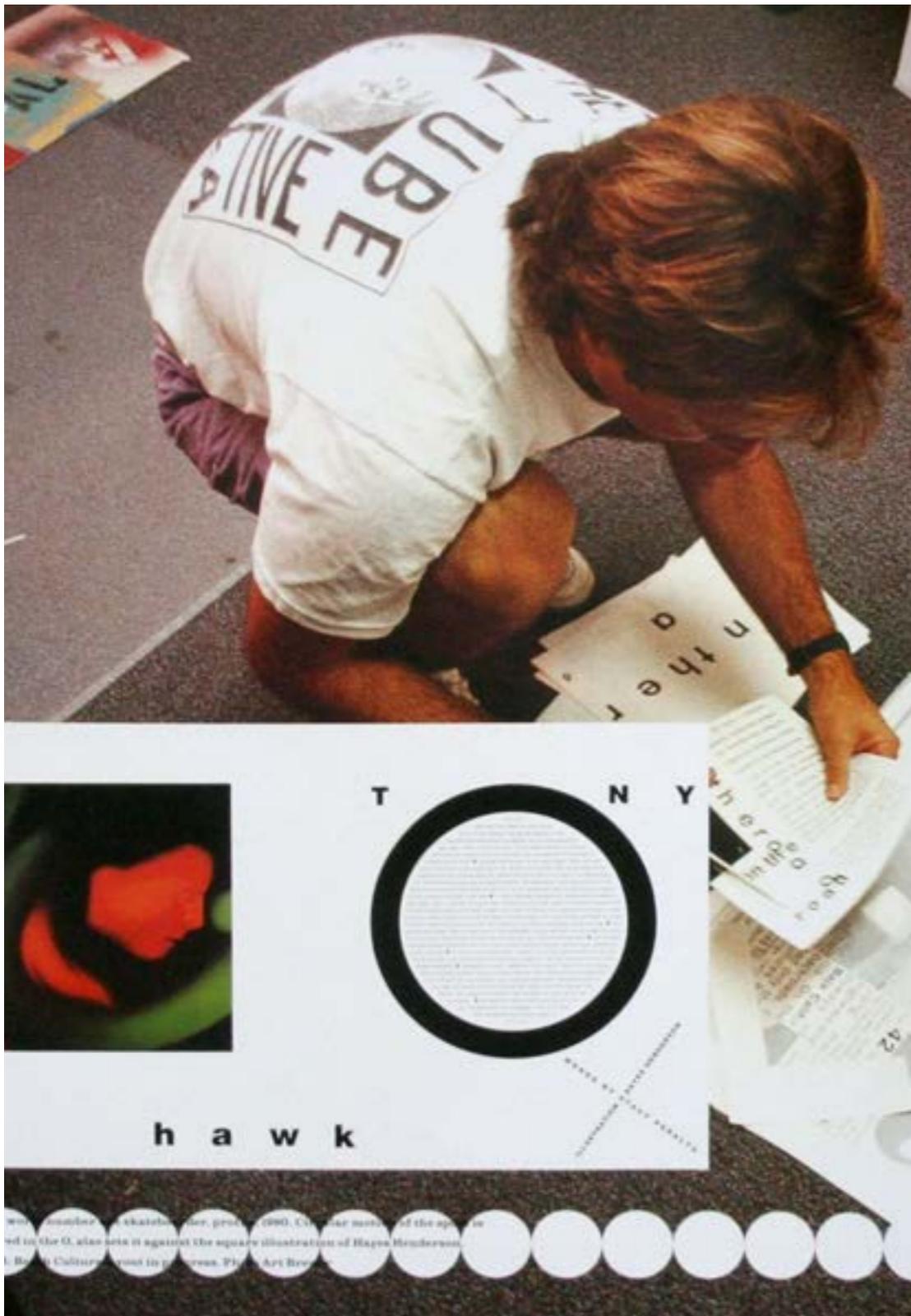
Fundamento Epistémico

*el arte ... "un juego entre tres: productores, mediadores y receptores"
(Heinich, 2002, p.60)*

La perspectiva de las autoras Shapiro y Heinich (2012) infiere en tratar el hecho artístico bajo el análisis de la diversidad de las interacciones del artista, las instituciones intermediarias o mediadoras y el receptor (entre lo individual y lo colectivo), por cuanto propicia el redefinir las cosas y los seres en términos de procesos y contextos, colocando la acción en el primer lugar por sus propios méritos y un medidor de valores y significados, que son relevantes para los actores. Aspecto este, no muy alejado del enfoque de Goodman (1977), cuando afirma que el arte es una categoría que ha de ser definido por hacer referencia a los contextos y los estilos, más que por su esencia.

Por su parte, Naukkarinen (2014) enfatiza en el fenómeno contemporáneo, al decir que la artificación ha tenido lugar -siempre- desde que existe la especie humana, sin embargo, sin esta concepción del arte que proporciona el marco de referencia, fuente de ideas y prácticas a concebirse desde la perspectiva del productor, de la obra, del receptor y de la institución; no puede darse la artificación, la cual además exige tener cosas que no sean arte para mezclarse y afectarse uno al otro.

Esta posición adoptada por Shapiro y Heinich (2012) permite centrarse en cómo se acopla el arte en el campo cultural en igualdad de condiciones con muchas otras actividades sociales; y la manera en que reaparece a través del tiempo, como afirma García (2016, p.70).



[...] la suma total de las actividades institucionales, de las interacciones cotidianas, de las implementaciones técnicas y de las atribuciones de significado... una colección aparentemente heterogénea de fenómenos, que esperan demostrar que está realmente conectado por una coherencia llamada artificación [...]

Bajo este nexo de la acción y el discurso, las personas hacen o crean las cosas que gradualmente pasan a ser definidas como obras de arte.

El paradigma de artificación que proponen Shapiro y Heinich (2012) se presenta como "una orientación dinámica y pragmática, fundamentada en la observación de situaciones y aspectos concretos, referidos a los cambios en las acciones, sus relaciones, materiales y organizaciones"⁴ que afectan a las distintas y nuevas expresiones, e intervienen en la designación como obra de arte; primero, para revelar este fenómeno que de otro modo pasaría desapercibido o en el peor de los casos confundido con la legitimidad; segundo, evidenciar cómo y bajo qué circunstancias se produce este proceso de artificación.

Un proceso mediado por una red unida de cooperación, de las organizaciones colectivas y un rico corpus de discurso crítico, en los que se abarca lo simbólico, lo material, lo contextual y lo práctico sobre los diversos campos de las interrelaciones culturales y sociales para inferir una interpretación visual de estos cambios que involucra el significado, el reconocimiento y la legitimidad:

Ampliamente, los cambios culturales representan una razón válida para la artificación. En palabras de Naukkarinen (2014) la artificación es “un indicador del cambio que se tiene en la visión del mundo actualmente, donde se mezclan las esferas culturales que comúnmente eran mantenidas más o menos separadas en el pensamiento moderno” (p.938).

Marco Metodológico

El análisis de un tipo de libros del campo editorial, su desarrollo y estructura, se rige por la metodología holística, que propone Hurtado de Barrera (2012) en un nivel aprehensivo, bajo el tipo de investigación Analítica, en un intento de sustraer las necesidades y establecer las interconexiones entre la artificación de los objetos -evento de estudio- y la disciplina del diseño gráfico, circunscritas en las publicaciones diseñadas por David Carson -unidad de estudio-, es decir, su correspondencia con los procesos internos que operan en la artificación, a fin de llegar a una comprensión más amplia del evento y de-velar nuevos significados y significaciones de estas producciones culturales, a partir de: a) articular un marco conceptual necesario para entender el paradigma del arte desde la perspectiva de los autores, b) crear un mapa de los procesos de la construcción de los objetos, las formas y prácticas dentro del contexto socio-cultural, y c) determinar la constitución, propiedades y evolución del proceso de artificación en la propuesta del diseñador.



El corpus teórico lo constituye la revisión bibliográfica propuesta, contenido dentro del fundamento noológico, referido por Hurtado de Barrera (2012) en la organización y sistematización de ideas, conceptos, antecedentes y teorías, a manera de proporcionar una visión integrada de la investigación.

El diseño de la investigación es documental, de tipo transeccional, contemporáneo, univariable, con el que se obtiene una imagen del estado de las cosas en un momento determinado para su caracterización y explicación. Se emplea la Técnica de Revisión Documental en la organización, clasificación y categorización de la información. Y para la determinación de las sinergias e indicios, se opta por una "matriz de categoría" -instrumento de recolección- en la descripción del evento y la identificación de relaciones entre los significados, los objetos, la interacción con las instituciones y las características referidas al campo cultural y el mundo del arte.

Análisis e Interpretación

*nuestra atención a una fase previa
durante la cual el no-arte se transforma y se convierte en arte.
“our attention to a prior phase during which non-art
is transformed and constructed into art.”
(Shapiro y Heinich, 2012)*

Las publicaciones de Carson contenidas dentro de la producción cultural, están inmersas en un espacio social que gesta todo un discurso legitimador de su propuesta, por cuanto, se hace presente la revisión de la suma de operaciones de artificación, a partir de la causalidad de su técnica y de su materialidad, que lleva dentro del campo de las relaciones sociales a preguntarse si se pudiese estar en presencia de este proceso, con base en los contextos conceptual, institucional y práctico.

**revisión de la suma de
operaciones de artificación, a
partir de la causalidad de su
técnica y de su materialidad**

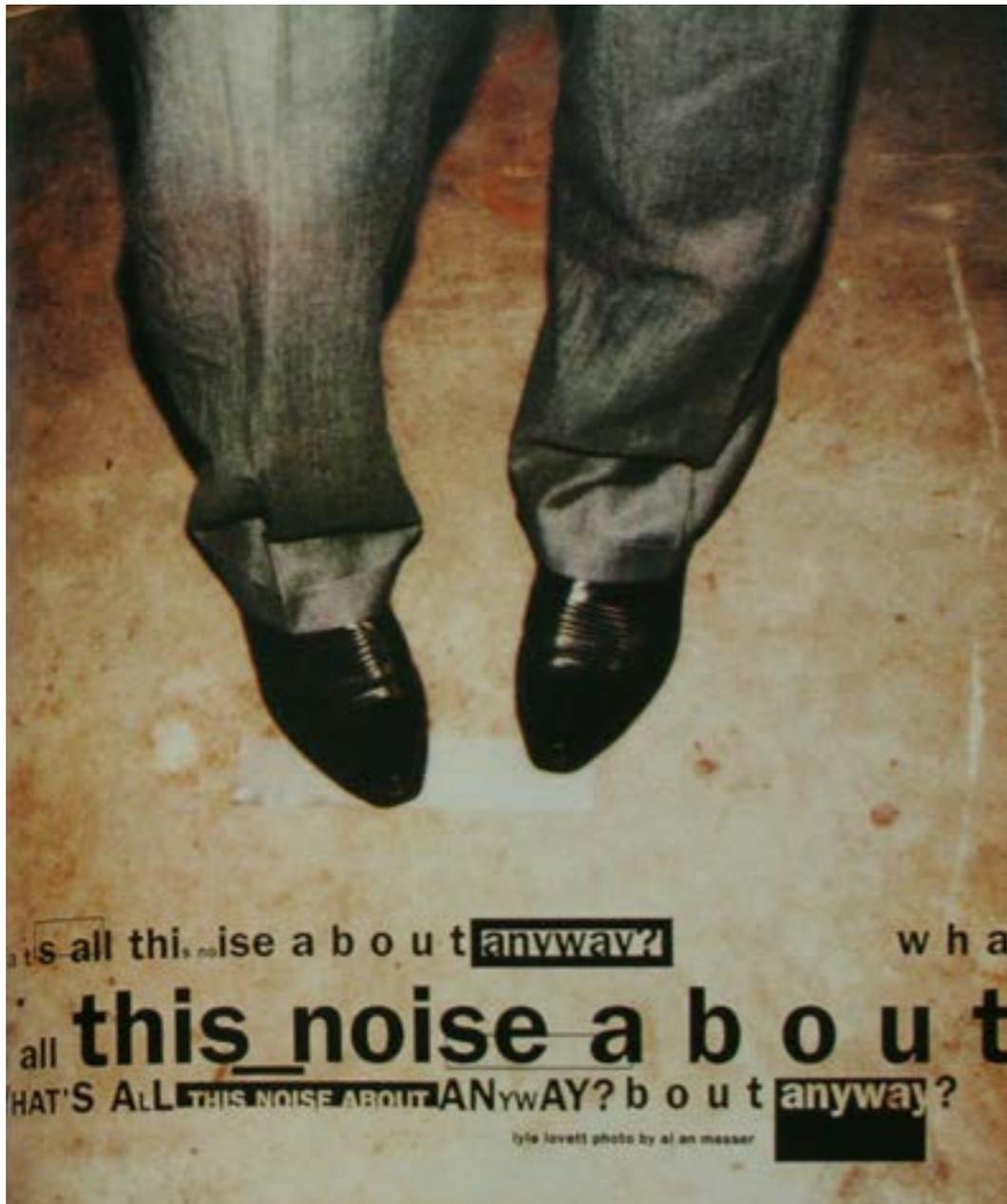
Se sustraen como criterios para el análisis de las publicaciones de Carson los diez procesos constitutivos dentro de la artificación -referidos por Shapiro y Heinich (2012)- relacionados con: “desplazamiento, cambio de nombre, recategorización, cambio institucional y organizativo, patrocinio, consolidación legal, redefinición del tiempo, individualización del trabajo, difusión e intelectualización” ⁵ (Fig. 2).

De estas categorías extraídas se tiene el desplazamiento de la producción de su contexto original -del librero al museo-; signada su producción, por cuanto, no se crea para el contexto en el cual circulan actualmente, pasando de producto utilitario a producto artístico, estético; y originadas en lugares distintos a los específicos del Arte,

EVENTO de Estudio	CATEGORÍAS DE ARTIFICACIÓN			
	Contextos	Práctico	Institucional	Conceptual
ARTIFICACIÓN Procesos en los que objetos no "arte" devienen en artísticos a través de un desplazamiento espacial y simbólico, como elemento definidor de su sentido y su valor. El campo artístico al incluirlo, le otorga legitimidad al objeto, sustrayendo su uso original y su contexto.	No es arte	X	X	X
	Suma de operaciones: productores, mediadores y receptores /materialidad		X	X
	Desplazamiento de la producción de su contexto original/ del librero al museo		X	X
	Recategorización /función utilitaria a función estética	X		
	Redefinición de tiempo	X	X	X
	Individualización del trabajo	X	X	X
	Cambio institucional y organizacional / Se afectan uno a otro	X	X	X
	Intelectualización		X	
	Patrocinio/movilización de recursos	X	X	X
	Difusión		X	X
	Revisión de la causalidad de la técnica	X	X	X
	Advenimiento del autor/ La firma			X

Figura 2: Criterios para el análisis de las publicaciones de Carson. Construcción propia

siendo estos, el mundo del surfismo, la música: Rock and Roll y el diseño. Trayendo consigo efectos en la producción, distribución y consumo de sus productos, padecidos por una mayor necesidad de compra, de reconocimiento de séquitos en el diseño y público consumidor, que inflan los números en cuanto a venta e individualizan el estilo de su trabajo (según, los reportes, su primer libro: es el libro de diseño más vendido del mundo) alcanzando aires élitescos.



En cuanto a los criterios observados de cambio institucional y organizacional, patrocinio, difusión, la firma, el advenimiento del autor, sacado de su contexto. Tanto su manera de producir, es decir su técnica, como la forma o resultado, salen a la luz pública, siendo del reconocimiento y aceptación de los mediadores de los discursos de legitimación y de los receptores, lo que evidencia esa interrelación necesaria de productores, mediadores y receptores, quienes desplazan la producción a una nueva dimensión artística, ajena a su intención inicial, para cargar de nuevos significados su trabajo -recategorización-, y otorgar valor a su firma.

La forma de legitimación presente en el trabajo de Carson, lo conforma el mundo virtual en el que se ha inmiscuido, a modo de acercarlo al mundo del campo cultural, siendo observado a través de elementos que muestran repetidamente la afirmación de una forma de percibirlo distinta.

En relación a la intelectualización, al corpus teórico, a la afectación de la concepción del arte; estas categorías enmarcan la producción de Carson, a través de la alta difusión y proyección alcanzada en todo el mundo, de entrevistas realizadas, de premios otorgados, de su incorporación como género tipográfico grunge a ser estudiado por estudiantes en academias, y de convertirse en unidad de estudio en investigaciones que enriquecen el conocimiento en el área editorial y del diseño gráfico, siendo todos, factores externos en la producción de la legitimación de sus publicaciones. Basta con chequear en las revistas de arte públicas o privadas reconocidas, mirar foros y blogs de discusión, para ver como críticos, públicos, creadores, museógrafos, curadores, profesores y estudiantes de arte, consumidores e investigadores, siempre coinciden con el mismo discurso legitimador. Un producto que procede de la empresa editorial, pero que leído a través de la noción de un experto -quien prescribe qué conceptualizar como arte, cómo identificarlo, y dictamina cuáles las consideraciones valorativas correctas para juzgar la producción de Carson-, influyen en la interpretación de sus libros, ahora, resignificados.

La producción editorial de David Carson se legitima como arte una vez transformada en producción cultural.

El trabajo de Carson responde a proceso (de procesos) -suma de las operaciones de artificación- que se refleja en su presencia en exposiciones, bienales artísticas internacionales y su utilización como materia prima de la práctica artística. Transformando su trabajo, en objetos artísticos, no por estar realizados bajo una teoría del arte, sino, por producir experiencias a través de las propiedades identificadas, en parte por la relación del objeto con un determinado contexto de producción, más que, por sus solas propiedades estéticas de los objetos.

Conclusiones

La obra adquiere: "no sólo la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra o... la creencia en el valor de la obra"
(Bourdieu 1995, p.339)

Este estudio solo puede darse bajo las nociones presentadas, que en otro periodo o tiempo no hubiese podido realizarse, con base en las reglas específicas de los campos de producción, de distribución y de consumo; quienes definen qué es arte y qué no lo es; marcada por la institución, crítica, medios de difusión y red informática -instrumentos de incuestionable eficacia- a la hora de orientar a los destinatarios del objeto cultural.

El establecer qué considerar como arte en un determinado momento, según Danto (1964) obedece a la concepción que se tiene del mundo del arte, la cual se conforma de prácticas, teorías, reglas y roles, sobre la base de conocimientos en relación con el arte.

La obra es y se despliega en un sector de convergencia de relaciones sociales determinantes de la actividad, de la acción y de la influencia cultural.

Este aspecto permite establecer la artisticidad de un objeto, pues -explicación de Danto- han variado históricamente las consideraciones teóricas acerca de lo que sea el arte, las cuales van modificándose junto con las prácticas artísticas. El arte (previo a lo citado) se determina de las interrelaciones dadas no solo entre los historiadores de arte, sino también entre los críticos y los conocedores o aficionados, aunadas a intereses económicos y modas, vinculando el gusto artístico con la



historia del arte, los artistas, y los contextos estilístico, cultural y social; por lo que algo puede ser arte si está inserto dentro de los circuitos implicados -instituciones del arte, mercado del arte, exposiciones y ferias artísticas-, las teorías e investigaciones propias del arte.

Las acciones realizadas con base en la sociología del arte y la perspectiva de Terrosi, representan una aproximación a la Artificación -citada por Heinich- sobre lo que acontece con la producción de David Carson, y cómo se convierte en discurso simbólico de su propia cultura, permitiendo entender algunas de las formas en que actúa el poder en los grupos sociales y de qué manera las redes de significados dan lógica a experiencias y hechos culturales.

Dar cuenta a cómo una práctica o forma cultural se legitima como arte y de nuevo, comprender la importancia de pensar cómo, quién, cuándo y por qué pueda haber un arte válido; allí radica el alcance del trabajo. El proceso de artificación para que se produzca debe tener

una concepción previa de arte, que a su vez tiene un efecto en la conceptualización del arte, permitiendo dilucidar qué aspectos de él se enfatizan, cómo se lo lleva a cabo, y, la percepción de por qué todo el proceso es considerado necesario.

En la esfera pública se crea todo un espacio social en torno a Carson (revistas, entrevistas, exhibiciones, difusión de información) que capta un público específico y moviliza sus respuestas de actuación -limitadas por los mismos discursos-. Esta multiplicidad de poderes, representan el poder social y desempeñan un papel de condicionante y condicionado, a través de las funciones de estas relaciones, que aluden a la imposición de los valores dominantes, y las cuales dan luces a la teoría de la dominación de Bordieu.

La oportunidad que da un espacio cultural o político cambiante, mediante la movilización de recursos y el desarrollo de un discurso legitimador al trabajo de Carson -su institucionalización- apropia su producción como producto artístico. Tal como lo explica Bordieu, el reconocimiento y el disfrute de la experiencia artística por un público, se dan de la legitimidad que la producción cultural, hace de su obra, de manera semejante a lo que sucede con los movimientos sociales. La forma como se abordan las políticas culturales, posibilita a ese "algo" ser parte del campo del arte o no. Este cambiar la percepción que la sociedad tiene hacia un medio, actividad, género artístico, desde sus inicios, resalta la función social del Arte en contestación a su entorno cultural.

El factor externo en el caso de la producción de libros, se explica a partir de la revolución de la industria editorial y su crecimiento exponencial, en paralelo a la consolidación de la sociedad de la información, la virtualización de la economía y de la cotidianidad

en general. Soportado por todo un cerco de competencias, ferias, exposiciones, entrevistas, que redundan en posicionamiento y valor monetario, ofreciendo a profesionales como Carson - entre los cinco mejores diseñadores del mundo-, ser reconocidos internacionalmente y fuera de su área de acción.

El diseño editorial a través de lo digital y lo electrónico, expande el campo teórico del diseño, el arte y la crítica que van a repercutir en nuevas problemáticas y propuestas relacionadas con estéticas novedosas derivadas de la interactividad. El paradigma artístico propuesto por Heinich, sobre el arte contemporáneo, y la artificación, preparan el terreno para percibir de manera distinta y simbólica estas publicaciones diversas (libros, revistas, etc.), a ser revalorizadas por la sociedad.

Con la Artificación se revelan fenómenos que operando en lugares distintos a los entornos específicos del arte, pasarían desapercibidos, lo que otorga su posibilidad de revisión de la causalidad de la técnica y de su materialidad.

Los productos de una sociedad industrial, volcada a la producción de cosas, se diferencian de los de una post-industrial, pero ambos objetos y manifestaciones de la cultura productiva y de consumo, están plenamente vigentes y coexistiendo. Y en la que, publicaciones procedentes de la empresa editorial, como las de David Carson, se codean con el mundo del arte, prescindiendo de la sola dimensión industrial y productiva del diseño. Ahora, como manifestaciones insertadas en el terreno de los productos culturales; un campo en el que los diseñadores se les ve como "autores" que desarrollan una "obra", con un diseño que no solo apuesta por aumentar o modificar el patrimonio material, sino por visualizar, manufacturar y transmitir conceptos.

DAVID CARSON



El escritor de diseño Steven Heller dice respecto a David Carson "Él influenció significativamente a una generación para abrazar la tipografía como un medio expresivo". De igual modo, la educadora de diseño e historiadora Ellen Lupton menciona "Carson sigue siendo una de las voces tipográficas más distintivas del mundo -mucho imitada, pero nunca igualada"(ID Mag.nyc). El Instituto Americano de Artes Graficas lo llama "nuestra estrella más grande". La revista Eye produce una gráfica mostrando a Carson como el diseñador gráfico más buscado por Google.



Con respecto a su primer libro monográfico que expone su diseño The End of Print, escrito junto con Lewis Blackwell, con prólogo de David Byrne:

El trabajo de Carson comunica, pero a un nivel que sobrepasa los centros lógicos y racionales del cerebro y va directamente a una parte que entiende sin tener que pensar. De esta forma su diseño es como la música: entra a nuestras mentes antes de que pueda ser detenida...

es el libro de diseño gráfico más vendido en el mundo (más de 250.000 copias).



David Carson, "Art Director of the Era" nombrado por el Centro Americano por el Diseño en Chicago. ... La revista de diseño Print lo menciona "brillante"; U.S.A. Today lo llama "visualmente impresionante" y agregan sobre su trabajo en Ray Gun que "puede ocasionar que los jóvenes vuelvan a leer". El Centro Internacional para Fotografía lo reseña como "diseñador del año" por su uso de fotografía y diseño; la revista de Graphis especializada en tipografía... Typography, lo llama "el maestro de la tipografía". Muchas cosas se han dicho de él. Para otros, su trabajo es una muestra de estilo ilegible. Su trabajo es reportado en más de 180 revistas, incluyendo Newsweek y una historia en primera plana en The New York Times. La revista Graphic Design USA Magazine (NYC) le cataloga como uno entre los cinco "diseñadores gráficos más influyentes de la era"... (Tag Archives, 2011)



Figura 1: Algunas reseñas del diseñador David Carson

- ¹ *Original en inglés: “and is simultaneously symbolic, material, and contextual. Art emerges over time as the sum total of institutional activities, everyday interactions, technical implementations, and attributions of meaning”.*
- ² *Original en inglés: “Artification is a dynamic process of social change through which new objects and practices emerge and relationships and institutions are transformed.”*
- ³ *Original en inglés: “a term created by the philosopher Alain Roger to define a specialized world view that constructs nature into landscape through the perceptual framework of art.”*
- ⁴ *Original en inglés: “orientation based on the observation of actions, relationships, material, and organizational modifications.”*
- ⁵ *Original en inglés: “We have identified ten constituent processes: displacement, renaming, recategorization, institutional and organizational change, patronage, legal consolidation, redefinition of time, individualization of labor, dissemination, and intellectualization”.*
- ⁶ *Artículo publicado en Revista Y Sin Embargo Magazine: (2008). Lo amaron. Lo odiaron. Lo entendieron. Lo ignoraron. Lo criticaron. Lo copiaron. Recuperado de: <http://ysinembargo.com/uebi/2008/02/david-carson-legibilidad-y-comunicacion/> Revista. (Consultado: 2016, diciembre 20).*
- ⁷ *Libro diseñado por el mismo David Carson de: Blackwell, Lewis (2000). The End of Print: The Grafik Design of David Carson. Italia: Laurence King Publishing.*

Créditos: *Ilustraciones realizadas a partir de una serie de páginas y doble páginas diseñadas por David Carson, extraídas del libro The End of Print: The Grafik Design of David Carson (2000).*

- Bourdieu, P. (1995). *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. (Thomas Kauf, trad.) Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Campos, S. (2007). *El Diseño de página editorial: William Morris & Jan Tschichold*. (Trabajo Final de Pregrado). Universidad Empresarial Siglo 21.
- Carrasco, N. (2010). Reseña del Libro Andy Warhol: La teología del arte en el último Danto. Arthur C. Danto: Andy Warhol. Yale University Press. New Haven & London. 2009. 160 páginas. Astrolabio. *Revista Internacional de Filosofía 2010*. [Reseña]
- Crespo M., B. (2012). El libro-arte / libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras. *Anales de Documentación, 2012, Vol. 15, Nº 1*. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.6018/analesdoc.15.1.125591>. [Consultado: 2017, enero, 21].
- Danto, A. (2013). El mundo del arte (The Art world, Jorge Roaro, trad.) *Disputatio Philosophical Research Bulletin 3, Vol. 2, Nº 3*, pp. 53-71. (Publicación original, 1964).
- Frascara, J. (2000). *Diseño Gráfico y Comunicación*. (7ma. Edic.) Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Gamonal, R. (2008). David Carson contra Aristóteles, un análisis retórico del diseño gráfico. Publicado en *Revista y Sin Embargo Magazine Razón y Palabra # 37*. Recuperado de: <http://ysinembargo.com/uebi/2008/02/david-carson-contra-aristoteles-un-analisis-retorico-del-diseno-grafico>. [Consultado: 2016, diciembre, 21].
- García M., R. (2016). Apuntes sobre la legitimación y la artificación del videojuego, Publicado en *Revista Presura Nº 15 Arte y Videojuegos*, Mayo 2016. Recuperado de: <https://presura.org/2016/05/12/presura-no15-arte-y-videojuegos> [Consultado: 2016, diciembre, 20].

- Haro G., S. (2013). *Treinta y un Libros de Artista. Una aproximación a la problemática y a los orígenes del libro de artista*. Museo del Grabado Español Contemporáneo.
- Haslam, A. (2007). *Creación, diseño y producción de Libros*. Barcelona, España: Editorial Blume.
- Heinich, N. (2002). *La sociología del Arte*. (La sociologie de l'art. Paula, Mahler, trad.). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Buenas Vista.
- Hurtado de Barrera, J. (2012). *Metodología de la Investigación. Guía para una comprensión holística de la ciencia*. 4ta. edición. Bogotá-Caracas.
- Jurado G, C. (2004). *Diseño Visual. Historia y Epistemología*. Caldas, Colombia: Departamento de Diseño Visual. Universidad de Caldas.
- Meggs, P. (2010). *Historia del Diseño Gráfico*. (4 edc.). México: Editorial Trillas.
- Naukkarinen, O. (2014). Variaciones en la artificación. (Denken Pensée Thought Mysl, trad.) *Criterios, La Habana, N° 56*, 15 febrero.
Recuperado de: <http://www.criterios.es/denken/articulos/denken56.pdf>
[Consultado: 2016, diciembre, 23].
- Observatorio Vasco de la Cultura. (2016). *Estudio sobre públicos análisis desde la teoría y la práctica*. (1era. Edición). Recuperado de: <http://www.bibliotekak.euskadi.net/WebOpac>. España.[Consultado: 2017, enero, 10]
- Perniola, M. (2011). *La Sociedad de Los Simulacros*. (Carlo R. Molinari Marotto, trad.) (1era edc.). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.
- Santana, A. (2014). Artificación. [Folleto de Exposición Galería de Arte Cámara Oscura]. Recuperado de: http://old.a3bandas.org/2014/uploads/recursos/pry/6_20.pdf. [Consultado: 2017, enero, 25].
- Shapiro, R., y Heinich, N. (2012). When is Artificiation? *Special Volume, Issue 4*, 2012. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.spec.409>. [Consultado: 2016, diciembre 12].

- ____ (2013). Quando há artificação? (David, Harrad, trad.) *Sociedad y Estado*, Vol.28 (1), Brasilia, Brasil. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922013000100002>. [Consultado: 2016, diciembre 19].
- Satué, E. (1988). *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid, España: Alianza, forma.
- Tag Archives. (2011). Biografía David Carson. David Carson, diseñador gráfico. Recuperado de: <https://tarraffdg.wordpress.com/2011/09/23/david-carson-disenador-grafico/>. [Consultado: 2016, diciembre 20].
- Terrosi, R. (2016). Storia Del Concetto D'Arte. Un'indagine genealogica (Pedro, Alzuru, trad.).[Resumen no publicado]. Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela. (Publicación original, 2006).

Como citar este artículo:

Ramírez M, Jenny C. (2019). David Carson. De producto editorial a producción cultural. *La A de Arte*, 2(4), 59-97 pp.
Recuperado de 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

Del palimpsesto al calendario gráfico-fluídico: Objeto calendárico a partir de una estrategia de creación sustentada en el palimpsesto como método de dibujo

*From the palimpsest to the graphic-fluidic calendar:
Calendar object from a creation strategy based on the palimpsest as a method of drawing.*

Resumen:

Este trabajo tiene como propósito el establecimiento de estrategias de dibujo que susciten la integración de prácticas intelectuales, físicas y espirituales en la construcción de objetos de connotaciones artísticas y rituales donde queden expuestas las concepciones del creador. Procediendo a cubrir progresivamente y superponer materia gráfica sobre el soporte, se produce una dinámica creadora nutrida por conceptos que permiten la sistematización en torno a la fabricación de rollos que contienen una serie de significaciones espaciales, temporales y trascendentales ordenadas en función del registro gráfico.

Abstract:

The purpose of this work is to establish drawing strategies that encourage the integration of intellectual, physical and spiritual practices in the construction of objects of artistic and ritual connotations where the conceptions of the creator are exposed. Proceeding to progressively cover and superimpose graphic material on the support, there is a creative dynamic nourished by concepts that allow the systematization around the manufacture of seven rolls that contain a series of spatial, temporal and transcendental meanings ordered according to the graphic register.

ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

URL: www.arte.ula.ve

Fecha de recibido: 25-03-2019

Fecha de revisado: 30-05-2019

Fecha de aceptado: 05-06-2019

Palabras clave: Acción gráfico-fluídica, anverso-reverso, calendario gráfico-fluídico, diacrónico-sincrónico, palimpsesto.

Keywords: Graphic-fluidic action, obverse-reverse, graphic-fluidic calendar, diachronic-synchronous, palimpsest.

 **Emanuel Pülashi González De la Torre**

 pulashig@gmail.com

 Calle 28, entre avenidas 3 y 4, Edificio QUIÑONEZ #9, El Llano, Mérida.

 Edo. Mérida. Venezuela



Introducción

El palimpsesto puede ser entendido como un concepto de economía del soporte. Ya en ciertos pergaminos de la Edad Media se realizaba un borrado total o parcial de su contenido para ser reutilizados dada la dificultad de su fabricación. Sin embargo, puede tener otras connotaciones en función de la obra de arte.

El teórico francés Gerard Genette (1989) utilizó el término palimpsesto para definir la característica que tienen ciertos textos de dialogar con otros anteriores (de los cuales proceden), bien sea de manera implícita o profesa. De manera que los textos subsecuentes se comportan como una amalgama de distintas referencias que la nutren y con las que se relaciona. El término es asimilado como concepto generador del proceso creativo y en ese sentido es el punto de partida para la construcción del calendario gráfico-fluídico.

La continuidad distintiva del rollo permite concebir la propuesta como un registro temporal trascendental de las fuerzas creadoras sobre un soporte preparado y estructurado con un sentido calendárico, donde se generan figuras o símbolos contenedores de los impulsos sobrevenidos

durante cada momento del acto de creación. Esta dinámica de registro espacio-temporal se ve determinada por la exigencia de captación de gestos y expresiones poco o nada premeditados, producto de la acción gráfico-fluídica, una práctica derivada de la escritura automática y de la adecuación de ejercicios respiratorios que propicien el flujo de impulsos y grafías que en primera instancia estén despojadas del filtro de la razón.

André Breton (1969) y los surrealistas utilizaban la escritura automática para hacer prevalecer el azar y la discontinuidad, Josefa Tolrà médium catalana realizó una serie de dibujos proféticos en los que incluía con recurrencia el término *fluídico* para referirse a cierta energía o carácter que imperaba en las visiones de las que era objeto. Para llevar a cabo un ordenamiento sistemático de dicha *acción*, se propuso una adecuación de lo que Ferdinand de Saussure (1945) denominó el estudio diacrónico y sincrónico de la lengua, si bien el lingüista suizo enmarcó estos términos en función de un análisis evolutivo y otro descriptivo de las lenguas, aquí sirven para demarcar y organizar tanto el soporte como la manera en que se incide en ese soporte a lo largo de su intervención. En consecuencia, la construcción de los rollos responde a una lectura lineal y a otra puntual de sus elementos.

Otra característica fundamental del rollo pergamino es la transparencia; esta cualidad es la que permite precisamente que la re-escritura o superposición de grafías genere una masa homogénea o heterogénea de figuras y discursos. En este sentido la experimentación matérica evoca transparencias y permite establecer relaciones entre el anverso y el reverso de la obra. La activación del reverso del soporte responde además a una intención de develar los signos que se cubren en el anverso, posibilitando otro par de lecturas inversas del mencionado *sistema diacrónico-sincrónico*.

Es así como llegamos a la comprensión final de la obra de arte como un objeto-fetiché, contenedor de elementos con gran significación que están ordenados en función de su propia estructura. Colombres (2011) define este objeto como un elemento natural, artificial, o mixto al que un individuo o colectivo adjudica una gran carga simbólica atendiendo a concepciones culturales y religiosas específicas.

Se contempla el llenado de estos objetos como la evidencia de las fuerzas actuantes sobre el cuerpo y la conciencia en un tiempo determinado. De manera que estas fuerzas se conservan en su contenido bien por sus particularidades y posibilidades plásticas, bien por su valor simbólico; encontrando en ciertos objetos religiosos de la cultura yoruba una ruta para la concreción de estos rollos calendáricos.

Se plasman así formas expresivas intuitivas inherentes al ser, en un esfuerzo de integración del pensamiento y del hacer, así como de los acervos culturales que nutren el advenimiento de la obra cargada simbólicamente y fundamentada en estados particulares de conciencia, donde se revelan otras posibilidades expresivas menos evidentes a partir de la interacción de un material y una voluntad.

Aquí el proceso creativo entra en una especie de rito individual inscrito en la polisemia transcultural a la que alude Colombres (2011), en el que se comulga con las fuerzas naturales que rigen el mundo y mantienen el equilibrio vital, con el propósito de consolidar desde esta conjunción un espacio para la gestación y la comprensión identitaria.

La adecuación del palimpsesto como método de dibujo permite entender la creación como un proceso cronológico y espacial, haciendo de la construcción gráfica un registro temporal de determinadas circunstancias y estados anímicos del artista.

Este trabajo genera aportes en el campo de los procesos y estrategias creativas referidos al ámbito del dibujo, permitiendo nuevas lecturas en torno a la obra de arte. La experimentación gráfica en torno a rasgos inconscientes del artista, sirven para actualizar posibilidades de integración entre las técnicas gráficas tradicionales y diversas pulsiones de carácter espiritual que alimentan el proceso creador y la experiencia vital. Así, la intención final de esta propuesta apunta a una reflexión de las relaciones entre arte y filosofía, arte y religión, entendido el arte como una vía para la indagación de las cuestiones inmanentes al ser humano.

Del palimpsesto al calendario gráfico-fluídico

1

Comienza con el *monotipo*, una técnica experimental inscrita dentro de las artes gráficas que por su versatilidad y gestualidad permite al ejecutante producir una infinidad de texturas, caracteres y acabados en una estampa de naturaleza irrepetible.

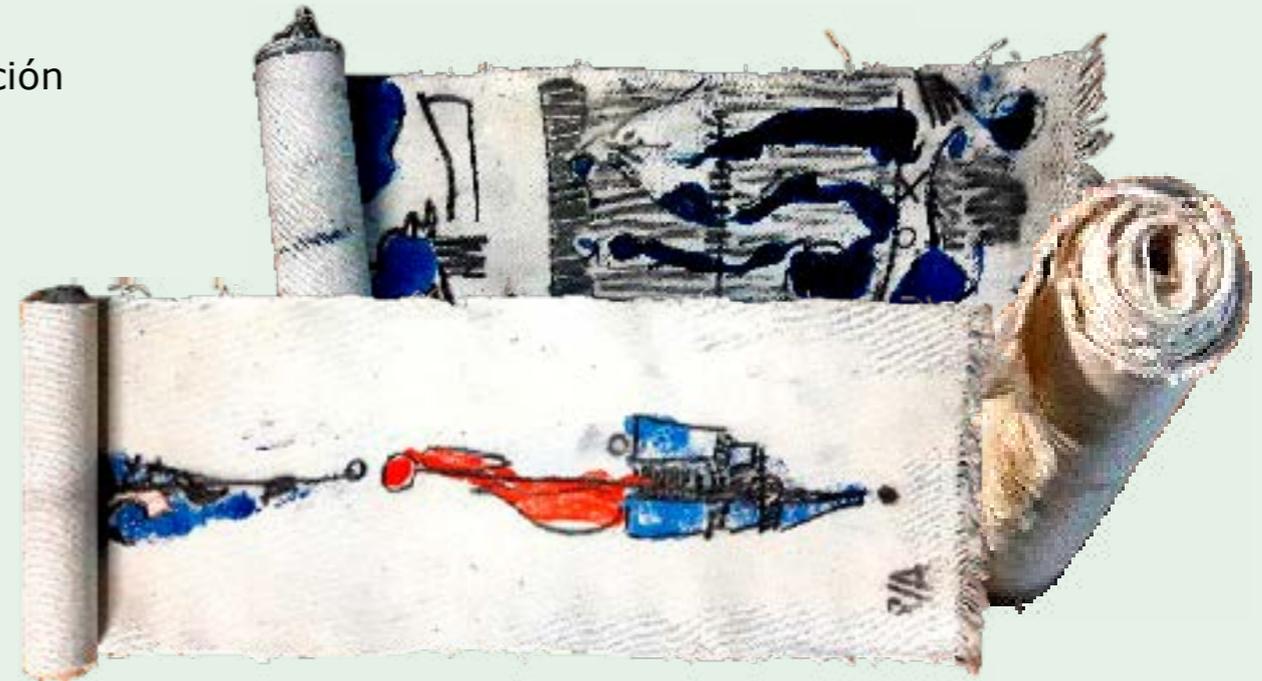


VIA
19/16



2

El *soporte continuo* surge debido a la intención de ininterrumpir la graficación de lo que se estaba traduciendo, de esta manera se podría posteriormente leer todo el registro como un relato y ver sus relaciones panorámicamente. Esto ameritó que se considerase la implementación de una solución plástica que aportara densidad y permitiera una mejor adhesión del pigmento.



3

Combinación *pigmento-materia* permitió resolver el problema de la cantidad de tirajes necesarios para lograr transferencias óptimas. El proceso agiliza y se ahorra material, con la dificultad en los tiempos de secado del óleo ralentizan el procedimiento y se termina sustituyendo por la pintura acrílica.

Las mezclas de masilla y pigmento a base de agua permiten trabajar más rápido, el formato ya dispuesto e imprimado, solo restaba graficar y estampar. Estos primeros objetos desplegados contienen motivos de construcción consecucional, donde se transfieren algunas formas pictóricas y se completa con dibujo.



4

El rollo, entendido ya como objeto de producción ritual y sistemática, cargado de intenciones e implicaciones sacralizadas. En un acercamiento a la textura original de los rollos pergaminos, opta por otra sustitución de los materiales: se cambia la masilla por yeso y la lona de algodón por entretela. Aparecen ahora la translucidez en el soporte, el reverso cobra valor.

Luego de trabajar en base a la transferencia de grafías y manchas ejecutadas sobre un vidrio, se modifica la manera de registrar. A partir de ahora, el dibujo directo sobre el soporte comenzará a hacer aflorar nuevos ritmos de creación y nuevos rasgos. No obstante, la necesidad de transferencia no desaparece y se resuelve evidenciar el esgrafiado del yeso sobre trozos de papel, de manera que se mantiene la producción de estampas.

En este punto encontramos el *ónfalo*, elemento articulante del rollo, en torno al cual se pliega y despliega el cuerpo del mismo. La madera cumple aquí un papel importante, pues es un elemento conductor y de almacenamiento de energía. Este pone en contacto todos los componentes constitutivos, las grafías y la materia, el cuerpo o soporte y el testigo o elemento simbólico. Se tiene ahora una concepción fetichista del rollo, pues su ensamblaje responde a la contención de procesos simbólicos y artísticos enmarcados dentro del establecimiento de un ritual o esquema de creación.

La elaboración de los rollos se concibió como un proceso de confección de un objeto-fetiché, en donde la técnica del ensamblaje permitió articular los materiales de manera que estuviesen en condición para la contención del posterior sistema.



5

El *sistema diacrónico-sincrónico* es una estrategia que facilita el registro y la sistematización de la actividad artística, basándose en una distribución espacio-temporal del rollo en donde se adopta el formato de siete días de trabajo con un espacio asignado a cada uno de estos, con elementos recurrentes se armó un tipo de alfabeto-signos que permitió las conceptualizaciones de los impulsos y las sensaciones que marcaban la creación.

De estos resultados se presta especial atención al reverso del soporte, que con cada aplicación se iba enriqueciendo y posibilitaba la manifestación de esta revelación parcial de la luz a través de los resquicios de la materia.

En el proceso de sistematización se estableció una serie de signos y símbolos que adquirirían sentido en los distintos días del sistema. Dichos signos se ordenan en función de las premisas surgidas del mismo proceso.

Se advierte así un nuevo cambio en la naturaleza del soporte: la sustitución de la entretela por el polietileno, que se da en consonancia con este principio de desmaterialización anverso y reverso se acercan al mismo nivel de valor tras cada registro y con esto se formalizan nuevas dinámicas de construcción de los órdenes, pues ahora se dibuja el anverso, negarlo con materia y encontrarlo potenciado en el reverso. Tras esta revalorización del reverso, y la introducción del policloruro (PVC) flexible la obra presenta una superficie totalmente traslúcida, cualidad favorable a la abstracción total de las grafías y la materia en el cuerpo del rollo.

Tales variaciones también se reflejan en el formato de cada rollo. Los que tienen una lectura de rótulo (vertical) contienen las experimentaciones opuestas, donde predomina un elemento plástico por encima de los otros, es decir, grafías, materia, o cortes. Y los rollos con lectura de volumen (horizontal) contienen las experiencias de conciliación, donde dos o más elementos plásticos están en equilibrio y proporción, grafías + materia, materia + grafías, materia + esgrafiado.

Esta manera de organizar y combinar la aplicación de los materiales tiene cabida en la generación de este sistema diacrónico-sincrónico, en donde los conceptos de aleatorio y combinatorio funcionan como generadores de sentido, tanto en los aspectos formales como en los conceptuales.



6

La *acción gráfico-fluídica* permite constatar la complejidad de las formas expresivas intuitivas y la versatilidad de sus aplicaciones en torno a la obra; de este modo se consolidó la ya existente disposición a registrar las relaciones simbólicas generadas durante el proceso, bien sea por analogía, por escritura automática, o por la graficación de las impresiones mentales.

Esta concepción del proceso creativo tiene además motivaciones de índole espiritual, ya que el artista representa un canal de mediación entre realidades dialécticas como bien-mal, espíritu-materia, sutilidad-densidad, liviandad-pesadez, claridad-oscuridad, entre otros; siendo este quien tiene la tarea de canalizar dichas fuerzas en un acto de voluntad y equilibrio.

Las disposiciones preliminares a la acción gráfico-fluídica están en relación con ejercicios respiratorios, relajamiento corporal, posturas determinadas y la voluntad de anular el razonamiento durante la ejecución. Plasmados dichos elementos y concluida la acción, solo restaba conseguir el sentido general de lo construido; se medita sobre lo dibujado y al hallarse las relaciones necesarias, ese pedazo del rollo está listo para ser trabajado nuevamente en siete días. Durante el ejercicio de la acción gráfico-fluídica el cuerpo se ve sujeto a la alternancia de estados reflexivos y estados intuitivos de conciencia, en donde se plasman impulsos y gestos que hablan del tránsito de la energía y la captación de manifestaciones sutiles de la misma.



7

Se asoman las relaciones causales de los signos utilizados en el sistema y se comprende el sentido ulterior de lo que se plantea de manera conclusiva como el *calendario gráfico-fluídico*.

La creación de este conjunto de objetos permitió comprender las etapas de los procesos artísticos como dinámicas cíclicas, en donde la interacción del creador con su entorno inmediato y con los materiales encauza el desarrollo de la obra. Deviniendo esta finalmente en un gran organismo nutrido de micro-procesos que se funde progresivamente en uno más grande.

Dicho sistema calendárico fue el resultado de consolidar una forma de dibujo sustentada en la noción de palimpsesto, en la acción sistematizada y la disposición a transmitir a través de un estado de conciencia, valores sensoriales e intuitivos al soporte mediante signos gráficos puntuales. A continuación se exponen las distintas permutaciones a las que se sometieron los materiales en cada uno de los rollos, así como las premisas diarias surgidas de este procedimiento.

ROLLO #1

Entretela + grafías = Entendimiento de las densidades de los elementos gráficos y su relación con la luz en el espacio.

ROLLO #2

Entretela + grafías + yeso = Comportamiento de un material de mayor densidad en función de los elementos gráficos.

ROLLO #3

Entretela + yeso + esgrafiado = Activación del reverso a través de la comprensión del desdibujo como técnica de develamiento.

ROLLO #4

Polietileno + grafías + pintura = Construcción ambigua desde la adición de materia en función de los elementos gráficos y la transparencia del soporte.

ROLLO #5

Polietileno + pintura + grafías = Construcción ambigua desde la organización de los elementos gráficos en función de la adición de materia y la transparencia del soporte.

ROLLO #6

PVC flexible + pintura + esgrafiado = Develamiento de las figuras a partir del esgrafiado y la traslucidez del soporte.

ROLLO #7

PVC flexible + cortes = Desmaterialización de las figuras a través de cortes e incisiones sobre un soporte traslucido.

VOLUNTAD

Inicio de semana. Existe una disposición natural al movimiento, al tránsito de un punto a otro o al cambio de una cosa en otra. Los organismos adquieren voluntad y se desplazan por el espacio. Algunos de los signos más recurrentes este día son: **la escalera, la raya oscilante, el insecto y la cruz inscrita.**

ELECCIÓN

Este día está caracterizado por la organización o desarrollo de estructuras con características hacia lo positivo o hacia lo negativo, por ejemplo, organismos que se ordenan de manera simétrica, causal, o por el contrario, elementos que se superponen y se anulan entre sí. Algunos de los signos que dan cuenta de esto son: **ceros y unos (código binario), el punto, el punto cercado, el círculo partido.**

CÓPULA

El tercer día surge una energía de apareamiento en torno al desarrollo de los símbolos. Las invocaciones y la generación de elementos femeninos y/o masculinos que interactúan y se ponen en relación, responden a esta voluntad manifiesta de la fertilidad. Los signos que se evidencian aquí están relacionados con los principios activo y pasivo, **el pantáculo, el punto inscrito, la cruz inscrita, el falo, la vulva** entre otros.

CONFIGURACIÓN

Este día se suscitan operaciones de división o agrupamiento en el orden establecido, los elementos se ponen en relación directa con el espacio que habitan y generan una nueva configuración en este, bien sea por negación o por afirmación. El concepto de frontera juega aquí un papel preponderante. Algunos signos que aquí se evidencian son: **el grupo, la línea recta, la raya, las rayas paralelas, las rayas trabadas, el plano,** entre otros.

CAOS

Hacia el quinto día hay una intención de hacer confluir distintas energías o voluntades en un punto del espacio, algunas por intercepción, otras por proximidad o lejanía, otras incluso por acoplamiento o contención. Esto genera estructuras diversas que se mantienen en constante comunicación, expresadas en los signos de: **el cruce, el pantáculo, el conjunto, la figura y la flecha.**

LUCHA

Aquí predomina la intención de establecer un canal de afirmación o negación del bien o del mal a través de una invocación efectuada por el símbolo habitual. Este día corresponde de alguna manera a la apertura o inicio de un ciclo. Algunos de los signos utilizados en su momento son: **el pantáculo, el círculo, el círculo rayado, la cruz, la barra.**



RENACIMIENTO

Para el último día, la creación gira en torno a la unificación y la consolidación de organismos o seres. Aquí el confinamiento tiene una función vivificante, pues en vez de aplicarse para suprimir, se lo hace para priorizar o diferenciar un orden de otro. Los signos aquí presentes son: **el helecho, el recuadro, el pantáculo, el círculo.**

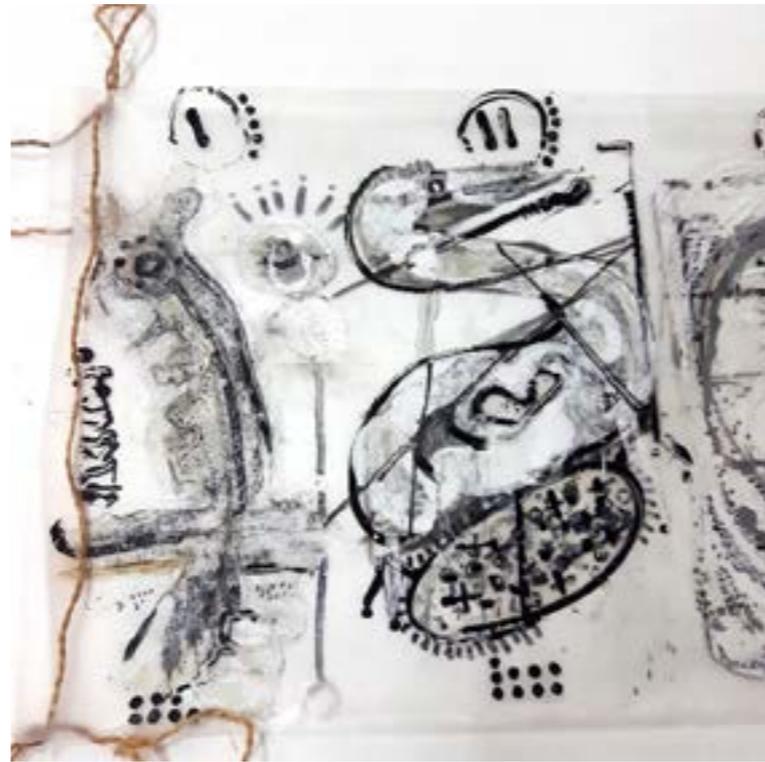
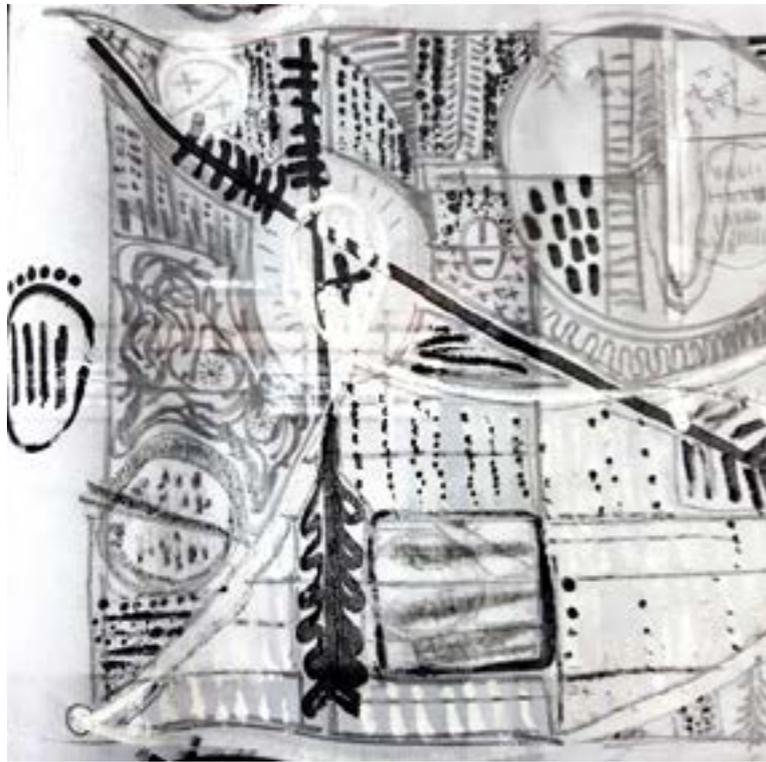
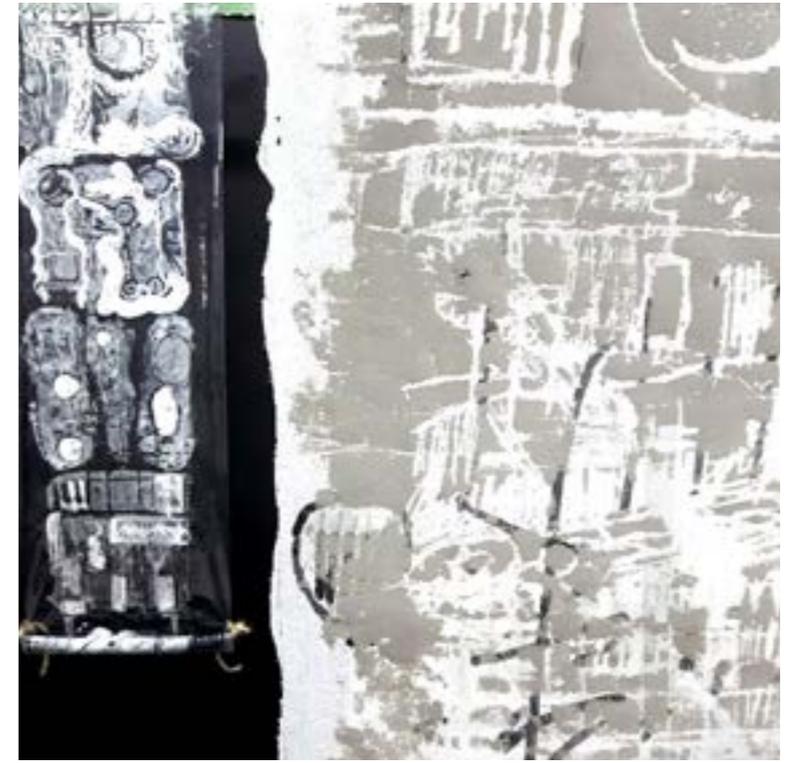
De esta manera se ve que el desarrollo de la acción gráfico-fluídica a lo largo de la semana denota una variedad de actitudes o premisas de creación que están determinadas por la energía que predomine ese día y por los estados anímicos del artista. Y que si se internalizan dichas premisas durante el proceso, se generan relaciones espaciales formales y simbólicas entre los elementos constructivos del sistema diacrónico-sincrónico, consumando así la creación de un objeto artístico depositario del pulso del artista y del contexto inmediato que atañe a la gestación de la obra.



El rollo como objeto-fetiché, contenedor del registro gráfico y anímico.



El sistema diacrónico-sincrónico, ordenador de toda la acción creadora.



Fragmentos de los rollos durante el proceso de construcción gráfica.

Conclusión

Las estrategias de sistematización en los procesos artísticos representan un aspecto vital en el entendimiento de la obra de arte y sus implicaciones individuales y sociales. Por ello el curso de esta propuesta apuntó a la consolidación de una vía para la organización y la comprensión de las fuerzas actuantes durante la creación, en aras del establecimiento de una dinámica puntual que facilitara el desarrollo del dibujo como una herramienta para el asiento de las fuerzas anímicas suscitadas en el cuerpo.

El método de dibujo que se desarrolló en su transcurrir se denomina acción gráfico-fluídica. Esta se constituyó como una manera de abordar el soporte en blanco desde la captación de impresiones mentales y voluntades sobrevenidas al momento de dibujar y la liberación de impulsos energéticos a través del cuerpo. Dicha práctica se vio sustentada en la escritura automática utilizada otrora por los surrealistas y enriquecida por ejercicios de analogía a partir de recursos literarios afines con la propuesta.

Es así como una vez internalizada esta vía para la creación, se plantea el establecimiento del concepto de calendario gráfico-fluídico a partir de la noción de palimpsesto. El hecho de reticular una superficie para organizar datos específicos de una manera determinada, permitió tener una conciencia total del soporte y de esta forma optimizarlo para el trabajo de dibujo, redibujo y desdibujo al que se sometería durante el proceso creativo, tomando en cuenta sus cualidades matéricas y sus posibilidades dispositivas.

Para que todo este registro de la acción gráfico-fluídica tuviera coherencia hubo que diseñar un sistema que permitiera su ordenamiento desde los ritmos diarios de trabajo. De esta manera se concibió el sistema diacrónico-sincrónico. La posibilidad de organizar de manera natural el registro de cada día permitió la adecuación cíclica de la creación, hallando motivos comunes entre las grafías que se hacían en un mismo día. Esto facilitó la asimilación del carácter ritual con que se estaba concibiendo el proceso creativo.

Este ordenamiento sistemático ameritaba la concepción de un soporte adecuado para la materialización de la acción gráfico-fluídica. En este sentido, el rollo además de funcionar como un soporte unificador de todo el registro, participó desde su ensamblaje, con ciertos atributos rituales de la construcción de un objeto-fetiché de alta energía simbólica, dada la recopilación y la organización de gestos, rastros y sensaciones acaecidas en su contenido. La elección de los materiales que lo conforman responden a un orden de propiedades físicas y simbólicas potenciales, en donde la madera contiene

y conduce energía mientras que el mineral sirve de símbolo mediador entre lo vegetal, lo animal y lo fluídico; a la vez que la translucidez evidencia el paso de la luz a través de la materia, ofreciendo la posibilidad de contemplar durante el transcurso de su llenado la acción gráfica sobre el anverso y el reverso del rollo.

Estos siete rollos representan la concreción de la estrategia planteada, en la que si se establece una dinámica de trabajo en función de un formato concebido como un espacio-tiempo, se puede producir un objeto de connotaciones artísticas acorde con las exigencias y condiciones de creación que se establezcan. Esto trajo consigo la asimilación de un sistema de creación gráfica basado en el registro diario de la información anímica, permitiendo consolidar un compendio de signos y figuras, que mediante su combinación e interrelación respondieran a la exigencia de organización del pensamiento visual, nutriente de todo el desarrollo de la obra. En este sentido se alcanzó la constitución de una estrategia adecuada a las necesidades expresivas del artista y su tiempo, determinada por la voluntad de comprensión de las manifestaciones más sutiles del ser.

- Andrade, M. (2014). Re-escrituras, palimpsestos e intertextualidad: un acercamiento conceptual a los estudios comparados. *FERMENTUM*, vol. 24 (nº 71), p. 275.
- Azaretto, C. (2017). *Investigar en arte*. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata.
- Bachelard, G. (1975) *La llama de una vela*. Caracas. Monte Ávila Editores.
- Breton, A. (1969). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Ediciones Guadarrama S.A.
- Cirlot, J.E. (1985). *Diccionario de símbolos* (6ta Edición). Barcelona: Editorial Labor S.A.
- Colombres, A. (2011). *Teoría transcultural de las artes visuales*. Caracas: Ediciones Icaic.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Editorial Taurus.
- González, A. (2008). *Ordun: Aye Yoruba y Santería*. Barcelona: Editorial Humanitas.
- Hurtado, J. (2010). *El proyecto de investigación* (6ta Edición). Caracas. Ediciones Quirón.
- Kandinsky, V. (1996). *La gramática de la creación El futuro de la pintura*. Barcelona: Paidós Estética 10.
- Kardec, A. (1973). *El Libro de los Mediums*. Barcelona: El Amigo de Todos C.A.
- Mora, J. (2017). Josefa Tolrà y el dibujo mediúmnic. *Revista El Genio Maligno*, vol. 20, p. 92.
- Paz, O. (2008). *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp* (3ra Edición). México, D.F.: Ediciones Era.
- Sac, A. (2007). *El Calendario Sagrado Maya, Método para el Computo del Tiempo*. Tesis de Post-grado; No publicado, Universidad Rafael Landívar, Guatemala.

- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Barcelona: Editorial Losada S.A.
- Sullivan, M. (1974). *Las Bellas Artes: Arte chino y japonés* (7ma Impresión). Londres, Grolier Incorporated.
- Tibón, G. (1998). *El ombligo como centro erótico* (2da Edición). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Antimoni. (2007). *Quiasma*. [Figura]. Recuperado de [https://pt.wikipedia.org/wiki/Quiasma_\(gen%C3%A9tica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Quiasma_(gen%C3%A9tica))

Como citar este artículo:

González De la Torre, E. (2019). Del palimpsesto al calendario gráfico-fluido: Objeto calendárico a partir de una estrategia de creación sustentada en el palimpsesto como método de dibujo. *La A de Arte*, 2(4), 98-119 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

Analogía Simbólica del Yo.

La producción artística de Dino Valls.

Symbolic Analogy of the Self. The Artistic Production of Dino Valls

 **Marlin Lissmer Fuentes Ramírez**

 Facultad de Arte ULA. Departamento de Artes Visuales, del Núcleo Universitario "Valle del Mocotíes"

 lissfuentes@gmail.com

 Carrera 3 con calle 7 (frente a la Plaza Bolívar) sector El Añil, Parroquia Tovar. Tovar, Estado Mérida, Venezuela.

ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

URL: www.arte.ula.ve

Fecha de recibido: 23.03.2019

Fecha de revisado: 15.04.2019

Fecha de aceptado: 28.05.2019

Palabras clave: *Metáfora, símbolo poético, nueva figuración.*

Keywords: *Metaphor, poetic symbol, new figuration*

Resumen:

Comprender los diversos significados que se le ha dado al concepto de arte, inspirada en las características de una expresión ya sea empírica o de la *techne*, ha hecho que toda significación sea explicada a través de su procedencia estética. De modo que el presente artículo nos lleva a plantearnos qué es lo que se expone en los contenidos estrechamente relacionados con el abundante imaginario de la interpretación y la resignificación de los estilos artísticos, sus referencias de estudio y la descripción de la metáfora y el símbolo como concepto base y significativo en las representaciones artísticas en determinado contexto, específicamente en la obra pictórica de Dino Valls, que se plantea como concepto artístico las relaciones y nuevas asociaciones, sensibles e introspectiva, sobre el conocimiento del ser en relación a su tiempo-espacio creativo. La observación empírica y el análisis conceptual, han hecho de su trabajo un producto con diversidad de conceptos y pensamientos en virtud de cuestionar e indagar los conflictos humanos, la moral y la idea de trascendencia de los sistemas éticos como una eminente necesidad de entender los problemas filosóficos de la vida y su existencia.

Abstract:

To know the diversity of notions that art has been given, inspired by the characteristics of empiric or technique expressions, has made that all signification becomes explained through its esthetic precedence. This article takes us to ask ourself's what is exposed in the contents strongly related to the abundant imaginary of the interpretation and reinterpretation of art tendencies, its studies references and the description of the metaphor and the symbol as a relevant concept of meaning in the artistic representation on certain context. The Dino Valls work's, use as an artistic concept, relations and new associations, sensitive and introspective, about knowledge of the being in a time-space of creative relation. The empiric observation and the conceptual analisis, has made Valls work's a product whit a diversity of concepts and the idea of transcendence in the etic systems as an imminent necessities to understand the philosophical problems of life and existence.

Anteriormente, el artista se inspiraba con escenas de su realidad tangible e imaginaria. Creadores como Degas o Monet apuntaban a la representación de la belleza presente en la figura y la naturaleza, desplazando los demás elementos no perteneciente de su contexto a «un linde fuera de la historia del Arte». (Danto, 1999, p.136). En la actualidad, el arte contemporáneo lleva al artista a plantearse un nuevo punto de vista, donde no se busca representar ese instante sublime con la perfección de la técnica, sino que experimenta la diversidad de su representación. Es así como el artista ha virado su mirada hacia nuevos procesos de creación que sin duda alguna han promovido la incesante transformación de los lenguajes artísticos. Su visión se nos presenta como un proceso de experiencias y pluralidad discursiva, orientada a transfigurar la narrativa de los diferentes medios de expresión por el libre desarrollo creativo, en cuyas propuestas no pretenden crear ningún modelo o estilo formal a seguir, sino reinterpretar el pasado con las necesidades del ahora, como construcción de una “poética” del pensamiento que nos lleva más allá de los hechos, en el que se fusiona lo tangible y vivencial de la realidad misma con lo subjetivo, lo interior, el inconsciente y la fragilidad de las emociones, para así comprender y meditar las transformaciones de nuestro entorno.



DIES IRAE, 2012, Detalle

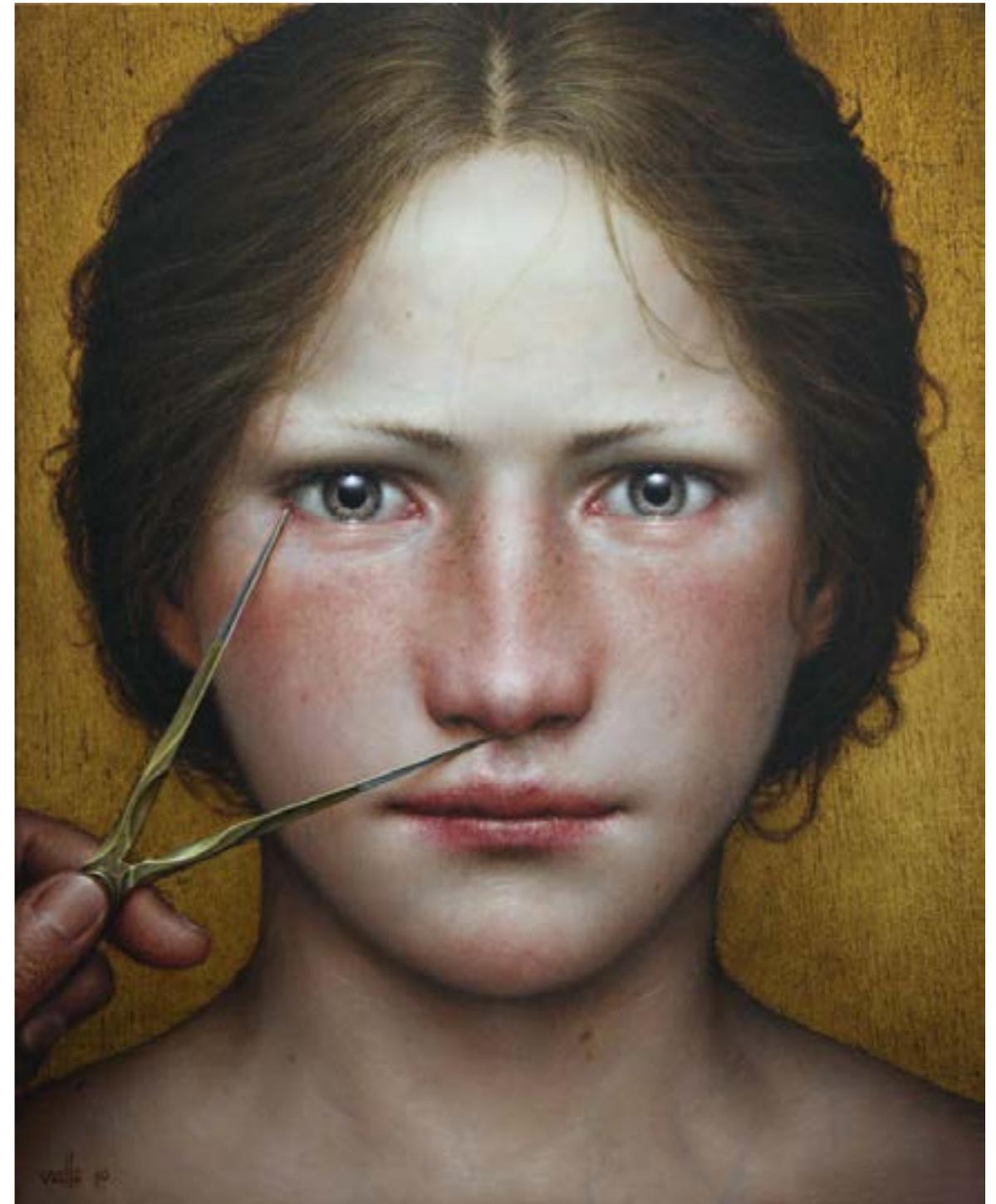
[...] reinterpretar el pasado con las necesidades del ahora, como construcción de una “poética” del pensamiento que nos lleva más allá de los hechos

Es así como nos hallamos ante un abundante universo de imágenes, objetos y hasta propuestas efímeras, que se hacen de mayor o menor importancia según el poder de comunicación que desarrolla su contenido. Su singularidad, nos comenta Alzuru (2007), se constituye no solo por su representación o medio en el que se emplee para su difusión, «sino en la capacidad de impacto e influencia que ellas ejercen en nuestra forma de ver las cosas» (p. 53). No cabe duda alguna que desde la idea de la muerte del Arte en la modernidad, de la que Arthur Danto dedicara a explicar en textos como Después del fin del arte (1999) el Final de los grandes relatos, -la desaparición de la técnica, de las representaciones

idealizadas, simbólicas, el fin de la pintura como el más importante medio de expresión a lo largo de los siglos-, el artista o creador se ha abierto un amplio camino interpretativo en el que indaga las relaciones que este puede concebir mediante asociaciones y experimentaciones en la producción de objetos de arte contra cualquier sujeción de normas, enfocándose en la apropiación y organización de conceptos que estimula la reflexión, más intelectual que subjetiva, sobre la naturaleza de lo real y lo humano. Este enfoque trata de simplificar el juicio de la creación artística que según Terrosi (2006), «se formula desde la experiencia visual en que las vanguardias históricas, con la obra de Duchamp, habían mostrado la posibilidad de reducir el estilo al artista» (p.81), y que este buscaba concretizar sus intereses en desmaterializar, reducir la obra a la idea, transformando la productividad artística en un acto interactivo y fetichista.

Sin embargo, en la dinámica contemporánea las relaciones de lo antiguo con lo nuevo constituye un uso consciente a los intereses del artista, en la voluntad de manifestar un mundo personal, un microcosmos

distinto o semejante a la realidad existencial, es capaz de crear en analogías de sus referencias, que en todo caso, no solo puede ser estructurada desde la espontaneidad de lo cotidiano, sino también desde la libertad de reinterpretar las representaciones y atributos de los lenguajes plásticos y la *techne*, el cual trata de formar discursos cuyos contenidos sean revelados desde la espiritualidad y la esencia que ha de construir en las ricas ambigüedades semánticas de su cultura. En este punto, lo anteriormente mencionado nos lleva a plantearnos ¿Cómo se ha constituido la obra pictórica de Dino Valls, en virtud de los conceptos y las significaciones del imaginario artístico actual? ¿Cómo se desarrolla su discurso desde la práctica tradicional?, que para él es, sin duda, solo un soporte en el que seguir perfeccionando las experiencias humanas en la ambigua curiosidad del hombre, una actitud muy de la contemporaneidad.



De proportione, 2010

Símbolo Poético

Desde que la creación de objetos propuestos bajo el término de Arte, comenta Eco (1970) «lleva consigo la naturaleza del discurso poético» (p. 80), que se revela como producto mediador o proceso formativo de lo que representa la realidad. Ricoeur (1980) planteaba en La Metáfora Viva que la metáfora «consiste en un desplazamiento y en una ampliación del sentido de las palabras» (p.9), en sustitución o transposición de un concepto o expresión distinta, sugiriendo analogías semánticas en la comprensión a una nueva referencia. Para Danto (2003), «la metáfora ha de operar un plano común a los dos modos principales de representación de que disponemos (imagen y palabra), (...) y en absoluto puede concebirse como únicamente lingüística» (p.82), con respecto a nuestras interacciones y comportamiento. Con ello, Danto buscaba ilustrar que «las metáforas existen debido a la verdad de que la mente es conmovida por las representaciones» (Ibid, p. 86), las cuales no debe ser entendida, como lo expresa Cassirer (1972), como «un mero reflejo de un ser existente exteriormente», sino también como un reflejo simbólico, «una experiencia del espíritu que tiene como tarea propia el actuar como espejo de las cosas» (p. 47), produciendo imágenes que configura la visión del mundo, transfigurándose, cambiando según las percepciones de su contexto histórico y que trasciende mediante la representación y producción de su contenido. En tal sentido, el concepto simbólico ha de emplearse como un canal interpretativo en cuanto se representa como idea, y este devela en su totalidad un significado realista al que se le atribuye convencionalmente. Esto, porque tanto la

[...] impulsada a abandonar cualquier significado preexistente, a mutarse para ampliar lo espiritual del individuo.

metáfora como el símbolo se manifiestan en dos niveles de resignificación como referencia, bien lo explica el análisis de Gonzales (s.f) sobre la obra del filósofo Paul Ricoeur: Creatividad, simbolismo y metáfora. Un nivel es la referencia preestablecida, disponible de la exterioridad, y la otra es la referencia de ejemplificación, impulsada a abandonar cualquier significado preexistente, a mutarse para ampliar lo espiritual del individuo.



Nuditas, 2010, Detalle

Consecuentemente, Gonzáles también señala que la poética describe cómo el simbolismo al producir sentido acrecienta la experiencia humana a través de “3 ámbitos relacionales: El hombre y el mundo: Referencia; El hombre y el hombre: Diálogo; el hombre y su sí mismo: reflexión” (s.f, pp.4-5), y que se concreta al momento de una producción creativa de las prácticas artísticas, creando un contenido que transforme las formas en que nos comunicamos con nuestro entorno y con nosotros mismos. Los símbolos son creados como parte del lenguaje social y en su expresión nos dice Cirlot (2010), «no hay ideas o creencia, sino ideas y creencias» (p. 17), que es donde se revela lo espiritual y sensible de sus interpretaciones. Es así como los lenguajes artísticos

han explorado en sus prácticas y temas los contenidos en el que se experimentará, si no todas, al menos en alguna de estas relaciones acercar la experiencia del lenguaje simbólico, véase en el arte clásico, los prerrafaelita, el simbolismo y el surrealismo. En consecuencia, podemos observar como las referencias poéticas han experimentado constantes reinterpretaciones en los tantos modelos discursivos del arte, apropiándose de sus cualidades expresivas (prácticas o semánticas) y resignificando sus referencias, en la intencionalidad de transformar y expandir constantemente la visión y significación del mundo, «articulada primero por la cultura y luego por el artista».(Oramas, 2012, p.9)



Barathrum, 2003, Detalle

En la obra de Dino Valls, procede que sus imágenes son analogías referenciales de la poética simbolista, en el que se puede apreciar las nociones de la experiencia antes mencionada: Referencia- diálogo- reflexión, pues proyecta en la figuración tradicional un contenido crítico de su presente creativo, con la intencionalidad de exteriorizar el inconsciente, en la que se ha inspirado para construir un nuevo orden de referencias, revelar un mundo espiritual (subjetivo) entre el mundo real (formas) de la existencia. Una búsqueda personal de la introspección y la exploración de los conflictos subjetivos, el conocimiento del YO, las emociones en que se desenvuelve la fragilidad de la experiencia humana.

Para reflejar tales nociones, Valls asume la pintura tradicional solo como soporte para construir una nueva figuración, un microcosmos en el que construye representaciones casi hiperrealista, muy de lo clásico pero que se diferencia en la ilustración de las diferentes facetas de lo subjetivo, donde la representación no es netamente denotativa, sino idealizada, donde se constituye el misticismo y lo misterioso en la construcción de su espiritualidad. Cirlot (2010) establece que «la significación simbolista de un fenómeno tiende a facilitar las nociones de esas razones

misteriosas, porque liga lo instrumental con lo espiritual» (p. 42), es por ello que abunda en su pintura referencias simbólicas con un tratamiento alegórico, un proceso dinámico y analítico sin romper con el convencionalismo del retrato representativo.

Figurador del Inconsciente

Las imágenes de Valls, son pequeños laboratorios quirúrgicos, en donde sus elaborados estudios en la grandiosidad de sus composiciones, crean y construyen las cualidades, significados de los seres que desde la meditación y el conflicto, la perfección, lo impuro, son concebidos por lo oculto, el prejuicio, la desesperanza, el asombro. Poco o nada debe confundir su producción artística a las referencias pictóricas del Surrealismo, que aunque evoque asociaciones disímiles a dicho género, este solo toma de la proyección del inconsciente en cuanto a referencia cualitativa de la imagen, que es, contraponer, semejar la realidad y ficción en un mismo contexto.

En el nivel estético y técnico de sus representaciones, es uno de los mejores pintores neofigurativos de nuestra contemporaneidad. Se plantea propuestas centradas en la necesidad de libertad compositiva de la figuración, es decir, de las representaciones del realismo en cuanto copia de la realidad, por una invención íntima, idealizada y subjetiva del ser humano, algo muy de los simbolistas figurativos. Los cuerpos desnudos, intervenidos, mutilados, invadidos, representan una alegoría en cuanto a imagen y sujeto como objeto, dado el tratamiento interpretativo en un primer plano por las escenografías y las atmósferas místicas, donde abundan los retratos de medio o cuerpo completo, en solitario o en colectivo, masculino o femenino, joven o anciano.

Ad Inferos, 2004, Detalle

El lugar de lo simbólico es desarrollado en conjunto con todo el tratamiento compositivo de la imagen. Su creación se estructura en un orden lógico de simbolización descrito por Cirlot (2010) en su Diccionario de Símbolos: «Comparación analógica: semejanza; Causativa: sustituye por identificación; causante subjetiva: sustituye por identificación en posesión simbólica apta para esa expresión; activa: actividad del objeto simbólico, inserta dinamismo y dramatismo en la imagen» (p. 43). Es por tanto evidente la construcción enigmática de sus imágenes, en el que ejecuta su capacidad de experimentación y sensibilidad estética, impulsada por un carácter irracional que confronta con la lógica, como complemento para relatar una historia, o describir pasiones y pensamientos humanos, redimensionando la representación de el interior del personaje como espejo en que observamos el abismo de la soledad que asciende en cuanto a un YO como constructo de lo social, desde lo local hasta lo universal, dado que los códigos que se ejemplifican son pluriculturales, exponiéndolos en el empleo del color, ornamentos mecánicos, iconología religiosa, cultural, esotérica, ocultista, alquímica. Todo esto con una única esencia temática, la autorreferencia del artista desde el retrato idealizado, con una mirada siempre fija y directa con el exterior, como una invitación o intimidación, como una mirada desde el inconsciente.

[...] pueden descubrir su vocación artística en cualquier expresión que le sea de inspiración.

Mucho privilegia a las nuevas generaciones encontrarse en un momento histórico en el que pueden descubrir su vocación artística en cualquier expresión que le sea de inspiración. El arte ya no es exclusivo, dice Terrosi, y en este sentido cualquier individuo puede asumir sin pretensiones ni prejuicios su propio proceso creador, como constructor visionario de su existencia. Dino Valls ha construido un universo en busca de concientizar los estímulos de nuestro subconsciente,



Limbus, 2009.

en respuesta a las posibilidades creativas de su exterioridad. Para él, la pintura es su mejor medio para crear patrones emocionales, en que descubre matices con el pasado que se hace cada vez más presente, no correspondiendo a una simple conversión de práctica o ideas, al contrario, se experimenta otro tipo de belleza en el que su mejor soporte sea el autodescubrimiento, el conocerse mejor, entrelazando el arte con la vida misma, creando nuevas visiones que enriquezca el significado de su propia «esencia», «cual es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y lo que somos no está en lo absoluto la verdad ni el ser, sino la exterioridad del accidente» (Foucault, 1979, p.13), y sobre todo, en las referencias de lo que está construido por nuestra sociedad.

Así, «los nuevos lenguajes no dejan de aparecer sin necesidad de asesinar a los lenguajes clásicos» (Alzuru, 2007, p.15), al contrario, todo es complementario, se constituye de una manera simbiótica en que no se compone de un saber diferente a los demás discursos artísticos estudiados por los grandes mentes curiosas de la imagen, sino que trata de establecer las relaciones que necesariamente existen y el tejido infinito que ha formado la cultura. Ya no existe ninguna distinción entre lo que debe o no ser, todo es posible, válido, siempre y cuando lo que se crea proyecte valores que pueda mejorar la conducción humana en su efímera estadía.

Referencias Bibliográficas

- Alzuru, P. (2007). *Ensayos en estética contemporánea*. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, Colección de ensayos.
- Cassirer, E. (1972). *Filosofía de la ilustración*. (trad. E. Ímaz) México: Efe. (Trabajo original publicado en 1932)
- Cirlot, J.E. (2010) *Diccionario de símbolos*. (2 ed.) España: Siruela.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la pintura*. [trad. Elena Neerman]Barcelona, España: Paidós.
- Danto, A. (2003). *Más allá de la caja de brillo. Las artes visuales desde la perspectiva pots-historica*. Barcelona, España: Ankal Ediciones.
- Eco, U. (1970). *La definición de arte*. España: Edición Martínez Roca, S.A.
- Flores Ortega, B., Bustamante Newball, J. (2010). *Mitos y símbolos en la plástica, la literatura y medios audiovisuales*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, Consejo de Publicaciones. (Consulta)
- Foucault, M. (1979). *Michel Foucault. Microfísica del poder*. (J. Varela., F. Alvarez-Uría. trads.) (2 ed.) Madrid, España: La Piqueta Seseña.
- Gonzales Oliver, A.E. (s.f). *Paul Ricoeur: Creatividad, simbolismo y metáfora*. Recuperado http://hum.unne.edu.ar/revistas/postgrado/revista3/ricoeur_gonzalez_oliver.pdf : (1-20)
- Noriega, S. (2011). *La crítica del arte en Venezuela*. (2 ed.) Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, Dirección General de Cultura y Extensión. (Consulta)
- Oramas, S. (2012). *BOGGIO. Fotógrafo posimpresionista*. Caracas, Venezuela: Centro Nacional de la Fotografía.
- Ricouer, P. (1980) *La metáfora viva*. Madrid, España: Ediciones Cristianidad.
- Terrosi, R. (2006). *Storia del concetto d'Arte, un'indagine genealogica*. Milano, Italia: Mimesis.

Algunos blogs de opinión consultados:

- Aragón TV. (2014). *Entrevista a Dino Valls* (Video en línea). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-HKajodQeU0>
- Bufill, J. (2013). *Lo clásico y lo siniestro en la vanguardia*. Recuperado de <http://elhurgador.blogspot.com/2013/01/dino-valls-ii-pintura.html> [Consulta: 2017, Febrero 5]
- Celdrán, E., Gonzales, J. (2012). *Dino Valls. Belleza renacentista y angustia moderna*. Recuperado de <http://blogs.20minutos.es/trasdos/2012/08/14/dino-valls> [Consulta: 2017, Enero 10]
- Smith Lucie, E. (2001). *Ensayo para Monografía "Divalls: Ex picturis"*. Recuperado de: www.onirogenia.com/arte/dino-valls-2/ [Consulta: 2017 Enero 10]

Como citar este artículo:

Fuentes R., Marlin L. (2019). Analogía Simbólica del Yo. La producción artística de Dino Valls. *La A de Arte*, 2(4), 120-132 pp.
Recuperado de 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



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.*

Berkley, 2017, Detalle

Barroco Expresionismo

Baroque expressionism. Luis Matheus

Luis Matheus, como gran parte de los que han recorrido el Expresionismo Abstracto, tuvo un interés temprano por el arte primitivo y las culturas antiguas que contenían un núcleo de verdad universal digna de considerar. Luego su trabajo dio un giro hacia a lo pictórico sumándole referencias literarias, principalmente los mitos trágicos y la novela universal, pero nunca incorporó en su obra “los actos de creación dinámicos” desarrollados por Jackson Pollock (el movimiento de la mano, del brazo y del cuerpo como gesto involuntario reflejo del inconsciente) que Harold Rosenberg

Fecha de recibido: 03-05-2019
Fecha de revisado: 14-05-2019
Fecha de aceptado: 22-05-2019
Vol. 2, núm. 4, jul.- dic. 2019, pp. 134-146, ULA-Ven.
ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067
URL: revistas.saber.ula.ve/laAdearte
URL: www.arte.ula.ve

Por: **Julio C. Lubo C.**

Director del Centro Experimental de Arte Contemporáneo
“Galería La Otra Banda”. Mérida.

definió en 1952 como “The Action Painting” y que luego Clement Greenberg denominó como la Escuela de New York (movimiento caracterizado por la manipulación de la pintura, las formas simplificadas, los formatos grandes o la gran escala de composición con la incorporación del movimiento y de la densa materia pictórica, que exigían del artista actitudes novedosas); por el contrario, **Matheus** siguió su propio camino, y experimentó otras posibilidades frente a la influencia del Cubismo y el Automatismo Surrealista de Pollock o de Willem de Kooning. Trabajó sobre el mediano formato desarrollando un gesto controlado, la presión sobre el tubo de pigmento del óleo, el trabajo con la espátula y con los dedos, para crear imágenes con un impacto elemental, que registran un alto grado de abstracción y cualidades expresivas a través de la sensibilidad y la sensualidad del color y del impasto característico del óleo, en su deseo por cambiar o movilizar el clima de incertidumbre que se vivía en los años ochenta y se sigue viviendo en el país y el mundo:

El artista agiganta la materia y el color para intensificar la expresión, la implicación intensa con el material, hecho patente en el registro sutil de signos de movimiento y acción sobre la tela. Aferrado a las cualidades de la pintura matérica, trabaja la densidad material y la textura de superficie como una manifestación de un arte de abstracción espontáneo formalmente potente por su tensión visual y su tensión compositiva que nos proporciona otra mirada de eso que llamamos realidad: Arrojar una interpretación del mundo...Un orden concreto que admite transformaciones topológicas y en el cual la estructura puede interpretarse como textura. En este caso, el complejo orden topológico se caracteriza por no someterse a un esquema geométrico, y habitar en la irregularidad, lo áspero, lo crudo y en las identidades aformales, propias del trazo y las texturas (impresiones vitales que deja la mano cuando trabaja en bruto la pintura).

En esta propuesta, lo Barroco o lo barroquizante puede ser captado en la combinación de la frontalidad (manifiesta y puesta en evidencia), y la incorporación del movimiento sintetizado en el gesto y la mancha anclados a una estructura de sostén compositiva vertical que amalgama trazos (gestos controlados) y materia en multiplicidades de fragmentos, uno con otro, estructurando un complejo modo espacial de accidentes topológicos donde el tamaño o la recesión pictórica se relativizan ante el valor superficie, el valor luz y el color sensibilizado aplicado intuitivamente. **Matheus** desarrolla el valor y el tono estratégicamente en modulados contrastes para separar,

Composición I, 2018, Detalle



entrelazar o superponer planos opacos de pigmento saturado mediante gestos y movimientos de la mano que replica lo que experimenta en su interior el artista y que es exteriorizado sobre la tela como la experiencia sensible del color. Pollock, por ejemplo construía una densa red de líneas moviéndose rápidamente alrededor de la tela para plasmar un registro visual de sus turbulentos sentimientos interiores y una reflexión de los gestos violentos que traían la pintura a la existencia como obra, de este modo experimentaba intensamente el "automatismo" surrealista y lo llevaba a sus límites; siempre inconforme con la obra ejecutada realizaba cambios sucesivos, destruyendo

la imagen, lo conseguido, porque para él la pintura tiene una vida por sí misma, y todo deviene a través de ella en el proceso de ejecutarla, solo cuando perdía ese contacto con la pintura el resultado de la obra se veía confuso.

Matheus por el contrario, víctima de su circunstancia exprime el pomo y manipula la espátula de manera controlada y calculada, a esta restricción del material le suma una medida de control intuitivo que gobierna debajo del aparente caos, la cacofonía y la saturación, pero en su caso nada resta y todo suma, encontramos armonías y disonancias balanceadas puntuadas por particular énfasis, un fácil dar y tomar, la pintura le sale bien, lo hace con tiempo, la espontaneidad también es controlada. El método de Kooning o de Kline también eran ideales para expresar las tensiones privadas, la ansiedad de la vida urbana y su brutal inmediatez, sus pinturas siempre incompletas dejaban registros visibles en el producto final de los cambios de idea durante el proceso creativo desde sus tempranas etapas, al cual agregaba su inusual y vigoroso sentimiento de agresividad (situación que contrastaba con el viejo principio de que el esfuerzo del artista debía ser

**Matheus por el contrario,
víctima de su circunstancia
exprime el pomo y manipula
la espátula de manera
controlada y calculada**



Camino en el Bosque, 2018, Detalle

ocultado en la obra), este gestualismo hecho virtud pone en evidencia esas aéreas de la composición sobre pintada o re-trabajadas que solemos ver en sus obras, una práctica recurrente por **Matheus** quien constantemente inquiere y dialoga para retomar la obra que él considera incompleta, que en sus propias palabras, pide más pintura, trabajar sobre sucesivas capas con marcas abstractas, dejando en la superficie resultante un rico empaste que le permiten al observador discernir "en acción" su progreso hacia una conclusión cercana a la abstracción. Todos estos recursos propios del "action painting", permiten campear en la obra de arte la forma laberíntica de la memoria del artista y su inconsciente vinculado a la violencia y la alienación contemporánea.

Este Barroco Expresionismo también apela a técnicas que tuvieron su origen en los Impresionistas y Post impresionistas, el toque entrecruzado, la pincelada direccional y el divisionismo (puntillismo) para la búsqueda de los efectos. **Matheus** repasa estas técnicas adaptándolas a sus fines, aprieta la composición (*horror vacui*) y ahoga la estructura con el grosor (el empaste) y la textura para activar sensaciones visuales, su paleta de color no es estrictamente prismática, se aproximan al círculo cromático, fija su atención sobre los primarios

pero los mezcla con uno o dos secundarios, con los complementarios, evitando a toda costa agregar marrón o negro para oscurecer el tono, el brillo del color dependen más de la puesta en relación de los colores, que al brillo individual de cada uno de ellos, la percepción en general de los colores es de opacidad, del mismo modo, en vez de de la línea o el contorno de la forma, prefiere utilizar el esqueleto lineal o tonal del color aplicando capas pictóricas a manera de parches que retoca interminablemente,

En el Camino al Bosque,
2018, Detalle



Árbol de la Vida, 2018, Detalle



la pintura progresa de dos elementos claves, primero la planificación, la composición general de claro énfasis vertical, lo segundo, la construcción de delicados equilibrios y oposiciones, valores de colores y contraste frío-caliente al que les da un efecto unificado armonioso con la ayuda de la espátula, en suma, esa gradual libertad de retoque para describir los cambios, los parches de luz coloreadas, las sensaciones visuales que van desplazándose hacia lo plano y las cualidades plásticas. **Matheus** sabe que a

medida que se mezclan mas colores, la obra resulta más oscura, porque los pigmentos reaccionan "sustractivamente", esto significa que la cantidad de luz que ellos reflejan en la parte de atrás del ojo disminuye proporcionalmente con cada adición de color en la mezcla, por ello acude en ocasiones a la luz coloreada con blanco puro, buscando una reacción opuesta por "adición" para reconstituir el arcoíris prismático, recuperar el brillo; alternativamente también utiliza, en vez del barniz que distorsiona la delicada relación de colores (en su caso cuidadosamente calculada), aplica aceites para incorporar más brillo y supera los efectos de superficie opaca y oscuridad.

la pintura progresa de dos elementos claves, primero la planificación, la composición general de claro énfasis vertical, lo segundo, la construcción de delicados equilibrios y oposiciones

La técnica del puntillismo desarrollada por Seurat, puntos "mecánicamente" uniformes de colores puro aplicados sobre la superficie, el artista la utiliza para revelar y mostrar capas de colores aplicadas anteriormente (no están concebidos para que se fusionen en la retina), cuando mas observamos los cuadros a la distancia, unas tres veces la diagonal del cuadro, la incompleta fusión de colores produce efectos ópticos parpadeantes o vibraciones, en conclusión, lo importante para el artista es la experiencia sensible del color, la primacía de lo visual contemplativo, la pintura en vivencia dialogante con la tradición de la pintura misma.

Luis Matheus, like many who have passed through Abstract Expressionism, had an early interest in primitive and ancient cultures that included the true universal nucleus to be considered. Then his work took a turn towards the pictorial-pictorial adding literary references, mainly tragic myths and the universal novel. But, he incorporated in his work, "the actions of dynamic creation" by Jackson Pollock (the movement of the hand, the arm, and the body as an involuntary gesture as a reflection of the unconscious) that Harold Rosenberg defined in 1952 as "The Action Painting" and later Clement Greenberg called the School of New York (movement characterized by the manipulation of paint, simplified forms, large formats or large scale compositions that incorporate movement and dense pictorial material that demands of the artist novel attitudes). On the contrary, **Matheus** followed his own path and experimented other possibilities before the influences of Cubism and the Surrealist Automatism of Pollock or of Willem de Kooning, working on a medium format developing a controlled gesture, the pressure over the tube of oil pigment, the work with the spatula and with the finger to create images with the elementary impact that registers a high grade of abstraction and expressive qualities through the sensitive and sensuality of color and the impasto characteristic of oil, and its desire to change or mobilize the climate of uncertainty that was lived in the 1980's and remains alive in this country and the world.

The artist enlarges the material expression and the color to intensify the expression, the intense implication with the material, made apparent in the subtle register of signs of movement and action on the canvas. Clinging to the qualities of the material expression of the painting, he works the thick material and the surface texture as a manifestation of the art of spontaneous abstraction formally strong for its visual tension and the tension of its composition that provides us another look at what we call reality: Throw and interpretation of the world... A concrete order that admits topological transformations and in which the structure can be interpreted as texture. In this case, the complex topological order is characterized by not submitting a geometric scheme and lives in the irregular, the rough, the crude, and the identities without form, found in the stroke and the textures (vital impressions that leave the hand when working in the raw painting)



Composition I, 2018, Detail

*In this proposal, the Baroque or the Baroque-like can be seen in the combination of the frontal (manifest and placed in evidence) and the incorporation of movement synthesized in the gestures and a spot anchored to the vertical composite support structure that join strokes (controlled gestures) and material in multiple fragments, one with another, structuring a complex spatial mode of topological accidents where the size of the pictorial recession is relativized before the surface value, the light value and the intuitively applied sensitized color. **Matheus** develops a value and a tone strategically in contrasting modulations to separate, intertwine or overlay opaque planes of saturated pigments using hand gestures and movements that replicate what the artist experiments in his interior*

*and that exteriorized on the canvas as an experience sensitive to color. Pollock, for example, constructed a thick network of lines moving rapidly around the canvas to state a visual register of the turbulent interior feeling and a reflection of the violent gestures that the painting brought to the existence as a work, this way intensely experimenting the surrealist “automation” and takes it to its limits, always in disagreement with the work executed carried out in successive changes, destroying the image, the achievement, because to him, the painting has a life of its own and all comes through it in the execution process only when it loses contact with the painting, resulting in a work appearing confused. **Matheus**, on the contrary, a victim of his circumstances,*

squeezes the lead and manipulates the spatula in a controlled and calculated way to this material restriction that adds a measure of intuitive control that governs below the apparent chaos, the cacophony, and the saturation but in his case, does not detract but adds all, finding harmonies and highly balanced dissonance through particular emphasis, an easy give and take, the painting comes out well. He takes his time; spontaneity is also controlled. The Kooning method or Kline's are also ideals that express private tension, the anxiety of urban life and its brutal immediacy, his painting always incomplete leaving visible registers in the final product of idea changes during the creative process as of the early stages to which his unusual and vigorous aggressive sentiment (a situation that contrast with the old principle that the strength of the artist should be hidden in the work).

Matheus, on the contrary, a victim of his circumstances, squeezes the lead and manipulates the spatula in a controlled and calculated way

*This gesture made a virtue puts forth these areas of composition over painted or re-worked that we seem to see in his works, a reoccurring practice by **Matheus** who constantly inquires and dialogues to retake the work which he considers incomplete, that in his own words, ask for more paint, working on successive layers with abstract marks leaving on the surface, the result of a rich impasto that permits the observer to discern "in action" his progress towards a conclusion close to abstraction. All his own resources in the "action painting" permits a labyrinthic form of the artist's memory and his unconsciousness linked to the violence and contemporary alienation.*

*This Baroque Expressionism also utilizes techniques that originated with Impressionists and Post-Impressionists, the crossed strokes, the directional brushstrokes and divisionism (pointillism) to search for effects, **Matheus** passes through these techniques adapting them for his ends, tightening the composition (Horror Vacui) and drowning the structure with the thickness (the impasto) and the texture to activate the visual sensations, his color palette is not strictly prismatic, it approximates the circular chromatic, fixing his attention on the primaries but mixing them with one or two secondary colors with the complementary, avoiding at all cost, adding brown or black to darken the tone. The brightness of the color depends more on the position with respect to the colors than the individual brightness of each one of them. The general perception of the colors is the opaqueness in the same sense instead of the line or the boarder of the form, preferring to use the lineal skeleton or the tone of the color applying pictorial layers as patches that endlessly retouch. The painting proceeds from two basic keys: first, the planning, general composition with a clear vertical emphasis and second, the construction of delicate equilibrium and oppositions, color values and cold-hot contrast to which he give a harmonious unifying effect with he help of the spatula; in summary, this gradual liberty*

*of retouching to describe the change the light colored patches, the visual sensation that are displaced towards the plane and the plastic qualities. **Matheus** knows that as he mixes more colors, the work becomes darker because the pigment reacts “substractively”, this means that the amount of light that they reflect behind the eye, proportionally lowers with each addition of color in the mix, so that at times, they occasionally go to colored light with pure white, search for an opposite reaction for “adding” to reconstitute the prismatic rainbow, recuperate the brilliance, also alternatively utilizing, instead of varnish that distorts the delicate relation of colors (in his case carefully calculated) applying oils to incorporate more brightness and improving the effects of the opaque and dark surface. The pointillism developed by Seurat, “mechanically” uniform of pure color applied over the surface, the artist uses to reveal and show layers of color previously applied (they are not conceived to fuse with the retina) when we further observe the squares at a distance, three times the diagonal of the work, the incomplete fusion of colors produces a blinking or vibrating optic effect. In conclusion, the importance for the artist is the sensitive color experience, the primacy of the contemplative visual, the painting live dialogue with tradition of the same painting.*

Ficha técnica

Artista: Luis **Matheus**.

Presentación y curaduría: Julio C. Lubo C.

Fotografía: Pablo Kirsch.

Lugar: Centro Experimental de Arte Contemporáneo "Galería La Otra Banda", Mérida.

Referencia

Título: De lo Matérico a lo Topológico.

Autor: Julio C. Lubo C.

Como citar este artículo:

Lubo C, J.C.(2019). Barroco Expresionismo. Luis Matheus.

La A de Arte, 2(4), 134-146 pp.

Recuperado de 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

Árbol de la Vida, 2017, Detalle

Por infinitos paisajes

Through infinite landscapes

Me aventuré por el mundo pictórico de Luis Matheus. Tal vez sea más correcto decir por el mundo onírico contenido en los cuadros de su exposición "¿Por qué pinto?", en el CEVAM (Mérida, 2019). Me detuve con atención en cada una de esas obras. Allí está representado (pintado, más bien) un proceso creativo de subjetiva exploración interior, que lo identifica con un cierto tipo de expresionismo, según lo que el propio artista define en la nota que acompaña a la exposición. No obstante, mi aproximación a esa pintura es puramente sensitiva, no tiene conocimiento de asuntos teóricos ni técnicos: es solo la de un contemplador atento, curioso.

Fecha de recibido: 03-05-2019
Fecha de revisado: 14-05-2019
Fecha de aceptado: 22-05-2019
Vol. 2, núm. 4, jul.- dic. 2019, pp. 147-153, ULA-Ven.
ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067
URL: [erevistas.saber.ula.ve/laAdearte](http://revistas.saber.ula.ve/laAdearte)
URL: www.arte.ula.ve

Por: **Andrés J. Rojas S.**

Escuela de Geografía.
Facultad de Ciencias Forestales y Ambientales. ULA.

La primera sensación es la de encontrarme en una alegre confusión de colores, una especie de ebriedad y aturdimiento por el colorido de la obra en su conjunto: asombro. Gradualmente se va serenando la percepción y comienza a detenerse en la combinación impresionante de todas las formas posibles, de todas las líneas imaginables en una coexistencia lúdica de trazos y matices. Se descubren entonces planos sensoriales y perceptivos (más allá de los técnicos, que los hay, y muchos), detrás de los cuales parecen existir sólidas estructuras verticales de fondo: mucha fuerza, aunque no rigidez; fuerza cantarina, luminosa.

Composición II, 2018, Detalle



Miro de nuevo, hago un paneo lento por el conjunto desde una cierta distancia, y luego a cada uno de los cuadros. Esta pintura requiere una entrega en la actitud con que se le observa. Hay en ella una fuerza centrípeta. Frente a cada cuadro es inevitable la tentación de irse acercando gradualmente y meterse en sus detalles, como una cámara de filmación que se aproxima a un objetivo desde una panorámica hasta un primer plano. Al hacerlo comienza una experiencia estética de conjunto, más allá del sentido de la vista; todo un viaje por una geografía extensa, un fractal de paisajes a diferentes escalas y creciente nivel de detalles; pero sólo accesible a quien logra traspasar el umbral del asombro inicial por los colores y las formas abstractas y abigarradas, que son ya por si solas un deleite, un regalo para el espíritu. No puedo decir si es ésta la intención del pintor; al menos fue lo que, más que percibir, viví. Me sentí un viajero, un paseante. La obra se aparta de su creador, se rehace ante quien la contempla, aunque se presientan empatías y complicidades entre ambos.

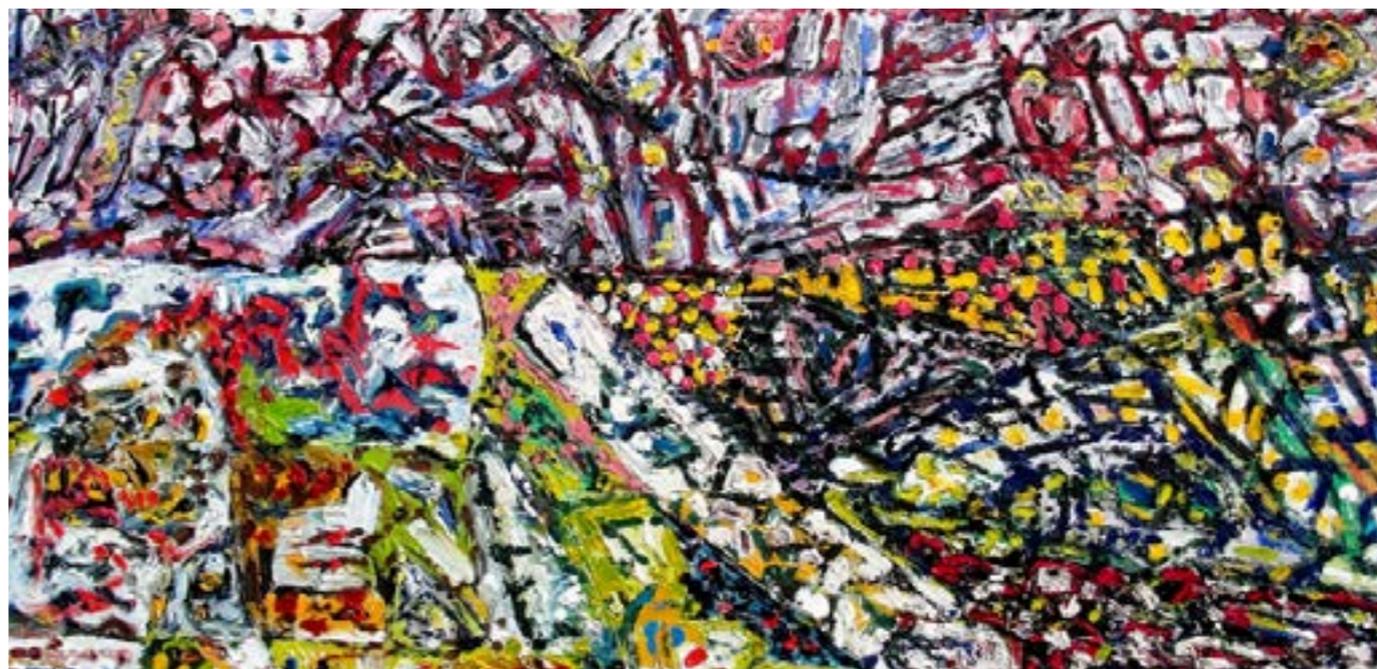
En ese acercamiento se pueden recorrer calles de grandes urbes, pobladas de gente que parece caminar en plena primavera; barrios y caseríos, parajes de campos cultivados y animales de labranza, veranos benévolos de espacios con mesas al aire libre, celebración con vinos y perfumes. En alguna plaza despejada parece actuar una troupe circense llamando a la alegría con las contorsiones y piruetas de los payasos y tragafuegos, vida urbana activa. Hay criaturas fantasmales, lagos y ríos caudalosos, animales de nubes, árboles del tamaño de la vida.

Hay variados planos de profundidad, para quien se entregue a la contemplación del juego de sombras y de luces, de pigmentos matéricos, líneas y zonas de color; pinceladas traviesas escapándose de la primera intención del pintor para añadir cosas a su mundo. Un paseo por valles y hondonadas, o por escaleras que conducen hasta muelles y rincones marinos. Hay laberintos y vistas panorámicas, grupos reunidos en sitios despejados.

todo un viaje por una geografía extensa, un fractal de paisajes a diferentes escalas y creciente nivel de detalles

Hay que entregarse, dejarse llevar con curiosidad e inocencia en la mirada para ir traspasando umbrales. Son muchos planos yuxtapuestos. Un paso más adentro, con avidez hacia un detalle de cualquiera de los cuadros, y se abre otro mundo de infinita riqueza; como si el pintor se ocupara de que cada fragmento fuera a su vez un cuadro, un relato completo; un túnel en la mirada y aparecen casas primorosas pintadas de jardines y muchas flores, balnearios de aguas transparentes, criaturas como las de Chagall flotando en el azul.

El juego de las formas y los colores hace que la mirada cambie desde la observación en el plano bidimensional hacia percepciones cenitales. La sensación de estar mirando paisajes terrestres desde el cielo, como un viajero desde un globo aerostático. Pero otras veces es la percepción de quien, maravillado, se asoma al lente de un microscopio, y allí, otra vez, parajes naturales, metrópolis, personajes, niños jugando en un patio, arrojando pinceladas multicolores sobre quien los mira, ventanas abiertas hacia otros mundos; puentes colgantes, amplias calzadas con pequeños escalones por donde pasean alegres caminantes o solitarios transeúntes, paredes y muros al descampado abarrotados de obras de arte; como historias que contienen otras historias, ruedas de la fortuna, ferias, mujeres de trajes vaporosos que parecieran bailar cuando caminan...



Metropoli II, 2017, Detalle

Otras veces aparece el puro delirio y la sensualidad de las formas indescifrables, los contrastes entre sombras, luces, matices y perspectivas; pero no hay automatismo aquí, más bien hay conciencia y lucidez, ... "de manera lenta y meditada"... dice el pintor; otra entrega, la verdadera abstracción, la sensación de toda suerte de texturas que llegan a conceder volumen a la imagen; burbujas, gotas transparentes con insinuantes mundos interiores, zonas de color contrastado ..."poetizando el fragmento"; y un arlequín que te hace guiños para que sigas tu recorrido mientras él se escabulle por algún pasadizo, y luego crees verlo cruzar furtivamente más allá y reaparecer y esperarte a las puertas del arco formidable que le rinde homenaje a Reverón, cuadro de conmovedora plenitud... Tal fue lo vivenciado, dentro de la luz y sus desagregaciones infinitas. Gracias Luis Matheus por el regalo de ese elocuente abstraccionismo. Felicitaciones. Brindo por esa ebriedad de formas y colores.

*Vídeo de Exposición BARROCO EXPRESIONISMO de Luis Matheus.
CEVAM.*

Como citar este artículo:

Rojas S, A. (2019). Por infinitos paisajes.

La A de Arte, 2(4), 147-153 pp.

Recuperado de 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.

Ficha técnica:

Artista: Luis Matheus.

Presentación y curaduría: Julio C. Lubo C.

Fotografía: Pablo Kirsch.

Lugar: Centro Experimental de Arte Contemporáneo "Galería La Otra Banda", Mérida.

Ficha técnica del Vídeo:

Título: Barroco Expresionismo. Luis Matheus.

Video elaborado por: Héctor Carrasquero.

Música: Kai Engel "Homeroad" Dee Yan Key "Molsto moderato.

Reedición: Raúl G Díaz Suarez.

Video Completo de la Exposición Barroco Expresionismo de Luis Matheus en el CEVAM 2019. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=GORicT_R9zI

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.

Las Tablas por el Asfalto:

Colectivo artístico “Hambrientos”,
la calle como territorio de rebeldía

The Boards for the Asphalt: Artistic collective “Hambrientos”,
The Street as a territory of rebellion

Angel Pacheco-D’Andrea pachecodandrea@gmail.com @angelpachecodandrea
Residencias Las Marías, edificio Marianella. Av. Las Américas, Mérida

El arte no solo persigue el placer estético, aunque este casi siempre sea su fin fundamental. Las manifestaciones artísticas también, desde la visión de su creador, interpelan, acusan, exigen, demuestran, preguntan y responden. Desde las vanguardias de inicios del siglo XX hasta la actual posmodernidad, no ha habido en Occidente un proceso de coyuntura social, bélica, moral, política o económica que no haya sido abordado, al menos, por algún representante de la comunidad artística mundial.

Fecha de recibido: 04-04-2018
Fecha de revisado: 16-08-2018
Fecha de aceptado: 15-02-2019

Morgue, 2017

Vol. 2, núm. 4, jul. - dic. 2019, pp. 155-165, ULA-Ven.
ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067
URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte, URL: www.arte.ula.ve

LA DEARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

El artista contestatario es, por naturaleza y elección, un insaciable buscador de libertad, expresión y diversidad. Comprometido con su entorno, con la humanidad y con el bienestar del hombre, el artista se sirve de sus capacidades estéticas y creativas para revelarse ante el ente opresor y exigir equidad, libertad y justicia. Un artista de espíritu rebelde, innovador, libre y democrático siempre encontrará la forma de enfrentar la opresión, la imposición y el autoritarismo. Al artista subversivo e inconforme se le hace imposible acallar su necesidad de manifestarse; dentro de él existe una disyuntiva entre lo establecido y lo innovador, lo impuesto y lo designado, lo reprimido y lo expresado. Este dilema interno actúa como una fuerza que les impulsa a ir más allá de lo que les permiten la Academia y las instituciones artísticas tradicionales.

Cuando un artista tiene la imperante necesidad de entrar en contacto con los conflictos de su sociedad, debe hacerlo. Cuando un actor siente que la sala tradicional se ha quedado pequeña para lo que necesita expresar, debe salir de ella. Si el artista escénico considera que el teatro –entendido como espacio de representación– limita la cantidad y calidad del público a alcanzar y enmarca a éste en un grupo de espectadores ya captados, planificados para asistir al teatro y convencidos del poder de este arte escénico, el actor debe salir a la calle, poner en pausa las tablas y sustituirlas por superficies más inmediatas: el asfalto y el concreto.

Morgue, 2017



En la actualidad, son cada vez más los artistas escindidos entre las calles y las tablas, la academia y las instituciones paralelas, el museo y el espacio no convencional, el arte tradicional y el arte contemporáneo. Afortunadamente, Venezuela no se escapa de esta realidad y un caso que da cuenta de ello es el del Colectivo Artístico "Hambrientos", un grupo de artistas que, gracias a lo aprendido en la academia, pero inconformes con el alcance que esta les ofrecía, salieron de ella y se encontraron en la calle. Movidos por un exceso de energía, indignación, rebeldía y coraje, se apropiaron, durante cuatro meses consecutivos, de las calles, plazas, avenidas, aceras y demás espacios públicos de la capital merideña en el contexto de las protestas antigubernamentales del año 2017 y que, a partir de entonces y con intermitencia, han continuado en las calles, haciendo del performance el medio para encontrarse con los habitantes de la ciudad y con todo aquel que, a través de las redes sociales, recibe sus contundentes mensajes.



Picnic, 2017

La palabra colectivo sedimenta bajo su superficie un tramado de términos que le dan sustancia y estabilidad a su objetivo: unión, diversidad, tolerancia, comunión e igualdad. Según Giunta y Quiña, (citados por Verónica Capasso, 2013), se entiende por colectivo el

conjunto de personas que interactúan estableciendo principios de acción para fines comunes, compartiendo el rechazo a las jerarquías (...). Fijan un programa con connotaciones sociales, de género o de transformación contextual, entre otros, por lo que su temática suele considerarse asociada a la lucha social y a la protesta política (...) aportando a la construcción de la memoria colectiva y al reclamo de justicia. (p.2).



Rescate de la constitución, 2017

El Colectivo Artístico "Hambrientos" surgió de forma espontánea; sus integrantes no buscaban consolidar una agrupación formal y estructuralmente organizada, simplemente obedecían a un llamado personal que se transformó en colectivo, al encontrarse con personas que perseguían la misma necesidad expresiva ante una circunstancia política precisa: la ruptura del hilo constitucional en Venezuela por parte del régimen gobernante.

"Hambrientos" es un colectivo integrado, en su mayoría, por actores, bailarines, artistas visuales, diseñadores, fotógrafos y literatos que hacen vida en la ciudad de Mérida. Los artistas que pertenecen a un colectivo, como el caso de los integrantes de "Hambrientos", no se encuentran tras la búsqueda de reconocimiento, fama o retribución económica. Su objetivo es otro, más humano, más ontológico, más catártico y liberador. La expresión artística es su herramienta, es por ello que sus miembros recurren al anonimato.

Según Alonso, (citado por González y Gatica, 2013), "La creación colectiva lleva frecuentemente al planteo de proposiciones anónimas, en las que los autores prefieren ocultarse tras las propias acciones. Esta opción intenta generar una relación más directa entre el espectador, la propuesta y su entorno...". (pp. 3-4). Para los integrantes de este colectivo artístico, sus nombres no son figurantes, no destacan en las noticias, reportajes, reseñas o artículos escritos sobre ellos. Sus acciones son su sello y firma. Sus integrantes se resguardan tras el adjetivo que les identifica y conecta directamente con la necesidad de los venezolanos.

En Venezuela, el hambre va más allá de la inanición o la alimentación insuficiente. Para este colectivo, los venezolanos están "Hambrientos", no solo de comida, sino también de objetivos abstractos, menos tangibles: oportunidades de empleo, buena educación, calidad de vida, libertad, seguridad, democracia, justicia; y esto es lo que transmiten en cada una de sus acciones. El Colectivo "Hambrientos" protesta desde lo que sabe hacer: arte. Son artistas contextuales que se insertan directamente en la sociedad, atacando los problemas que la atañen. Para Fükelman, Capasso y Ladaga (2013), el arte contextual es aquel en el que sus integrantes "establecen una relación directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad". (p. 2).

Los integrantes del Colectivo "Hambrientos" padecen, como todos los venezolanos, la situación crítica que actualmente atraviesa el país. Sin embargo, no se conforman con conocerla y sufrirla, sino que la estudian, analizan y generan producciones artísticas que responden a la necesidad de revelar su descontento, expresar su inconformidad, defender su derecho a la protesta y comunicarse con un país pereciente.

El arte no ofrece soluciones, esa no es su labor; el arte increpa, exige, revela, agita las almas somnolientas y le da voz a los enmudecidos. Según Duprat (citado por González y Gatica, 2013)

Muchas de las producciones contemporáneas (...) constituyen la única forma posible de abordar ciertos temas, de decir ciertas cosas con la contundencia de una poética. Por todo ello debemos rescatar siempre ese carácter subversivo que contiene el arte contemporáneo, su posibilidad de romper reglas, de mirar desde otro lado, de hacernos correr de nuestros hábitos y con frecuencia salir cambiados después de la experiencia (pp. 1-2).



Los integrantes de "Hambrientos" son artistas contemporáneos, hijos emancipados de las vanguardias del siglo pasado, herederos de la irreverencia y la rebeldía de sus antecesores. Sus producciones artísticas responden al contexto socio-político que les enmarca; se sirven del performance como expresión artística con alto potencial comunicativo, que les permite presentar a los espectadores imágenes que les confrontan con ellos mismos. El Colectivo Artístico "Hambrientos" enfrenta a la sociedad merideña en su territorio cotidiano, abordando e increpando al transeúnte sin darle oportunidad a la evasión.

Más de medio centenar de performance, intervenciones, happening e instalaciones durante cuatro meses de protesta, hacen de "Hambrientos" un inagotable colectivo comprometido con su sociedad y sus ideales artísticos y morales. Hecho en socialismo es, desde lejos, su performance más exitoso en cuanto al alcance comunicacional. En él, varios integrantes del Colectivo se desnudaron y fueron completamente forrados con plástico transparente y lanzados como carne fresca en las calles de la ciudad, como si esperaran ser comprados. Con su intervención **La foto del preso no puede salir**, el Colectivo irrumpió en las inmediaciones del Rectorado de la Universidad de Los Andes durante la recepción previa a un acto de grado, e instaló un banco en el que afeitaron el cabello de varios de sus integrantes, como si se tratase del proceso preparativo que viven los presos políticos venezolanos antes de ser recluidos, injustamente, en alguno de sus hacinados centros penitenciarios. **La instal'acción La Morgue** contó con la participación de ciudadanos que decidieron



Hecho en Socialismo, 2017

sumarse a la acción y rechazar, cubiertos bajo una extensa tela roja, la cantidad de muertos que dejaron los actos represivos de los cuerpos gubernamentales. Otros performance como **Zombies, Órganos y Maduro preso**, causaron revuelo en la sociedad merideña y ayudaron a consolidar la imagen del Colectivo.

Un antecedente directo que predispuso al público merideño a la presencia de artistas performáticos en sus calles y calentó el asfalto para el Colectivo Artístico "Hambrientos" es el innumerable conglomerado de performance que los estudiantes del primer año de la Licenciatura en Actuación de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, han llevado a cabo durante más de cinco años en los espacios públicos de la ciudad, como

parte de un proceso de desbloqueo actoral. Sin embargo, estos ejercicios performáticos generalmente no abordan la crisis socio-política que atraviesa el país, aspecto que les diferencia notablemente de la protesta artística que caracteriza al Colectivo "Hambrientos".

La propuesta del Colectivo "Hambrientos" no solo reforzó la incipiente comunión de los habitantes merideños con el arte contemporáneo y contextual, sino que educó a sus habitantes en el actual lenguaje artístico. Palabras como performance, happening, flashmoob e intervención, comunes en el argot artístico contemporáneo, eran términos poco manejados por el pueblo merideño. En su lugar, era frecuente escuchar de sus bocas frases como "esa es la gente de teatro", "están haciendo una actuación"

o "esa es una representación de lo que vive el país", para referirse a las acciones performáticas llevadas a cabo por el Colectivo. Dichas palabras, si bien eran válidas, no definían de forma precisa las acciones escénicas que el Colectivo producía día a día en las calles de la ciudad andina.

"Hambrientos" es una muestra del poder reivindicativo, subversivo y comunicacional que tiene el arte. No existe registro de la formación de otro colectivo como este en ninguna otra región del país durante la época de las protestas antigubernamentales del año 2017. Si bien surgieron protestas artísticas y creativas en el Distrito Capital y otros estados venezolanos, el fenómeno del colectivo artístico contestatario, contextual y diligente, productor de constantes acciones performáticas que apuntaban directamente hacia la búsqueda de un arte contemporáneo y posmoderno impregnado de protesta social, se dio únicamente en el estado Mérida.

El asfalto y el concreto de las calles y avenidas de este estado andino fueron cómplices del progresivo surgimiento de un colectivo formado por artistas provenientes de diversos estados del país, residenciados en la capital merideña, que tenían en común su relación con los estudios artísticos universitarios, la juventud, la jovialidad y un incontrolable espíritu de rebeldía, confrontación y compromiso para con su nación, sus coterráneos y sus ideales personales.



Dolorosas, 2017

Referencias Bibliográficas

- Capasso, V. (2013). *Prácticas artístico-militantes platenses como formas de acción política. El caso de LULI y Luxor Magenta*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires.
- Fükelman, M., Ladaga, S., Capasso, V. (2013) *Colectivos de arte, espacio público y militancia: acciones y representatividad*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de La Plata.
- González, S., Gatica, D. (2013) *"Lumpen bola". Arte de acción en la plata en el siglo XXI. Registro y análisis de intervenciones artísticas*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de La Plata.

Como citar este artículo:

Pacheco-D'A, A. (2019). LAS TABLAS POR EL ASFALTO:
Colectivo artístico "Hambrientos", la calle como territorio de rebeldía.
La A de Arte, 2(4), 155-165 pp.
Recuperado de 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

Arte de Facto. Oscar Gutiérrez

Art of Fact. Oscar Gutiérrez

Este artículo explora las relaciones arte-política, estética-ética en un país que experimenta una férrea dictadura. El quehacer personal, subjetivo y en provincia, de un realizador del arte en un contexto que se descompone aceleradamente. Dieciocho años de reflexión-acción desde el arte como vehículo para articular dialécticamente un discurso crítico-disidente. Se revisan tres exposiciones realizadas en el período (2002-2018) que tienen como objeto vincular el arte y lo político, arte y contexto. Este artículo hace énfasis en la muestra Arte de Facto 2018 presentada en el Centro de Arte Contemporáneo Galería La Otra Banda, Universidad de Los Andes, Mérida.

Palabras Clave: dictadura, arte-política, estética-ética, sociedad venezolana, poder político, comunicación, censura, obra

👤 Oscar Gutiérrez

✉ Ogutierrez.ve@gmail.com

Fecha de recibido: 04-04-2018

Fecha de revisado: 16-08-2018

Fecha de aceptado: 15-02-2019

Paracagadas. 2018

Vol. 2, núm. 4, jul. - dic. 2019, pp. 166-192, ULA-Ven.

ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: revistas.saber.ula.ve/laAdearte, URL: www.arte.ula.ve

LA DEARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

El socialismo se acaba cuando se acaba el dinero de los otros
Margareth Thatcher

La siguiente reflexión explora mi visión personal de las implicaciones que tiene realizar un trabajo apoyado en las artes visuales bajo una óptica y toma de posición crítica en la Venezuela en curso (2000-2020); país devastado desde el poder usurpador, de facto. Para ello voy a tener en cuenta principalmente la exposición individual Arte de Facto realizada en Mérida, en el año 2018.

He centrado la atención en observar y pensar la crisis que en todos los órdenes experimenta el país, crisis social, política, moral, económica. En veinte años he observado y padecido la dolorosa destrucción de la nación secuestrada por una banda delincuenciaal cuyo proyecto político único nos ha conducido a la ruina total.

Para redactar este texto debo revisar también algunas exposiciones personales recientes que igualmente se han ocupado de hurgar en la situación país, Juegos de Guerra 2002, realizada en el Centro de Arte Contemporáneo Galería La Otra Banda, Universidad de Los Andes (ULA), Mérida y El Libro de Artista Haciendas y Marías 2013-15, Facultad de Arte, Universidad de Los Andes (ULA), Mérida.

En los últimos dieciocho años he tratado de establecer puentes y vínculos críticos y reflexivos entre política y arte, estética y ética. Desde el año 2002 trabajo en un imaginario que trata de glosar el desastre en el cual nos encontramos. He intentado "nombrar" el caos para entenderlo y entenderme. Visibilizándolo.

Las neo-dictaduras de Hugo Rafael Frías Chávez y Nicolás Maduro Moros se han caracterizado por mantener un control férreo sobre los canales de expresión. Copia fiel de las dictaduras que como Cuba, Corea del Norte, Irán, entre otros países, asfixian y monopolizan los medios que “comunican”, “informan”. Su meta: la hegemonía comunicacional. La experiencia que tenemos a diario nos confirma la censura en todos los órdenes. La autocensura, la desinformación, la manipulación del mensaje, todo esto con la intención deliberada de producir un estado de apatía, escepticismo, inmovilidad.

Activarse para combatir este secuestro de la comunicación y de la expresión desde el arte y lo político, ha sido mi intención.

La ideología que sostiene el modelo ha generado la dependencia de una Venezuela desdibujada y en ruinas hacia potencias hegemónicas: Cuba, Rusia, China, Irán, Turquía. Potencias depredadoras. Venezuela ha entrado en la órbita de la dependencia comprometiendo su soberanía. Este modelo que cabalga los veinte años se ha venido sosteniendo sobre dos peligrosos y agenciosos títeres. Destruyendo su aparato productivo Venezuela derivó hacia una economía de puertos, en manos de un empresariado socialista de maletín, de testaferros afantasmados. La riqueza del país, trillón y más de dólares (ingresados en las dos últimas décadas), ha sido espallado por la astucia vandálica de quienes secuestraron el poder.



Luces de Venezuela. 2018

A esto se le ha llamado "Socialismo del Siglo XXI", al respecto señala Oliveros (2001-2002): "Toda ideología es una falsa conciencia y por lo tanto una perversión. Pero cuando es acompañada por la inutilidad de los funcionarios se convierte en tragedia" (p. 13). El modelo totalitario rapaz ha destruido el orden democrático como lo conocimos, destruyendo el tejido cultural, social, económico, político, institucional instaurando una crisis multifactorial.

Activarse para combatir este secuestro de la comunicación y de la expresión desde el arte y lo político, ha sido mi intención.

Ante este cuadro que nos planteaba el proceso totalitario en curso nos vimos en el "callejón sin salida" que nos condujo inexorablemente a iniciar y desarrollar una línea de investigación que se ocupará de las relaciones (ni cómodas, ni fáciles) de arte-política, estética y ética.

Recordamos que en el año 2018, visitando la exposición Arte de Facto el amigo Pablo Kristch, fotógrafo, comentó: Con cien exposiciones como estas tumbamos al gobierno... Sabemos bien que esto no es así... pero también sabemos que este gobierno en todos sus niveles es intolerante, y se ha encargado, sistemáticamente, de eliminar a la oposición y a sus opositores en el área de la cultura con el ostracismo y la censura.

Cárcel, tortura y muerte es parte del sesionar cotidiano de la neo-dictadura. Miles de venezolanos se han encontrado en este trance, sabiendo que el arte no tumba gobierno, sin embargo, insistimos en perforar los canales de la censura oficial, de la "autocensura personal", tratando de hurgar en la máscara podrida de la neo-dictadura.



Muro. 2018

Estas exposiciones han sido hechas con esta finalidad. Comprometidas con un cambio. Asumí como necesario realizar un trabajo plástico comprometido socialmente: arte conciencia con compromiso social. A esto me refiero al pensar las relaciones estética- ética, arte-política.

Para el diagnóstico de la grave crisis estructural-humanitaria (no producto del "bloqueo", sino consustancial

al modelo) que padecemos los venezolanos, me valgo de la desfalleciente información que de manera intermitente arrojan los escasos medios de comunicación que sobreviven. Instantáneas de un país herido y enfermo que se debate en lucha tenaz y heroica para no morir ante el Estado genocida. En veinte años el legado de la destrucción es inconmensurable. Los índices de la destrucción son imposibles de enumerar en su totalidad, ni de cubrir.

Señalamos tímidamente algunos tópicos que en este país se erigen como punta de iceberg para todos los venezolanos a diario. Venezuela y los venezolanos lucimos así en 2020:

- Estado más corrupto del continente (segundo del planeta).
- País donde el negocio de la droga lo maneja el Estado.
- País de las plagas (repunta la malaria, fiebre tifoidea, tuberculosis, difteria, sarna, chikungunya, fiebre hemorrágica, dengue, covid-19).
- País más rico y más pobre (salario básico mensual equivalente a 2\$ USA).
- Único país del planeta con inflación superior a los tres dígitos (el de mayor inflación del planeta).
- Mayor proyecto ecocida del continente (Arco Minero del Orinoco).
- País cumbre en homicidios (ocupa el segundo lugar en el planeta).
- Territorio de pranes (organización delictiva de las cárceles venezolanas).
- País de la fuga de talentos (emigración superior a los cinco millones de habitantes).
- País que viola sistemáticamente los derechos humanos (alimentación, salud, vivienda, servicios básicos, educación,... La vida).
- El de la conectividad a Internet más lenta del mundo, de 174 países consultados, ocupa el puesto 174... (si esto puede ser trágico).

Insólito país que con un ingreso trillonario en dólares, en menos de una década quiebra su economía (PDVSA en ruinas, empresas básicas en ruinas, agroindustria en ruinas, empresas públicas y privadas en ruinas, comercio en ruinas; un sinfín de destrucción).

El expediente es largo y las cifras abundan, ocultadas sistemáticamente por la dictadura, el prontuario sale a la luz gracias al empeño acucioso de algunos investigadores (Carlos Tablante, Marcos Tarre, entre otros) nacionales y extranjeros quienes nos acercan estas realidades.

Tulio Hernández, sociólogo columnista del Diario El Nacional llamó a este paradigma de Estado, Estado Malandro. No lo llamó delincuente ni fallido. Adjetivar caracterizándolo de esta manera le valió la persecución y el exilio. El mal es innumerable, díscolo, difícil de nombrar. Primo Levi (2002) al salir del campo de concentración alemán no encontraba palabras en su idioma para describir, expresar el horror, lo vivido.

Intentamos acercar estas realidades a las orillas de la expresión y la comunicación artística. Utilizarlas como materia prima. Nigredo. Articularlas para visibilizarlas. Visibilizándolas, vomitándolas o gritándolas.

A Chávez y a Maduro el poder los colocó necesariamente al margen de la legalidad constitucional. Ambos consolidaron una maquinaria y una metodología cuya única "razón" y "objeto" es perpetuarse en el poder a toda costa. Dice Hanna Arendt (1998) en El origen del Estado Totalitario: "El poder entregado a sí mismo solo puede lograr más poder y la violencia administrada en beneficio del poder (y no de la ley) se convierte en un principio destructivo que no se detendrá hasta que no quede nada que violar" (p. 220).



Sweet Dream. 2018

Juegos de Guerra 2002, Haciendas y Marías 2013-15

*El totalitarismo busca no la dominación despótica sobre los hombres, sino un sistema en que los hombres sean superfluos.
Hanna Arendt*

Hanna Arendt estudiaba el origen del totalitarismo para explicar el fenómeno nazi. El carácter violento es transversal a todos los modelos políticos que en sus rasgos estructurales son abiertamente totalitarios. Sabiendo, como hemos comprobado, los regímenes totalitarios establecen un mundo que funciona carente de sentido. Modelo político perverso, el chavismo totalitario destruye al individuo y a la sociedad en su conjunto. Cajas de comida, bonificaciones, dádivas, empobrecimiento planificado, dependencia estatal, la maquinaria madurista chavista deshumaniza pretendiendo haber hallado el camino para establecer un modelo de justicia social en el país.

Modelo político que divide, confronta, fomentando el resentimiento, domina. Induciendo terror en la población ha utilizado la represión como respuesta sistemática a los reclamos colectivos. Sostiene así un ecosistema favorable tan solo para ellos, excluyendo a un 90% de los venezolanos. Gobierno ilegal en el poder se ha valido de la figura

Modelo político que saca provecho de la pobreza y el caos, planificando la destrucción de un país

del líder mesiánico erigido sobre una retórica salvacionista -redimir al pobre- consolidar una clase media próspera, "fortaleciendo" la sociedad venezolana. Su éxito se basa en el temor del pueblo al dominador. En la fantasía y en la mentira. En la estafa.



?????. 2018

La cultura política del venezolano buscó un líder mesiánico dentro del estamento militar. Las fuerzas armadas se convirtieron así en el sostén incondicional de la dictadura. Dictadores sostenidos por bayonetas y no por votos, por la fuerza y no la persuasión, por las armas y no la razón. Presionando a los hombres unos en contra de los otros, dividiendo, el terror totalitario destruye el espacio de convivencia. Estrategia polarizante una y mil veces instrumentada en el país.

Identificados con la retórica victimista ni Chávez ni Maduro aceptaron ni aceptan sus culpas -la izquierda nunca es culpable- destruyendo el tejido social manipulando el discurso, indigenista a veces, feminista otros, obrero, clasista, populista, hueco siempre. Modelo político que saca provecho de la pobreza y el caos, planificando la destrucción de un país el modelo totalitario en curso no ha establecido una dictadura para salvaguardar su revolución, ha establecido una revolución para salvaguardar su dictadura.

Juegos de Guerra 2002

En el 2002 realizamos la Exposición Juegos de Guerra en La Galería La Otra Banda de la Universidad de Los Andes. Muestra que supone para nosotros el inicio de la investigación arte-política. Al tener conciencia de la vía totalitaria que tomaba la política del país y en "guardia", traté de manejar un concepto crítico-estético para burlar el cerco. Un trabajo que inicia la línea de resistencia en la investigación plástica.

El año 2002 es un año trágico para el país (ese y los subsiguientes), Chávez en el poder, con tan solo cuatro años en él se dedica a dismantelar el marco jurídico, institucional. Se suceden las expropiaciones, despidos masivos en la estatal petrolera (PDVSA, en este momento productiva, 3.800.00 barriles de petróleo diarios); lo que se traduciría quince años más tarde en la quiebra total de la petrolera, aniquilando la mayor empresa del país, suprimiendo la mayor fuente de ingresos para el país.

La historia repetida donde masas desorientadas y alienadas siguen sin opción el pensamiento único.

Marchas y contramarchas, concentraciones multitudinarias que piden al neocaudillo la renuncia. Fracaso. Chávez llega para quedarse a la fuerza o por el fraude. En su ausencia el modelo se sostiene por la fuerza o el fraude. En contra de todo, de todos.

Juegos de Guerra 2002 se ocupará del paisaje humano y político del país de ese momento. Foco puesto sobre la expansión totalitaria que iba copando todos los espacios: "La voluntad de poder necesita imágenes enormes, a la medida de su enormidad...pero no sólo son inmensas sus



imágenes, también su turbiedad puede serlo y así nos hace ver que lo gigantesco proyecta una obscura sombra, que también es gigantesca". (Bachelard, p. 55).

Con Juegos de Guerra, en sus formatos agigantados tomábamos la dirección contraria al modelo Goebbeliano. Imágenes para visibilizar y no encubrir, para desnudar y no ocultar, para liberar y no oprimir. La ideología y su imaginario es perversa en lugar de "mostrar", encubre.

La exposición constaba de 13 pinturas cuyas medidas promedios iban de los 470 cm de altura por 410 cm de ancho. Rocco Mangieri las describió en su momento como Grandes estandartes de guerra. Superficies plásticas de cromatismo cerrado donde se comienzan a desarrollar las líneas de investigación políticas y estéticas que me ocupan hoy en día.

El poder encarnado en el neocaudillo y los "monstruos" que este poder engendra. La historia repetida donde masas desorientadas y alienadas siguen sin opción el pensamiento único. El modelo totalitario que invade saturando el espacio mental y físico de lo político.

Sobre soportes plásticos generamos el imaginario que aludía al dictador y su entorno social-político-ideológico. Obras como Fascista 440 x 400 cm, Las Ratas 340x 300 cm, Seis perros 410 x 300 cm orientan el trabajo hacia metáforas y símbolos alusivos al caudillo. Señalábamos hacia el año 2002, el peligro que implicaba la aventura fraguada en los laboratorios cubanos-castristas. Juegos de Guerra intenta deconstruir el paradigma publicitario de la dictadura. "Estandartes de guerra" vs "Hegemonía comunicacional"

Libro de Artista Haciendas y Marías 2013-15

El año 2013 iniciamos un proyecto editorial con idéntico objeto y preocupación conceptual -visibilizar el poder totalitario- bajo la modalidad del Libro de Artista.

Libro este que incluye imágenes tratadas a manera de collage digital con diferentes programas de diseño y textos varios que condensan diversos "pensamientos atomizados" acerca de sucesos puntuales que van ocurriendo en la vorágine diaria del país. Este libro descansa sobre la clave del asombro, un ciudadano que hace las veces, sin serlo, de "cronista" artista. "Cronista prestado" que registra el pulso vertiginoso de lo que sucede tratando de detenerlo, registrándolo para metabolizarlo y comprenderlo. Tarea inútil.

Textos e imágenes inspiradas en lo periodístico, en el dato, en el fragmento de lo caleidoscópico que constituye el país. País dividido que solo puede ser leído-comprendido en el fragmento, lo fragmentario. País posmoderno dirían.

Tiempos de dura resistencia universitaria (2013). Huelgas de hambre de 30 o más días en el Lobby del Rectorado de la Universidad de Los Andes. Estudiantes, obreros, empleados, profesores sumados a la huelga en resistencia heroica. Sucesos y días heroicos allí, en la universidad y la calle.

Hacer la crónica. Haciendas y Marías trata de fijar el instante. El espacio político, condición fundamental para existir en sociedad

Cada una de las páginas, de un total de 125 anota, cifra un acontecimiento. Lo atrapa en texto e imagen. Texto e imagen se juntan en el significado que explica la forma. De manera "reporteril" todos éramos testigos mudos de alguna noticia. El país en ese momento, como lo es hoy en día es "noticia". País como "noticia". País que caduca. La noticia una detrás de otra día a día. País periódico de ayer.



No perder la voz ni la mirada. Lo vivido. Hacer la crónica. Haciendas y Marías trata de fijar el instante. El espacio político, condición fundamental para existir en sociedad, una vez destruido asfixia y destruye al individuo. Infiltrar los intersticios de la dictadura es también tarea para recuperar la libertad, ojo de reportero -fijar el instante-.



En contra de esto fijarlo en la imagen y el texto de Haciendas y Marías, el objetivo era el país que se diluía desangrándose. Contar eso con imágenes y tomar partido (esto sucede en un lugar concreto, no ambiguo no indeterminado). Posicionarse políticamente para no olvidar. La tendencia estética-crítica-política para vaciar los contenidos de la realidad en el medio artístico.



Arte de Facto 2018

Arte de Facto es la exposición que nos ocupa principalmente para desarrollar estas líneas. Expuesta en 2018 en el Centro de Arte Contemporáneo Galería La Otra Banda (ULA), retoma en grandes ensamblajes, instalaciones y fotografías, el tema del totalitarismo. Reflexión sobre el poder y su expresión totalitaria. La escala de los formatos son símiles una vez más del gigantismo publicitario propio de los fascistas.

Desde el año 2002 desarrollo una línea de investigación que se vale de diferentes géneros: Libro de Artista, pintura, dibujo, collage, diseño, fotografía, instalación, texto. Estos medios me han servido de apoyo para indagar en un pensamiento visual crítico que trata de profundizar en las relaciones individuo-política-sociedad. Esto me ha permitido una aproximación a lo político...para desarrollar un discurso (en proceso) disidente del proyecto hegemónico. No mera retórica antagonista.

Esto se ha traducido en al menos cinco exposiciones individuales en poco más de una década. Exposiciones que han representado un reto en este tiempo de crisis, donde la reflexión y el análisis han sido tan importantes como la elaboración de la obra.

El arte no es tan solo una cuestión de morfología como de función, no tanto de apariencia como de operación mental

Al realizar este conjunto de exposiciones tuvimos en cuenta lo siguiente:

- Generar conceptualmente la obra paródica-satírica que se ocupara de desmontar la falsa heroicidad que celebra la "épica" inexistente de los falsos "héroes" militares en boga. (Arte de Facto 2018, Haciendas y Marías 2013-15).

- Plantear una propuesta formal a contracorriente del resistente "Arte elevado" inmerso en su propio narcisismo e indolencia, empleando para esto materiales y superficies "no legítimas", telas de peluche por ejemplo (Arte de Facto 2018, Haciendas y Marías 2013-15).

- Desarrollar estructuras materialmente endeble, instalativas y poveras, efímeras (símiles del gigante de pies de barro, "Estado malandro"). Utilizando latas y potes oxidados, pañales desechables, frases tomadas de la jerga popular, etc. (Arte de Facto 2018, Haciendas y Marías 2013-15).

- Plantear un cambio de lo "serio" a lo "no serio", de lo formal moderno a lo textual postmoderno. No haciendo distinción entre el buen gusto en la apreciación de la obra (criterio de calidad, Greenberg, 1978) y lo Kitsch de la baja cultura, cultura popular. Entre objetos de una estética

"buena" y otra "mala". Se hizo necesario establecer la lectura de la obra como texto.

- Nos propusimos una crítica del mercantilismo que reduce la obra de arte a objeto plano de consumo, plano de sentido. Nos valimos para esto de formatos grandes con poca o ninguna intervención, ready made. De telas que parodian la moda o burlan el rito (drill militar, tela camuflaje) telas manipuladas contrapuestas al contexto militar-comercial y de la moda de la cual proceden.

- Pensamos necesaria la elaboración de un texto para la apreciación, comprensión, de la obra. Arte para ser apreciado en su función crítica, no de entretenimiento. La obra es texto y es importante para la mediación. Entre autor y público la tarea del crítico en cuanto portador profesional de la mediación es necesaria. Intérpretes, no jueces ni tasadores de arte. Intérpretes creadores.

- Arte de Facto 2018 fue concebida desde el arte procesual. Cada proyecto elegido determinaba la singularidad de su ejecución: instalación, cosido, fotografía, ensamblaje... Para cada trabajo, para cada idea su propia solución formal.

Esta manera de abordar y resolver la exposición nos acercó sobre todo a la función, a la idea, convirtiéndose esta en el motor principal que generó la obra "El arte no es tan solo una cuestión de morfología como de función, no tanto de apariencia como de operación mental" (Duchamp, referido por Balbina, 2014, p. 184)

Arte de facto, arte para agitar

MUTT.MUTTER. 2018



Desde el arte de agitación o propaganda (prop-art), se creó un movimiento crítico-contestatorio. Acciones de calle, mayo del 68, grafitis callejeros, carteles, propaganda, stickers, esténciles, instalaciones, obra gráfica, pintura, vallas, otros... son algunos de los dispositivos y soportes donde se explaya este movimiento. En la estrategia del prop-art se halla la idea de influir en la opinión pública, en activar el pensamiento de la sociedad a través del arte.

Joseph Beuys trató de impactar igualmente a la sociedad con su concepto ampliado de arte. El pensamiento como escultura, la plástica social. Hacemos este inciso, Beuys, porque él, asociado a Fluxus igualmente intentó, dentro o fuera del movimiento "activar" el pensamiento de la sociedad a través del arte. El arte no solo impacta y transforma el arte sino que puede cambiar la sociedad. En el prop-art los contenidos son comunicados de manera directa y sin rodeos, crudamente. La realidad es cruda, el lenguaje del arte directo. "Modificar conciencias", generar pensamiento, crítica.



Big-Gamelote

En Arte de facto en general y en la obra Big-Gamelote en particular, nos ocupamos del asunto de la muerte del poder. Muerte simbólica del padre (lo institucional, militar, patriarcal) encarnado en el ícono del caudillo militar.

Uniforme militar relleno de paja, de 4 m de largo aproximadamente ostenta en su porta nombre su "identificación" Big-Gamelote. Gigante de paja, pretendimos la destrucción del ícono guerrerrista, del caudillo constelado como arquetipo en millones de venezolanos. Dictador que encarna la fuerza sobre la razón, dictador vociferante pero falible y de paja.

El ícono amenazante es visitado desde la perspectiva de David. El arte puede asestarle una pedrada al gigante. Realidad cruda, arte directo. Disfraz-uniforme del paracaidista golpista. Al identificar claramente su identidad el mensaje cala en su eficacia comunicativa. Agigantar el uniforme, descontextualizarlo, llenarlo de paja resalta su precaria heroicidad y veracidad, grande como su uniforme así luce el hombre de paja. Iconoclastia.

Constructo Totalitario

¿Se ha perdido el sentido transgresor de la creación?

El arte de comienzos de este siglo y en este país se inscribe en el terreno de la dificultad que representa el producir un arte tan solo para el mercado. En su lugar, este se inscribe en el terreno de la transgresión, transgresión no en el sentido ingenuo del grito en el medio de la calle

O de la caricatura de la vanguardia Dadá o surrealista... El arte de esta modernidad tardía o postmodernidad en el país tiene que vérselas con la realidad contemporánea de las dictaduras y de los regímenes totalitarios. Necesariamente visibiliza esto.

La libertad está amenazada y por consiguiente "El Reino" del individuo está amenazado, asediado. ¿Cómo realizamos una obra, cómo distinguimos y nos distanciamos del apetito de la celebridad personal, de las motivaciones destinadas al lucro personal, al reconocimiento vacuo? ¿Cómo desarrollamos una obra que "comunique", que "despierte", así arriesgue lucro, reconocimiento, narcisismo?

Estamos en una encrucijada (2020) donde no se avizora un happy end para el país... Las salidas se van cerrando por y para consolidar el modelo totalitario y es manifiesta la imposibilidad en lo personal, de comunicar. Si el arte es (además) pensamiento, este pasa por pensar el país...y esto es un ejercicio impostergable.

Esta obra es trabajada en la misma dirección de las anteriores (visibilizar los resortes que mueven la dictadura) criticando abierta, tenaz y directamente el modelo de fuerza instalado en el Estado

delincuente venezolano. Este -constructo obra- nos habla de ese constructo otro ideológico totalitario.

Eslabón de una cadena (rombo de PVC blanco de tres metros de lado por ocho pulgadas de diámetro). Cada uno recubierto por una banda (brazalete) de tela camuflaje de un metro. La poca nobleza del material, su no artísticidad (tubería de aguas negras, cañería) debe transformarse textual y sensorialmente en la sala. Una vez expuesto, se transfigura. Cuerpo aislado, fragmento o parte de un cuerpo mayor, somos engranajes o eslabones articulados en un cuerpo mayor. Engranajes de la máquina.

La estructura totalitaria se eslabona, engrana o articula en la máquina ideológica-ideologizante. El rombo-eslabón en la sala se convierte en una construcción geométrica maximalista. La estructura totalitaria se eslabona en la cadena ideológica que como trampa reposa en el logos de lo totalitario. Su insignificancia cosal, povera, se resemantiza estéticamente elevando su carácter reflexivo, de denuncia. En la cadena de las apariencias y aberraciones ideológicas somos eslabones encastrados a la maquinaria del poder de facto.



Paracagadas

Obra construida modularmente. Trabajo para ser instalado en sala como estructura de pared, uno al lado de otro, su distribución puede ser modificada, variando su lectura. Queremos hacer referencia con ella a la estafa que subyace en el mito de lo "fundacional".

El discurso oficial en boga opera sobre supuestos heroicos. El poder de facto trata de fraguar un imaginario y una simbólica de lo heroico partiendo de golpes de Estado fracasados.

Una narrativa que intenta conformar una mitología que ponga rostro a una revolución carente de heroicidad y de epopeyas. Revolución de papel y micrófono. Aludimos aquí al fracaso de una revolución gestada en los cuarteles de paracaidistas, estruendosamente fracasada en la intentona golpista del 4F.

Formalmente la propuesta modular Paracagadas consistió en construir un híbrido entre paracaídas y pañal. Fuerza y fragilidad. El módulo resultante reproduce un pañal de talla adulta (12 en total) hecho con tela militar camuflaje, de combate. El uso de la tela militar y su cruce con el patrón formal del pañal confunde. Con Paracagadas buscamos construir un símil de la utilería militar para el combate y su fracaso.

El pañal-paracaídas hace mofa del conato de golpe abortado ¿paracaidistas ineptos (revolucionarios ineptos) enfundados en pañales?

En la exposición ante esta pieza alguien nos preguntó: ¿Pañal o paracaídas? Los dos y ninguno -contestamos-. Ambigüedad en lo inexistente. Imposibilidad de tener una identidad, un fundamento. Símil de una revolución sin rostro, falsa en sus premisas.

Nos propusimos generar un cuerpo a instalar de objetos

híbridos que evidenciaran el absurdo, lo risible y vulnerable de toda construcción humana cuyo fundamento este anclado en lo perverso. El Paracagadas es un dispositivo modular de contención "excremental" ideológica. Sin mitos heroicos no es posible anexar un retrato más en las galerías del procerato militar venezolano.



Svastikas Folk (factores de poder que sostienen)

Hay símbolos complejos, de gran riqueza, que nos ofrecen un sinfín de posibilidades para su interpretación. Al decidirnos por algunas de ellas cancelamos buena parte de su interpretación. Es el caso de la svastika símbolo que se ha convertido en estigma y tabú. En occidente lo identificamos con el nacionalismo, el racismo, el totalitarismo. Identificación del partido nacional socialista alemán, símbolo más distinguido del poder totalitario.

Con la svastika identifico al actual proceso político-ideológico venezolano, fundamentalmente por su profunda irracionalidad que desemboca en la tragedia totalitaria.

La instalación mural Svastikas Folk en sus dimensiones (350 x 1000 cm) coquetea con la grandilocuencia (parafraseando) de la propaganda fascista. Svastika Folk intenta reproducir la simbólica del totalitarismo venezolano.

Cada módulo de 350 x 250 cm de un total de cuatro, pende muralmente de las paredes de la sala Estandartes de Guerra, la intervención mural podría suscitar la atmósfera de lo siniestro.

4 Jinetes de lo Apocalíptico

Cada módulo consta de dos franjas. Un color estampado en una de sus franjas y en todas (cuatro) una franja drill militar más svastika en el centro (en el punto de unión de las dos franjas). Así:

A - Dorado + svastika + drill militar camuflaje

A - Riqueza minera + fascismo + militarismo
corrupción = totalitarismo

B - Rojo + svastika + drill militar camuflaje

B - Partido único (fanatismo) + fascismo +
militarismo dogmático = totalitarismo

C - Estampado floral + svastika + drill militar
camuflaje

C - Masa (pueblo) + fascismo + militarismo
dogmático = totalitarismo

D - Negro + svastika + drill militar camuflaje

D - Petróleo + fascismo + militarismo
corrupción = totalitarismo

- **Dorado** es el país sumergido en el mito. La riqueza de unos pocos, la miseria de muchos. Hoy se actualiza el mito -El Dorado- el Arco Minero, donde los militares tienen el monopolio del contrabando de extracción. Del saqueo. Del Tráfico. Decimos coltán, torio, uranio, diamantes, oro, etc.

- **Rojo**. Partido único. Modelo para aglutinar a las masas fanáticas en torno a un pensamiento único al líder único. Stalin, Castro, Hitler, Chávez. Estrategia del fascismo y el ejército, de la unión "cívico militar". Esquema común al totalitarismo (partido único).

- **Estampado floral**, mantel de hule floral en la sempiterna mesa de la pobreza. El segmento de la población mayoritaria y envilecida, ciega ejecutora y seguidora de la manipulación fascista "cívico-militar".
- **Riqueza petrolera** (excremento del diablo) ¿Fondo del problema? Agujero negro. País sumergido en su infierno. País esclavo de la monoproducción. Los generales gerentes del proceso terminaron estrangulándola, saqueando, desmantelando. Maldición o lo contrario, inexplicablemente la dictadura la ha borrado de la faz de la tierra (PDVSA).



A modo de cierre, no ha sido fácil la sobrevivencia para el venezolano. El modelo totalitario al ejercer su poder ha resultado ser efectivo en sus efectos devastadores. La retórica del populismo vandálico sobrevuela en las narrativas, insostenibles, victimistas/ salvacionistas. La revolución maquillada oculta un fracaso, el suyo propio y el de todos los venezolanos. Abordar desde el arte la dura realidad para revisar el concepto y el modo en que operan las relaciones arte-política, estética-ética, arte-mercado, entre otras, en una sociedad vulnerada y convulsa como la nuestra, ha sido objetivo central de este trabajo.

En Arte de Facto 2018, Libro de Aristas Haciendas y Marías 2013-15, Juegos de Guerra 2002, exposiciones individuales y proyecto editorial intentamos establecer puentes críticos y reflexivos desde el Arte. Hemos tratado de no olvidar, invisibilizando, la tragedia que nos sacude a diario.



Secreto de Estado. 2018

Referencias Bibliográficas

- Levi, Primo. (2002). *Si esto es un hombre*. Barcelona-España: Muchnik Editores, S.A. <http://espanol.free-ebooks.net/tos.html>
- Arendt, Hanna. (1998). *Los orígenes del Totalitarismo*. Madrid-España: Grupo Santillana de Ediciones, S. A.
- Balbina F. Celia. (2014). *Arte Conceptual en Movimiento: Performance Art en sus acepciones de Body Art y Behavior*. Art Consuegra Universidad Rey Juan Carlos Departamento de Ciencias de la Educación, el Lenguaje, la Cultura y las Artes. P. 184.
- Oliveros, A. (2001-2002). *Sin parar un punto*. Ensayos literarios 2009-2012. Caracas: Ediciones Universidad Simón Bolívar.

Como citar este artículo:

Gutiérrez, O. (2019). Arte de Facto. Oscar Gutiérrez
La A de Arte, 2(4), 166-192 pp.
Recuperado de [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

MÍNIMUM

*Espacio
para dar a
conocer la **actualidad**
del hacer artístico en la
**Facultad de Arte de la Universidad
de Los Andes**, presente en eventos,
reseñas, traducciones, premios, exposiciones,
conciertos y toda actividad que destaca la participación
y ejecutoria de los artistas venezolanos en el mundo*

Wikipedia:

las virtudes de la falta de fiabilidad

Wikipedia: the virtues of unreliability

Resumen:

¿Podemos confiar en la enciclopedia colaborativa de Wikipedia? A esta pregunta que reincide con ritualidad, muchos responden negativamente. Debemos tener cuidado con Wikipedia o, según algunos, tener cuidado con las consultas. ¿Están justificadas estas críticas? Para averiguarlo, el autor se convirtió en redactor de Wikipedia. Observó el proceso de escritura colectiva en el trabajo en dos artículos de la enciclopedia. Aquí están los resultados de sus observaciones, así como una reflexión sobre el conocimiento enciclopédico a la luz de la etnometodología.

Palabras claves: *Wikipedia, conocimiento, enciclopedia, confiabilidad.*

Traducción:

Rafael J. Saavedra V.

Traducción del artículo de Caroline RAIEVSKI

“Wikipedia les vertus du manque de fiabilité” publicado en Cahiers d’ethnométhodologie, Número 3- Junio 2009, p. 67-79.

 Rafael J. Saavedra V.

 rsaavedra@ula.ve

 Doctor en Música y Musicología de la Universidad de París - La Sorbona.
Profesor e investigador de la Facultad de Arte.

 Venezuela.

LA DEARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Vol. 2, núm. 4, jul.- dic. 2019, pp. 194-219, ULA-Ven.

ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

URL: www.arte.ula.ve

Introducción

El 15 de diciembre de 2006, creé un artículo en Wikipedia², la enciclopedia virtual, libre y gratuita, escrita voluntariamente para los usuarios de Internet. Esta iniciativa tenía dos objetivos:

- Promover el Shintaido, arte marcial japonés que practico durante varios años, dedicándole un artículo. De hecho, desde su creación en 2001, Wikipedia ha tenido mucho éxito³: incluye más de 580.000 artículos⁴ y es uno de los quince sitios más visitados en Francia⁵; un artículo en Wikipedia puede llegar a cientos de lectores.

- Satisfacer una curiosidad sobre Wikipedia. Me intrigó el proyecto y los apasionados debates que provocó: las decisiones editoriales de Wikipedia (libertad para que todos participen, falta de validación de artículos, principio de redacción colectiva) traen consecuencias en la calidad de los artículos puestos a disposición de una amplia audiencia: La falta de organización, de neutralidad, de confiabilidad son algunos de los reproches que se le endosan regularmente.

¿Son estas críticas fundadas? ¿Y, de ser así, podemos ver allí un aspecto positivo? tales son las preguntas que son abordadas en este artículo.

Las herramientas de observación

¿Qué punto de vista teórico debo usar para observar Wikipedia y cómo lo hago? En octubre de 2006 me inscribí en la Universidad París VIII en el postgrado de "etnometodología e informática".

Para la presente investigación, elegí la etnometodología como herramienta de investigación.

La herramienta teórica: La etnometodología

La etnometodología es difícil de definir ya que rechaza la idea de que hay verdades objetivas y conceptos universales: “Un concepto o idea no es separable del ente que los hizo nacer” (Lecerf, Loubière, 2007, p. 18).

La etnometodología puede verse como un enfoque relativista del conocimiento, cercano al escepticismo griego⁶. Sin embargo, no es un relativismo absoluto que consiste en renunciar a toda afirmación (o afirmar que todas son iguales), sino un relativismo basado en la idea de “referencia móvil”: un concepto, una idea, una afirmación pueden ser “verdaderos” dentro de un grupo, en un contexto específico. Lo que no significa que serían “verdaderas” en otro lugar, en otro contexto. El investigador debe tener en cuenta la existencia de este marco y definirlo en beneficio de sus lectores.

Por lo tanto, el primer paso del investigador en etnometodología es presentar su propio repositorio de investigación: ¿cuál es su definición de la disciplina? A los fines de mi estudio en Wikipedia, seleccioné principalmente dos aspectos de la etnometodología.

La observación participante. Para observar un grupo o fenómeno humano, dice Harold Garfinkel, fundador de la etnometodología, debemos involucrarnos. Este requisito se fundamenta en la idea de que un fenómeno (la redacción de un artículo de enciclopedia, por ejemplo) consiste en una serie de prácticas, métodos, observaciones, discursos implementados, contruidos, organizados por sus autores. “El sociólogo no tiene oportunidad de decir nada relevante sobre estos métodos a menos que descubra y haga suyo este método

intrínseco del fenómeno.” (Quéré, Lapassade, 1985, p. 68). Un estudio etnometodológico supone la participación en las actividades concretas, banales y cotidianas de los miembros del grupo estudiado. Para describir la actividad editorial de Wikipedia, uno debe ser parte de la comunidad de sus redactores.

Una reflexión sobre el saber. La etnometodología da una mirada crítica al conocimiento: ¿cómo se hizo? ¿Qué tan confiable es su herramienta de descripción, es decir, el lenguaje?

Harold Garfinkel ha cuestionado radicalmente los métodos y el razonamiento empleados por los sociólogos para llevar a cabo su investigación. De observadores de la sociedad, los sociólogos se han convertido en objetos de observación. Esta observación se ha extendido a otros profesionales de la investigación. Christophe Lejeune evoca la “reespecificación del conocimiento” (Lejeune, 2007) a la que conduce la etnometodología, abriendo así un nuevo campo de búsqueda en la investigación: observar y posiblemente criticar los métodos, procesos, operaciones de los propios investigadores, para hacer de estos métodos, procesos y operaciones un objeto de conocimiento.

Más adelante mostraré cómo Wikipedia puede verse como una herramienta que permita observar el trabajo de redacción enciclopédica.

La visión crítica del conocimiento que plantea la etnometodología también se basa, en gran medida, en una duda acerca de la herramienta utilizada por los investigadores en ciencias sociales para describir el conocimiento: el lenguaje natural⁷.

Apoyándose en trabajos realizados por otros investigadores (Bar Hillel, Husserl), Harold Garfinkel, mostró cómo el lenguaje natural es, por naturaleza, indexical⁸. Esta indicidad inherente también es irremediable: cualquier intento de explicar el significado de una palabra o expresión habiendo sido realizado a partir de otras palabras y expresiones también indexicales, genera a su vez indicidad. Si la herramienta utilizada para describir el conocimiento es, por naturaleza, cambiante e imprecisa, entonces es imposible pretender formular definiciones objetivas de algo. Como veremos más adelante, esta propiedad del lenguaje pone en tela de juicio el proyecto enciclopédico.

Las herramientas prácticas: modalidad de la encuesta

No hay nada más fácil que participar en la redacción de Wikipedia: una vez se haya dominado el idioma wiki⁹ (la neófita que soy, aprendió los conceptos básicos de un “wikipedio” en menos de una hora), basta solo insertar el texto en el sitio web de la enciclopedia. No es necesario registrarse como miembro si no se desea. No hay obligación de indicar el nombre o mencionar las calificaciones de quien escribe. El único problema: cualquiera, después del autor original, puede modificarlo con la misma facilidad. Si el tema es importante para el autor original, éste debe permanecer vigilante “visitando” regularmente su texto para verificar si se ha modificado y cómo. Depende de él entonces eliminar los errores, negociar con los otros redactores en caso de desacuerdo, pero también – en caso contrario – deleitarse con las contribuciones al texto inicial.

En noviembre del 2006, comencé a escribir un proyecto de artículo sobre Shintaido. Después de inscribirme como

usuaria “registrada” de Wikipedia, publiqué el 15 de diciembre algunas líneas que completé unos días después. En los meses siguientes, y hasta el 16 de abril del 2007, observé cómo dicho texto fue modificado, completado y corregido por otros escritores, incluida yo misma. También pasé muchas horas “navegando” por varias páginas de Wikipedia, especialmente por aquellas dedicadas al proyecto de Wikipedia en sí y a su política editorial (a través del artículo “Wikipedia” en particular).

Durante mis “paseos” por Wikipedia comencé a interesarme en el concepto enciclopédico y, hacia el mes de febrero del 2007, me llamó la atención un segundo artículo con el nombre de “enciclopedia” en el cual participé muy modestamente en la redacción (solo una contribución). Observé el proceso de escribir este artículo desde su fecha de creación, el 26 de mayo del 2002 hasta el 16 de abril del 2007. Ambos artículos, “Shintaido” y “Enciclopedia” constituyeron mis campos de investigación.

Mis observaciones fueron facilitadas gracias a las funcionalidades del sistema de Wikipedia: cada artículo de la enciclopedia tiene varias pestañas que permiten acceder al proceso de redacción. La pestaña “Historial” proporciona acceso a todos los cambios realizados en el texto desde la fecha en que se publicó. El texto de cada intervención está disponible, así como la fecha, la hora, el nombre del autor¹⁰ y un resumen del contenido de la enmienda (si el autor se tomó la molestia de indicarlo, como lo recomienda Wikipedia). La pestaña “Discusión” da acceso a los debates editoriales que han tenido lugar entre los redactores desde la creación del artículo: hay comentarios, propuestas, debates.

Mi investigación se centró principalmente en esos textos.

Wikipedia: la inestabilidad y la falta de fiabilidad

¿Es Wikipedia desorganizada, inestable y volátil? Yo pude constatarlo rápidamente cuando comencé a consultar sus artículos cuidadosamente.

A la búsqueda de principios fundadores

¿Cómo escribir un artículo para Wikipedia? ¿Cuáles son las reglas editoriales? Ha sido difícil encontrar una respuesta clara a estas preguntas.

Varios artículos en la enciclopedia llevaban el siguiente cuadro informativo:

“Esta página expone uno o más principios fundacionales que definen la naturaleza de Wikipedia. Estos principios, comunes a toda Wikipedia, son *a priori* inmutables, intangibles y no negociables. Tienen prioridad sobre las reglas y recomendaciones adoptadas por la comunidad de contribuyentes.”

De este cuadro deduje que había una jerarquía en los textos que rigen la organización de Wikipedia: “reglas y recomendaciones” por un lado, “principios inmutables” por el otro. Sin embargo, una consulta a la página “Wikipedia: reglas” me sumió en la incertidumbre, pues el cartel decía: “Esta página presenta una regla oficial de la Wikipedia francófona. Esto ha sido aprobado por los wikipedios después del debate y, por lo tanto, debe considerarse como una regla que deben seguir todos los usuarios interesados”¹¹. Junto a los “principios” y a las “Reglas simples”, ¿había entonces una tercera categoría de reglas: las reglas “que todos deben seguir”?

Después de varias horas de investigación inútil, finalmente decidí dejar a un lado esta pregunta, para limitarme a los principios fundacionales, que intenté enumerar. Allí me volví a encontrar con una incertidumbre: la página "Wikipedia, principios fundacionales" enumeraba cinco¹². La página "Wikipedia: la interpretación creativa de las reglas"¹³ hablaba de tres. La página "Wikipedia: reglas"¹⁴ que establece aquellas consideradas como "no negociables", por Jimmy Wales, también enunciaba cinco, pero no eran las mismas. Por ejemplo, la concerniente a "Wikipedia no tiene reglas fijas" era reemplazada por una norma de redacción colectiva; Una pestaña titulada "Principios fundacionales" ubicada a la derecha de las páginas en cuestión, completó la confusión definitiva ya que propuso casi veinte encabezados diferentes.

Encontrar las reglas fue una tarea ardua. Interpretarlas también. Algunos artículos expresaban específicamente que deberían leerse con precaución: "Se está proponiendo una versión nueva y profundamente reelaborada de esta recomendación", a menudo se puede leer en la parte superior de un artículo. "Todos están invitados a leerlo, compararlo con la versión actual y expresar su opinión en la página de discusión." Teóricamente, habría sido necesario, para tratar de tener una buena comprensión de los principios, consultar esta página modificada: probablemente contenía una nueva luz sobre las reglas editoriales de Wikipedia. Quizás esta nueva interpretación se adopte más tarde. El contenido del artículo nunca fue definitivo.

Consultar y comparar las dos versiones de un principio o una recomendación es una tarea laboriosa. Después de varios días de buscar los principios y leer las

definiciones, sentí que ya no tenía tiempo para buscar también versiones alternativas. Y finalmente decidí rendirme: no podía pretender leer todo y entender todo. Puede que no haya una forma “correcta” de leer Wikipedia.

Vandalismo y errores

La volatilidad y la falta de confiabilidad de Wikipedia se pueden encontrar en los artículos principales¹⁵. Ningún artículo tiene una versión final. Siempre se puede completar y corregir, puede ser objeto de desacuerdos. ¿Quizás haya un error en el artículo o tal vez haya sido vandalizado? Al leer un artículo, el lector no sabe qué tan fiable es el texto.

En el caso del artículo “enciclopedia”, observé dos tipos de errores. Errores debidos a actos vandálicos obvios¹⁶ y errores de fondo. Los primeros fueron rápidamente suprimidos por los redactores. En la gran mayoría de los casos, la corrección se produjo a los pocos minutos del vandalismo. Por ejemplo, en el 2006, año en que se experimentó el mayor vandalismo, en treinta y tres actos destructivos aproximadamente, se realizaron veintisiete correcciones en la siguiente hora (incluyendo dieciséis en los próximos cinco minutos). Se hicieron cinco correcciones en dos o tres horas. Una corrección tomó dieciséis horas. Un estudio de la Wikipedia en inglés confirma esta observación: en promedio, la mitad del vandalismo significativo (eliminación de una parte importante del texto) se identifica y se corrige en menos de tres minutos (Viegas, Wattenberg, Kushal, 2004).

Este no es el caso en los errores de fondo. Por ejemplo, en el artículo “enciclopedia”, tres errores de este tipo solo se corrigieron varios meses después de su aparición.

Es muy probable que entre los miles de artículos de Wikipedia, algunos de ellos algún día incluyan errores importantes, pero ¿las enciclopedias tradicionales están libres de errores? La revista Nature comparó, en el 2005, cuarenta y dos artículos científicos en Wikipedia en lengua inglesa y en la Enciclopedia Británica, informando un promedio de tres errores en la Británica versus cuatro en Wikipedia (Giles, 2005). Otros dos estudios, realizados en el 2006, confirmaron estos resultados (Chesney, 2006) y (Rosenzweig, 2006) citados por (Endrizzi, 2006).

Además, la rapidez con la cual Wikipédia reacciona a los actos de vandalismo muestra que su fiabilidad es probablemente superior a lo que se podría suponer. Sin embargo, es cierto que la facilidad con la cual cualquiera puede modificar Wikipedia y la ausencia de control *a priori* sobre los textos que figuran allí la hace más volátil y menos fiable que otras enciclopedias¹⁷. “[Wikipedia] puede ser muy útil para comenzar una búsqueda y tener unos primeros puntos de referencia. Pero hay que tener en cuenta que es un punto de partida y que esto no debe en ningún caso constituir una fuente en la cual uno se limitaría.” (Létourneau, 2007) “Ninguna fuente de información es garantía exacta y no deberíamos tener confianza total hacia algo cuya arquitectura abierta permite fácilmente alteraciones por malevolencia o ignorancia.”¹⁸ (Thompson, 2005).

¿Quién es el autor?

Para el lector de Wikipedia, la incertidumbre también surge de una duda sobre el autor del artículo: en Wikipedia, los autores pueden ser anónimos. Incluso cuando no lo son, no necesariamente tienen elementos biográficos para conocer su nivel de experiencia en el tema. Cuando aparecen elementos biográficos, nada da certeza de que sean ciertos.

Esta es otra de las principales críticas dirigidas a Wikipedia: ¿quién está detrás de los textos? ¿Cuán fiables son cuando no sabemos si el autor es o no un experto en el campo en el que escribe? ¿Cuáles son sus prejuicios? ¿Tiene otros motivos además de los de informar? La posibilidad de escribir “bajo la dirección IP” permite que grupos de presión o individuos manipulen la información que les concierne¹⁹. A esta duda sobre la identidad del autor del artículo se agrega una duda adicional: el autor de un artículo puede ser decenas de personas, como se muestra en el artículo “enciclopedia”.

Los correctivos de la inestabilidad

Algunos artículos tienen un estado status particular que los protege de los cambios “salvajes”: se trata de los “semi-protegidos” que solo pueden ser modificados por los usuarios registrados durante al menos cuatro días. Esta protección, que a primera vista parece ser insignificante, ha demostrado ser muy efectiva en el caso del artículo “Enciclopedia”. Después de varios años de vandalismo repetido (corregido con la efectividad que mencioné anteriormente), el artículo se colocó

bajo estado semi-protegido el 3 de diciembre del 2006. No ha ocurrido ningún acto destructivo entre esa fecha y el 17 de abril del 2007, fecha en que cesé mis observaciones. Sin embargo, el número de contribuciones también ha disminuido. ¿Existe una correlación entre estos dos fenómenos? Para tener una idea, habría que hacer una investigación a mayor escala. Según un estudio (Endrizzi, 2007), el 19% de las contribuciones de Wikipedia provienen de escritores anónimos. Al conferir un estado "semi-protegido" en un artículo, Wikipedia se privaría de estas contribuciones.

Varios redactores de Wikipedia están trabajando en un proyecto de versión estabilizada de la enciclopedia: se trataría de seleccionar artículos cuyo texto sería validado por los wikipedios y no podría ser modificado. Por lo tanto, esta versión estable de Wikipedia ofrecería una alternativa más confiable, posiblemente para ser distribuida como un CD-ROM²⁰. Ella coexistiría con la versión "live" de Wikipedia.

Los aspectos positivos de la inestabilidad y de la falta de fiabilidad

¿Son la inestabilidad, la falta de fiabilidad necesariamente algo malo? Mi investigación me llevó a encontrar puntos positivos. La inestabilidad es, me parece, lo que permite que Wikipedia exista y se desarrolle.

¿Intentar limitarlo no terminaría el proyecto? La falta de fiabilidad puede tener virtudes pedagógicas: ¿Wikipedia no permite desarrollar el espíritu crítico de sus lectores?

La esencia de Wikipedia

Sin inestabilidad, ¿podría existir Wikipedia? Volvamos al comienzo del proyecto: los creadores de Wikipedia, Larry Sanger y Jimmy Wales, comenzaron lanzando en el año 2000 una enciclopedia web alimentada por redactores voluntarios, pero cuyos artículos tuvieron que ser validados por expertos. Este proyecto fue un fracaso²¹. Sanger y Gales lanzaron Wikipedia de manera experimental y obtuvieron el éxito que conocemos. La política de apertura total de Wikipedia (facilidad con la que cualquiera puede contribuir, falta de autoridad jerárquica, política del *laissez-faire* como modo de organización) parece ser la razón de su existencia.

En mi experiencia como redactor, el caos y las contradicciones en los principios fundacionales que me habían desconcertado y molestado al principio, de pronto se me convirtieron en flexibilidades: “Es aceptable no conocer o no seguir cada regla, pero ignorarlas deliberadamente trae problemas”, dice el artículo “Wikipedia: interpretación creativa de las reglas”²². Este postulado también recuerda los principios de la Wikipedia en inglés: “Si las reglas impiden mejorar o mantener Wikipedia, ignórelas”. Aún más: “Ignorar las reglas’ NO significa ‘romper todas las reglas’”. Simplemente significa: no es necesario que usted haya memorizado todas las reglas de Wikipedia para contribuir [...]. En caso de duda, contribuya y habrá alguien que lo contactará y hará algo con sus aportes.”

Wikipedia ofrece a sus escritores la libertad de “soltarse” e intentarlo: nadie tiene el poder de decidir qué es objetivo o no, relevante o no, verificable o no. Los artículos sobre el proyecto reflejan discrepancias, admiten que son temporales y están en proceso de modificación. Como colaborador, tengo el derecho de proponer, a través de mi artículo, mi interpretación de estos principios. No ser un especialista en la enciclopedia no es un obstáculo. “*If you like, go ahead, be bold, and jump right in*”, anuncia Wikipedia en inglés²³. “¡No lo dude!” proclama Wikipedia²⁴.

Del mismo modo, la posibilidad dada a los redactores de permanecer en el anonimato o de usar un pseudónimo puede verse como un estímulo para contribuir, incluso si comete errores, sabiendo que siempre habrá la posibilidad de corregirse por sí mismo o recibir correcciones de otro contribuyente. Noté en mi caso que el uso de un apodo facilitaba las cosas: me molestaba firmar mi nombre en un artículo inacabado e imperfecto. No necesariamente quería ver mi nombre asociado con este texto, al menos en su etapa inicial. En cualquier caso, el principio mismo de la escritura colectiva de Wikipedia elimina la noción de autor: incluso si cada redactor indica su identidad real, el texto del artículo no puede atribuirse a una persona en particular. Un artículo de Wikipedia es el resultado de decenas de contribuciones.

La libertad y la apertura tienen un precio que es el de la inestabilidad y la falta de fiabilidad, pero ¿no son también la razón de ser de la vitalidad de Wikipedia, la gran variedad de temas abordados²⁵, el crecimiento exponencial de los artículos, la velocidad con la que se realizan las actualizaciones²⁶? Sin ellos, simplemente no existiría

– en mi opinión – Wikipedia. A este respecto, será interesante observar la evolución de los proyectos de la competencia para Wikipedia, Citizendium²⁷ o, más recientemente, Knol²⁸, los cuales requieren la mención de la identidad de sus redactores y que solicitan, en el caso de Citizendium, a expertos (voluntarios) para validar los artículos.

Una visión crítica del saber

¿Cómo se construye el conocimiento enciclopédico? La originalidad de Wikipedia estriba en la transparencia del proceso de elaboración de sus artículos: a través de las páginas “Historia” y “Discusión”, el lector puede tener acceso a los “bastidores del trabajo enciclopédico”.

Wikipedia no oculta ninguno de los debates que lo estremecen. Las numerosas páginas dedicadas al proyecto en sí (el artículo “Wikipedia”, por ejemplo) permiten al lector echar un vistazo crítico a la enciclopedia que está consultando. ¿Cuáles son sus principios editoriales? ¿Cuál es el punto de vista expresado? ¿Hay desacuerdo sobre algunas de las nociones presentadas? ¿Qué arbitrajes han tenido lugar para decidir que esta o aquella versión es preferible? El contribuyente se ve obligado a formular todas esas preguntas durante las diversas etapas de su trabajo en Wikipedia: cuando escribió y se preguntó sobre la neutralidad de su propio texto, como fue mi caso; cuando finalmente se modifica su artículo y se lo lleva a descubrir que otros pueden tener una visión diferente, como en el caso del artículo “enciclopedia”²⁹; cuando consulta otros artículos y constata a través de la página “Discusión” que su texto

es el resultado de una negociación o aún es tema de debate; cuando se percata de la presencia en ciertos artículos de un cuadro informativo que advierte al lector: "Este artículo provoca una controversia por falta de neutralidad. Considérelo con cuidado. Consulte las discusiones para resolver esta controversia."

Con Wikipedia, el contribuyente es llevado a tomar distancia con respecto al texto. Este último se convierte en una fuente que puede confrontar a su propio espíritu crítico y a otras fuentes. El lector aprende a leer de manera diferente. Como Julien Levrel escribe: "En la evolución perpetua y la construcción conjunta, el valor del artículo solo puede ser interpretado por el lector después de un enfoque personal, crítico y reflexivo de movilización de los trazos de la construcción." (2005). Este proceso de reflexión es, en mi opinión, particularmente efectivo porque surge de una experiencia concreta: es el resultado de una observación práctica hecha por el wikipedio desde su propia experiencia como colaborador. No se trata del producto de una disertación filosófica teórica, sino de un proceso que se encarna en una práctica.

En 1985, en un informe titulado "etnometodología y enciclopedia", Yves Lecerf cuestionó la enciclopedia, a la luz de los descubrimientos de la etnometodología: "en el vasto campo de las ciencias sociales, no es posible dar una definición objetiva de cualquier cosa. Más aún [...], una definición formulada en lenguaje natural no puede ser una definición objetiva. Una enciclopedia se compone enteramente de definiciones, que se supone que son objetivas" (Grange, Jaulin, Lecerf, 1984, p 2 /Ia). Las enciclopedias del futuro, concluyó, deberían establecer

estrategias de desmitificación diseñadas para recordar a todos “que las verdades son relativas”, que el conocimiento no puede asimilarse tal como es, “que éste se reconstruye forzosamente al mismo tiempo dependiendo de las personas involucradas y de sus propias preocupaciones prácticas”. Ellas deben prever secciones especializadas que aborden los problemas de la gestión del saber y del saber-aprender. Finalmente, deben incluir planteamientos epistemológicos que evoquen “ciertas verdades útiles sobre el conocimiento”.

Estos principios abordados por Yves Lecerf se ponen de manifiesto en el presente objeto de observación: Al permitir que los lectores accedan al “trasfondo del escenario” de la enciclopedia, permitiendo que todos participen en la redacción de artículos y construyan su propio conocimiento enciclopédico, dando a conocer este proceso de redacción, Wikipedia – a mi parecer – llena su función “desmitificadora”. En este sentido, su inestabilidad, su falta de fiabilidad pueden presentar aspectos eminentemente positivos. De hecho, varios docentes están comenzando a usar Wikipedia como una herramienta pedagógica de redacción y lectura crítica de información³⁰.

Conclusión

La aparición de Wikipedia en la “escena enciclopédica” va acompañada de controversia. Esta mueve muchas de nuestras certezas, introduce dudas sobre nuestros conocimientos y sobre la forma de construirlos. Nos obliga a abordar un artículo enciclopédico de manera diferente. ¿Deberíamos condenar a Wikipedia por los errores que contiene? La pregunta es, en mi opinión, muy teórica. Wikipedia existe y

ampliamente consultada. Es mejor aprender a usarla, de la misma manera como hay que aprender a mirar la televisión y a leer los periódicos. En este sentido, las experiencias educativas que se han probado durante algunos años me parecen interesantes. De todos modos, para sus contribuyentes, mucho más que una simple compilación de artículos, Wikipedia puede ser una puerta abierta a cuestiones esenciales relacionadas con la construcción del saber. Es una herramienta de reflexión sobre el conocimiento.

Notas

- ¹ *Cahiers d'ethnométhodologie*, Número 3 – Junio 2009, p. 67 – 79. http://vadeker.org/corpus/wikipedia_les_vertus_du_manque_de_fiabilite.pdf
- ² *Wikipedia existe en muchas versiones de idiomas. En este artículo, "Wikipedia" se refiere a la versión francesa que es el tema de este estudio.*
- ³ *Cuantitativamente, en cualquier caso.*
- ⁴ *Cifras al 20 de noviembre de 2007.*
- ⁵ *Esta estimación, que proviene del motor Alexa (<http://www.alexa.com/>, página visitada el 7 de enero de 2008), probablemente esté infravalorada: Alexa solo registra las visitas de los usuarios que han instalado la barra Alexa en su navegador.*
- ⁶ *"Claramente, la etnometodología es un relativismo, en el sentido de que rechaza cualquier reclamo universal (ya sea la existencia de Dios o la universalidad de la ciencia), y postula el principio de que el conocimiento humano no puede alcanzar la verdad absoluta." (Kilborne, 2007).*
- ⁷ *El lenguaje natural – a diferencia del lenguaje artificial (como el lenguaje informático o matemático) – carece de orígenes: para definir una palabra de un idioma, es necesario usar otras palabras del mismo idioma. Él es autorreferido.*
- ⁸ *La indicidad se puede definir como "la propiedad que tienen los enunciados o comportamientos de estar siempre vinculados a un contexto o en relación a un referente, de lo cual se deduce que estamos constantemente construyendo el sentido de las palabras." (Kilborne, 2006, p. 47).*

- ⁹ *El lenguaje wiki utilizado para escribir un artículo es un lenguaje simplificado e intuitivo que es automáticamente traducido a XHTML por el motor de Wikipedia.*
- ¹⁰ *En Wikipedia, un autor puede elegir si indicar su nombre real, escoger un apodo o mantener el anonimato. En el último caso, es un número, la dirección IP de su computadora, que aparece en la lista de contribuyentes.*
- ¹¹ *Wikipédia : règles, Recuperado de: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:r%C3%A8gles> [Página consultada el 16 de abril de 2007].*
- ¹² *« Wikipédia est une encyclopédie ; Wikipédia recherche la neutralité de point de vue ; Wikipédia publie un contenu libre et ouvert à tous ; Wikipédia suit des règles de savoir-vivre ; Wikipédia n'a pas de règles fixes en dehors des cinq principes généraux énoncés ici. » [página consultada el 19 de abril de 2007]*
- ¹³ *Neutralidad; contenido libre; reglas de saber-vivir [página consultada el 19 de abril de 2007].*
- ¹⁴ *Página visitada el 16 de marzo de 2007.*
- ¹⁵ *Con esto quiero decir, artículos enciclopédicos en lugar de artículos sobre el proyecto de Wikipedia en sí.*
- ¹⁶ *Se trata de modificaciones del texto claramente efectuados de mala fe: eliminación total o parcial del texto original y remplazo por propósitos sin relación con el sujeto o inserción de palabras injuriosas o "humorísticas".*
- ¹⁷ *Varios escándalos han sobresalido en Wikipedia en inglés: particularmente artículos difamatorios, influencia de grupos de presión.*

- ¹⁸ *"We should not be surprised if there are errors. No information source is guaranteed to be accurate, and we should not place complete faith in something which can so easily be undermined through malice or ignorance thanks to its open architecture."*
- ¹⁹ *El sitio web de Rue89, por ejemplo, ha publicado los resultados de una investigación que muestra que más de 100 modificaciones relacionadas con la ciudad de Levallois y su alcalde, Patrick Balkany, en Wikipedia se habían realizado desde las PC del ayuntamiento.*
- ²⁰ *Wikipedia en alemán ya ha realizado un proyecto de este tipo.*
- ²¹ *21 En septiembre de 2003, Nupedia tenía solo 24 artículos validados y 74 en desarrollo.*
- ²² *Página consultada el 16 de abril de 2007.*
- ²³ *"Si lo desea, adelante, no lo dude y tírese al agua." "Wikipedia : community Portal", Recuperado de: http://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:community_Portal, página [consultada el 12 de abril de 2007].*
- ²⁴ *« Wikipédia : accueil des nouveaux arrivants », Recuperado de: http://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Accueil_des_nouveaux_arrivants, página [consultada el 12 de abril de 2007].*
- ²⁵ *Wikipedia incluye una gran cantidad de artículos sobre temas que las enciclopedias tradicionales no quieren (o pueden, por falta de espacio o medios) abordar. Por ejemplo, se puede incluir un artículo sobre un tema bastante confidencial como Shintaido.*

- ²⁶ *En cualquier caso, esto es lo que constaté con el artículo "enciclopedia": el número de contribuciones disminuyó tan pronto la libertad para modificar el texto fue limitada.*
- ²⁷ *Recuperado de : <http://en.citizendium.org>*
- ²⁸ *Knol, que se define como un recurso de conocimiento en línea que permite a los usuarios compartir y enriquecer contenido de manera colaborativa, fue lanzado por Google el 23 de julio de 2008.*
- ²⁹ *El artículo "Enciclopedia" ha sido objeto de animados debates en febrero del 2004.*
- ³⁰ *Es el caso, por ejemplo, del investigador y docente Jean-Noël Lafargue, de la Universidad Paris VIII, que pide a sus estudiantes de artes visuales escriban o completen artículos en Wikipedia. Otros ejemplos se mencionan en un estudio (Endrizzi, 2006, p. 29).*

Referencias Bibliográficas

Chesney, T. (2006). *An empirical examination of wikipedia's credibility*, First Monday, vol. 11, no 11.

Endrizzi, L. (2007). *La communauté comme auteur et éditeur: le cas de Wikipédia, contribution au colloque Journée nationale du réseau des unités régionales de formation à l'information scientifique et technique (Urfist): évaluation et validation de l'information sur internet*, Paris (31 janvier), Recuperado de: http://wikindx.inrp.fr/biblio_encyclen/index.php?action=resourceView&id=596&access=1 [página consultada el 14 de abril de 2009].

_____ (2006). *L'édition de référence libre et collaborative: le cas de Wikipedia*, Les Dossiers de la veille, institut national de recherche pédagogique, Recuperado de: <http://www.inrp.fr/vst> [página consultada el 14 de abril de 2009].

Kilborne, Y. (2007). *Modalités d'une enquête ethnométhodologique sur le travail de cinéastes documentaristes*, Cahiers d'ethnométhodologie, Saint-Denis, Les Presses du Lema, université Paris-VIII.

_____ (2006). *Regarder le monde, filmer l'invisible*, Saint-Denis, Les Presses du Lema, université Paris-VIII.

Lecerf, Y., Loubière, P. (2007). *L'ethnométhodologie, un hyperrationalisme*, Cahiers d'ethnométhodologie no 2, Saint-Denis, Les Presses du Lema, université Paris-VIII.

- Lejeune, C. (2007). *La respécification, les fondements empiriques de la méthode sociologique*, SociologieS, Recuperado de: <http://sociologies.revues.org/index942.html> [página consultada el 14 de abril de 2009].
- Létourneau, P. (2007). *Passage à "citoyen numérique"*, Carnet de Patrice Létourneau. Recuperado de: http://carnets.opossum.ca/patriceletourneau/archives/2007/05/passage_a_citoy.html#more [página consultada el 22 de mayo de 2007].
- Levrel, J. (2005). *Le développement des contenus libres sur internet - Wikipedia : approche de l'organisation en ligne et motivations des contributeurs*, octobre 2005, France Télécom Division R&D TECH/SUSI, Recuperado de: http://vecam.org/IMG/pdf/Partie_1_-_Organisation.pdf [página consultada el 14 de abril de 2009].
- Giles, J. (2005). *internet encyclopaedias go head to head*, Nature, no 438.
- Grange, J., Jaulin, R., Lecerf, Y. (1984). *ethnométhodologie etencyclopédie*, rapport final du contrat Midist pour le ministère de l'Industrie, Centre de recherche sur la culture technique.
- Quéré, L., Lapassade, G. (1985) *comprendre l'ethnométhodologie. Les correctifs et l'ethnométhodologie*, Pratiques de formation nos 11-12, Saint-Denis, université Paris-VIII, Formation permanente.
- Rosenzweig, R. (2006). *can history be open source? Wikipedia and the future of the past*, The Journal of American History. vol. 93, N° 1.

- Thompson, B. (2005). *What is it with Wikipedia?*, 16 décembre 2005, Recuperado de: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/technology/4534712.stm> [página consultada el 14 de abril de 2009].
- Viégas, F., Wattenberg, M., Kushal, D. (2004). *Studying cooperation and conflict between authors with history flow visualizations*, CHI 2004, ACM Conference in human factors on computing systems, 24-29 avril, CHI Letters, vol.6, no 1, Recuperado de: [http://domino.research.ibm.com/cambridge/research.nsf/2b4f81291401771785256976004a8d13/53240210b04ea0eb85256f7300567f7e/\\$File/tr2004-19.pdf](http://domino.research.ibm.com/cambridge/research.nsf/2b4f81291401771785256976004a8d13/53240210b04ea0eb85256f7300567f7e/$File/tr2004-19.pdf) [página consultada el 14 de abril de 2009].

Como citar esta traducción:

Saavedra, R. (2019) Wikipedia: las virtudes de la falta de fiabilidad. *La A de Arte*, 2(4), 194-219 pp.
Recuperado de 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.

Nota Editorial: Debido a que este artículo es una traducción del original publicado en francés, el Comité Editorial respetó el formato original presentado por el autor.

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.

TOC A NAS - CUY (Toque a Muerte) Ilustración de flores referenciales al “Velorio de Angelitos” como temática delimitante en el proceso de producción pictórica.

TOC A NAS CUY (Touch to Death)

Flower illustration referential to the “Little Angel’s Wake” as a delimiting theme in the process of pictorial production

Resumen:

El presente trabajo de grado parte de la investigación e interpretación del Velorio de Angelitos en Los Andes venezolanos, concepto que apoya el proceso compositivo de un producto plástico. Fundamentado en las riquezas de las culturas campesinas y la singularidad de la tradición oral, se compuso una serie de obras pictóricas cuya particularidad nace del relato de muertes infantiles reales, que fueron ejecutadas mediante el estudio de la simbología de elementos florales, acentuando el rol alegórico de vida y muerte, esencia del mencionado ritual mortuario.

Palabras claves: *Velorio, Angelitos, Ritual Mortuario, Andes venezolanos, Tradiciones.*

Abstract:

The present degree work starts in the investigation and interpretation of the “Little Angel’s Wake” in the Venezuelan Andes, a concept that supports the compositional process of a plastic product. Sustained in the peasant cultures and the singularity of the oral tradition, a series of pictorial work was composed whose particularity arises from the story of real infant deaths, which were executed through the study of the symbolism of floral elements, accentuating the allegorical role of life and death, the essence of the aforementioned ritual mortuary.

Keywords: *Wake, Little Angels, Mortuary ritual, Venezuelan Andes, Traditions.*

 **Stefhany Quintero**
 Universidad de Los Andes.
Facultad de Arte.
 Venezuela.

Fecha de recibido: 23.03.2019
Fecha de revisado: 15.04.2019
Fecha de aceptado: 28.05.2019

ISSN en trámite,
Depósito Legal: ME2018000067

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

LA DEARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Vol. 2, núm. 4, jul-dic. 2019, pp. 221-257, ULA-Ven.

Dedicado a Roxana, César, Franyer y todos aquellos seres quienes cumplieron una misión en vida y se fueron repentinamente. Gracias por enseñarme a vivir y ser una mejor persona.

INTRODUCCIÓN

¿Qué es del hombre sino una manifestación de sus propias tradiciones? Es bien conocido que la humanidad desde sus inicios como sapiens ha manifestado sus creencias y múltiples ideas a través de las tradiciones, siendo capaces de evolucionar a medida en que lo hace el hombre, convirtiéndose una en el reflejo de la otra.

La cultura que se ha manifestado en Venezuela está unida a sus antecedentes, si bien se estima se han perdido muchos elementos de la cultura indígenas, se puede aseverar que aún existen puntos en la geografía nacional donde aún poseen atributos prehispánicos, siendo el "Velorio de Angelitos" una manifestación -común en Latinoamérica- considerada única en los páramos merideños.

Mucho se ha estudiado respecto a este ritual, estigmatizándosele como un tabú en la actualidad, sin embargo, dicha liturgia en ningún momento representó una carga negativa, se realizaba con fines beneficiosos, los cuales pasaron de generación en generación al punto que hoy en día -en diversas zonas de Latinoamérica- se sigue manifestando acorde con sus orígenes Levantinos: la transmutación del niño como mensajero o guía de sus familiares después de la muerte.

Es interesante el resultado del sincretismo otorgado por el choque cultural entre las etnias locales y el blanco extranjero, quienes, en su búsqueda de comprensión y mutua aceptación, lograron crear nuevas tradiciones tan potentes como las originarias, proveyendo los españoles de nuevos dioses y lo nativos disponiendo de esas imágenes y adecuándolas a sus hábitos, sin la necesidad de dejar sus usanzas de lado, sino amoldando lo nuevo a lo propio.

Muchos artistas y teóricos sienten interés por estudiar y dejar constancia pictórica ante tal manifestación, porque se ven fascinados del misticismo que le compete, es por ello la gran cantidad obras escritas y pictóricas que hacen referencia a este ritual, introduciendo el mencionado tema dentro de las humanidades y las bellas artes, logrando pertenecer a la cultura de toda una región, siendo uno de los fenómenos más destacables dentro del habla hispana, llevando a la antropología y otras disciplinas a enfatizar en su estudio.

Somos resultado de un choque de identidades, colisiones de razas y dogmas, de tierras y culturas. Latinoamérica más que ser una extensión geográfica que comprende un singular grupo de países ricos en recursos y calidad humana, se singulariza por el increíble patrimonio cultural que ha resultado de la unión entre distintas civilizaciones.

El contacto dado entre las etnias indígenas y el hombre europeo es un suceso que no solo marcó un continente en ese entonces, sino que sigue marcando a América Latina e inclusive al mundo, haciendo de este vasto territorio y la gente que lo habita parte de un misterio tan sublime como las leyendas y estructuras que quedan de esas culturas.

Venezuela no es la excepción, si bien es sabido que el venezolano se ha dejado seducir por otras culturas extranjeras, se sigue viendo dentro del territorio nacional el sentir por nuestras raíces indígenas, sin embargo, es preciso preguntarnos: ¿aún quedan rasgos culturales prehispánicos en nuestra actualidad?, es difícil deducir una respuesta en un momento histórico en el que la transculturización empequeñece al mundo a pasos agigantados.

Existe en el merideño, un alto grado de empatía hacia los distintos símbolos indígenas de su región, sin embargo, la admiración parte de mitos y leyendas (muchos registrados años después de 1558), dejando de lado la veracidad de muchas tradiciones y costumbres que marcaron a quienes vivieron en estas tierras.

El estado Mérida se destaca, no solo por el espléndido paisaje andino que lo comprende, sino también por la riqueza cultural precolombina que en algún momento habitó en mencionado paraje, un sitio en el que la vida avanzaba entre lagunas y montañas, con una profunda admiración, respeto y adoración a la luna Chia y al sol Zuhe, asimismo, la capacidad

algo que aterroriza a cualquier ser vivo más que su misma muerte es la defunción de un ser querido, sobre todo de los niños.

dual de crear y destruir de los majestuosos Arco y Arca, hacen de la cosmogonía de Los Andes venezolanos tan majestuosa que se explica por sí misma, permitiendo figurar una idea respecto a lo que simbolizaba la vida y la muerte, ambas vistas tan necesarias como complementarias.

La muerte es algo que ha causado tanto temor como fascinación, sin embargo, hoy día se ha incrementado el tabú respecto a los rumores proporcionados por la tradición oral- que acompañan a la idea de la vida después del fallecimiento, justificada por diversas religiones e ideologías, aseverando que la defunción es un acto necesario para la liberación del alma, no obstante, tal revelación abre caminos al misticismo, provocando en las personas curiosidad y miedo a lo desconocido, desarrollando una alta negación a la muerte, aferrándose a la vida.

¿Cómo se desarrolla en la humanidad el temor al acto de morir? Es conocido que el miedo a fallecer se ve reflejado en algunas culturas, por lo que se podría afirmar que es un resultado del sincretismo que se establece en un espacio, tal y como menciona Baquero (2013) "Al negar la medicina a la muerte, impide que la gente tenga una relación íntima con ella, porque convierte este proceso en un fracaso de su empresa." Invitando al lector a filosofar respecto a la modernidad y sus múltiples avances tecnológicos, que se han inmiscuido en las ideas del ser humano con respecto al ciclo biológico.

Teniendo en cuenta dicha concepción ideológica "modernizada" de la defunción, es sencillo suponer el por qué el hombre ha desarrollado tal recelo de morir, no obstante, algo que aterroriza a cualquier ser vivo más que su misma muerte es la defunción de un ser querido, sobre todo de los niños.

La pérdida de un infante no solo supone la desaparición física de un ser, sino que también compete todo lo relacionado a vivir, cuando alguien muere sin experimentar todo lo que concierne a nacer, crecer, reproducirse y morir, provoca en los seres allegados cierta frustración. Valdría la pena preguntarse **¿siempre fue así?**

Muchas culturas han manifestado distintas ceremonias que conmemoran la muerte. "El Velorio de Angelitos" es un ritual que liga distintos rasgos culturales con la defunción, donde más que simbolizar el lamentable deceso de un niño se celebra la "llegada de un ángel al cielo", siendo un culto con gran colorido, arreglos florales y globos. El Vetlatori del Albaet o baile de los angelitos es el origen de esta tradición, teniendo sus inicios en España y posteriormente esparciéndose por Latinoamérica con los colonizadores. Se presume que esta ceremonia tuvo lugar en distintos puntos de la geografía del país ibérico

(Castellón, Andalucía, Murcia e inclusive –según el historiador Rafael Altamira- Canarias) y aunque no se sabe con exactitud su origen, se sospecha que fue desarrollado a partir de la invasión árabe al país europeo.

Es bien conocido que la zona de Levante fue el punto central donde se manifestó esta singular ceremonia, siendo Valencia la entidad que tiene registros de que se celebró este ritual en diversos lugares rurales de la zona hasta inicios del siglo XX, zona en que se seguían destacando artilugios e indumentarias específicos para la realización de este ritual.

la base del velorio de angelitos como culto hacia el niño muerto se encontraba en el menester de festejar lo que ahora sería un canal de conexión entre el mundo de los vivos y los muertos

De acuerdo a la antropóloga española Mariciel Pelegrin (2018), el ritual empezaba con un toque de campanas llamado Mortijuelo o Mortichuelo, el cual indicaba a la comunidad la muerte del infante, quien a su vez se le arreglaba con diversos complementos de naturaleza simbólica: la madrina se encargaba de decorar el cadáver con mortajas blancas (indumentaria fúnebre de origen árabe) y coronas de flores de tela blanca, posteriormente se disponía el angelito en un ataúd blanco decorado con telas y flores, encabezado por la Virgen María o el Ángel de la Guarda, destacando un altar blanco que alude a la pureza e inocencia del niño, empezando de esta forma una ceremonia llena de regocijo, bailes y cantos.

Una tradición de origen ibérico con creencias étnicas de la región. No se sabe con exactitud en qué instante se instaura el velorio de angelitos en Latinoamérica y mucho menos en qué momento se extiende la

práctica entre los habitantes de los páramos que hoy comprenden al estado Mérida, siendo relevante señalar el hecho que caracterizó el culto hace un tiempo atrás, donde las nuevas creencias de un único Dios todo poderoso se ligó a la creencia de la fertilidad y la vitalidad reflejada en la devoción a la tierra, debido a sus propiedades de emanar frutos necesarios para la vida.

demostrar la defunción como parte del ciclo de la vida, mismo que no debe ser temido sino por el contrario, admirado por el contexto mágico que le rodea

Villareal (2013) en su tesis doctoral La representación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de su imaginario, nos indica que:

En el catolicismo español los niños bautizados mueren sin pecado, van directos al cielo y se convierten en ángeles. Si bien se han encontrado retratos de niños muertos e ilustraciones de ellos en el Renacimiento y el Barroco de Europa, hay evidencias de que el ritual del día de muertos tiene raíces prehispánicas, tal y como menciona el cronista fray Diego Durán, que explica que entre los mexicas el noveno mes era dedicado a la Miccaihuiltontli el cual vocablo es diminutivo y quiere decir fiesta de los muertecitos y a lo que ella entendí según la relación fue ser fiesta de niños inocentes muertos (p.23).

Aunque los ritos funerarios infantiles no fueron introducidos a Latinoamérica por los colonos y mucho menos la necesidad de darle una función al infante fallecido -puesto que ya se realizaba en el nuevo continente-, se puede afirmar que, la agregación de fuertes simbolismos católicos (como las alas de ángeles) si fue una peculiaridad incrustada en la conciencia de quienes habitaban la América prehispánica, pues

la base del velorio de angelitos como culto hacia el niño muerto se encontraba en el menester de festejar lo que ahora sería un canal de conexión entre el mundo de los vivos y los muertos, tomando el párvulo este papel, siendo deber de quienes asistían a la liturgia rendir tributo a la imagen del niño en su lecho, esto mediante cantos y bailes.

Parafraseando a Clarac (2012) en el documental “El Misterio de las Lagunas”, para las antiguas tribus indígenas de Mérida la imagen del niño representaba fertilidad y salud, explicando de esta forma la necesidad de sacrificarlos para pagar tributos a las diversas lagunas, mismas que encarnaban la imagen de sus dioses, con la finalidad de obtener beneficios sociales y alimenticios necesarios para una vida óptima.

Con la llegada del hombre blanco, este ritual mágico-religioso tuvo un fuerte choque respecto a las nuevas creencias, puesto que la nueva religión que se estaba instaurando prohibía el sacrificio humano, siendo la solución a dicho problema el sincretizar ambas creencias, llegando a la creación de un evento funerario único y rico en significados. Clarac (2012) en un documental consultado sostiene que: “...los niños que mueren de muerte natural entonces son utilizados, porque niño muerto es ofrenda para obtener niños sanos y buenas cosechas, entonces el angelito tiene esa función.”

Se empezó a estructurar un ritual que se efectuaba a partir del proceso de momificación del cadáver al que posteriormente se le adjuntaban alas de ángeles, logrando la materialización de una figurilla “bendita” con el objetivo de beneficiar no solo a la familia del angelito sino a la comunidad entera, desarrollando un sistema funerario rico en tradiciones y simbología, exaltando el sincretismo de dos culturas tan distintas que lograron complementarse, concibiendo historias que deleitan a través de la tradición oral al imaginario de quienes las oyen.

“El Velorio de Angelitos” ya no es una práctica común debido al descenso de las tasas del fallecimiento infantil. Actualmente la sociedad denota la marcada repugnación -y posterior censura- de la celebración de la muerte prematura de un párvulo, llevando la ceremonia a ser un tabú, demostrando que tanto la festividad como muchas otras están desapareciendo del legado cultural merideño, por lo que es necesario informar a la ciudadanía del Estado Mérida (Municipio Libertador) sobre la herencia cultural tan rica que posee, que parte del sincretismo, aunado a ello la creciente necesidad de demostrar la defunción como parte del ciclo de la vida, mismo que no debe ser temido sino por el contrario, admirado por el contexto mágico que le rodea, destacando la transmutación del niño en ángel.

Se estimó que dicho ritual se llevaba a cabo en diversos puntos distantes dentro de la región, por lo que se planteó -y posteriormente se llevó a cabo- la realización de diversas pruebas de campo que constaron de la recolección de datos con respecto a dicho material, donde se procuró mantener conversaciones con personas que participaron en algún momento de su vida en velorios de angelitos, logrando de esta forma acopiar historias que sirvieron de base en la realización de lo que se denominó “producto final”, siendo este la producción de siete (7) cuadros de gran formato y de una instalación, que fueron expuestos y presentados ante la comunidad merideña, logrando educar a quienes asistieron y contemplaron las obras, que mediante el simbolismo, pretendieron demostrar lo que en un momento marcó la cotidianidad de los andes merideños.

Objetivos de la Investigación

Objetivo General

Estudiar el tema del "velorio de angelitos" como medio de experimentación artística.

Objetivos Específicos

Investigar en los distintos ejemplares, informes y documentos que datan de los velorios infantiles en iberoamérica -enfaticando américa latina y Los Andes venezolanos-, empleándolo dentro del desarrollo del producto final.

Sintetizar pictóricamente elementos provenientes del velorio de angelitos como resultado del sincretismo cultural dado en el Municipio Libertador, usando la imagen de la flor como alegoría de la vida y la muerte.

Evidenciar los resultados otorgados en el proceso investigativo, apoyando la producción y exposición del producto artístico.

Antecedentes

Teóricos

- FARRUGGIO La Imagen del Niño en dos Rituales de los Andes Venezolanos (1994)
- CLARAC Dioses en Exilio (2003)
- PEREGRÍN Desde el Mediterráneo a tierras de quebrachos. El Velatori del Albaet en Valencia y su correlato en el Velorio del Angelito en Santiago del Estero, Argentina (2003)
- BONDAR Breve esbozo sobre los encuentros cuerpo-angelito-velorio. Provincia de Corrientes (Argentina) y Sur del Paraguay (2016)

Plásticos

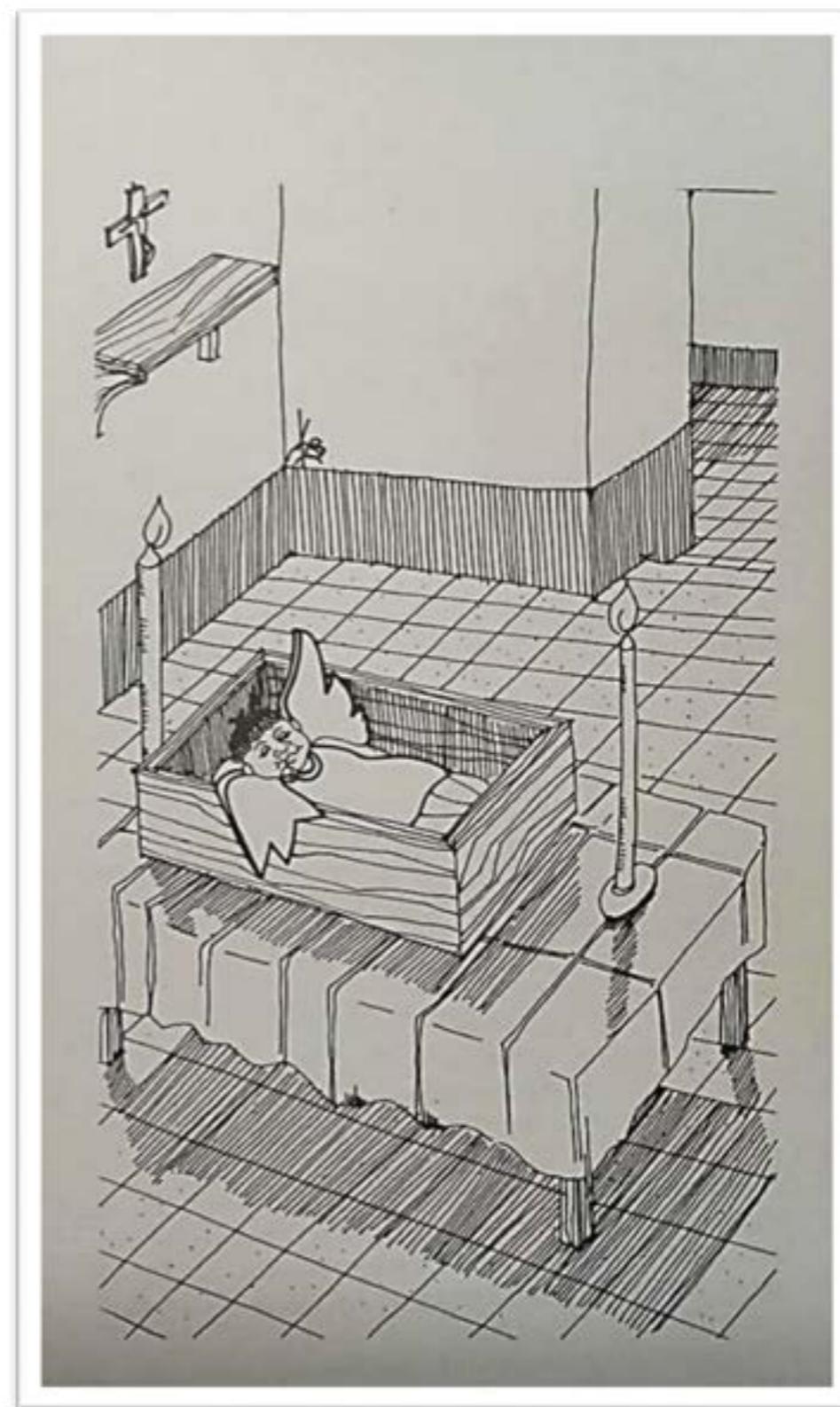
- ANDRÉS ELOY BLANCO Píntame Angelitos Negros (1959)
- TOMÁS FRANCISCO CARREÑO Nicolason de las Sierras Nevadas (Dedicado a las señoras que se fastidian en la casa)
- FRANCISCO OLLER El velorio (1893)
- MARCOS CASTILLO Flores con botella de whisky (1948)
- ANSELM KIEFER S/T (1996)
- DIEGO MORENO Un tipo de Indulgencia (2015)

¡Ah mundo! La negra juana,
ila mano se le pasó!
Se le murió su negrito,
sí, señor.

-¡Ay compadrito del alma,
tan sano que estaba el negro!
Yo no el acataba el pliegue,
yo no le miraba el hueso;
como yo me enflaquecía,
lo medía con mi cuerpo,
se me iba poniendo flaco,
como yo me iba poniendo.
Se me murió mi negrito;
dios lo tendría dispuesto;
ya lo tendrá colocao
como angelito del cielo.

Desengáñese, comadre,
que no hay angelitos negros.
Pintor de santos de alcoba,
pintor sin tierra en el pecho,
que cuando pintas tus santos
no te acuerdas de tu pueblo;
que cuando pintas tus vírgenes
pintas angelitos bellos,
pero nunca te acordaste
de pintar un ángel negro.

Píntame Angelitos Negros
Blanco A.





Oller, Francisco. *El Velorio*. Óleo sobre lienzo. 243 x 396 cm. (1893)
<https://bodegonconteclado.wordpress.com/2012/02/02/civilizacion-y-barbarie-los-paisajes-en-el-velorio-de-francisco-oller/>



Castillo, Marcos. *Flores con botella de whisky*. Óleo sobre tela. 63 x 74 cm. (1948) FMN. Galería de Arte Nacional http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Castillo,_Marcos?TheOrder=1



Kiefer, A. *Hortus Conclusus*. Mixta sobre liezo. 380 x 255 cm. (2014)
<https://www.albertina.at/en/exhibitions/anselm-kiefer-the-woodcuts/>



Moreno, Diego. *Un tipo de indulgencia*. Serie guardianes de la memoria. 50 x 70cm. (2015) <http://hydra.lat/inicio/producto/un-tipo-de-indulgencia-de-la-serie-guardianes-de-la-memoria-iii/>

Bases Teóricas

- Velorio de Angelitos.
- Sincretismo.
- Vida
- Muerte.
- Símbolo.
- Alegoría.
- Analogía.
- Tierra
- Flor.
- Ilustración.

Definición o aportes realizados por autores/academias oficiales de la lengua (RAE).

Reflexión de cada concepto por parte del autor de la tesis.

Marco Metodológico

Enfoque de la Investigación

Cualitativo

Subjetivo

Diseño de la Investigación

Trabajo Especial de Grado (TEGA)

Propiedades descriptivas,

Documentales y explicativas

Metodología del Proceso Creativo

Christopher Jones de 1970 "Caja Negra / Caja Transparente", desorganización y organización de material que se ha investigado.

"Iniciar desde lo general hasta llegar una idea puntual."

Plan de Acción

Actividades / Sub-Actividades	Indicador	Tiempo	Observaciones
Proceso de bocetaje.	Cantidad de procesos	Periodo a desarrollarse	Observaciones para el avance.
Revisión de registros fotográficos de velorios de angelitos en los andes merideños	20 fotografías a revisar	22 de Junio de 2017	Indagación en los diferentes archivos fotográficos encontrados en diversas publicaciones y selección estratégica de las flores usadas como acompañamiento del acto mortuario.
Visita a zonas con climas de páramo y registrar las flores de la zona.	3 zonas dentro del estado Mérida.	14-15 de Julio de 2018	Se tuvo en cuenta la lejanía del poblado con respecto a la parroquia El Sagrario, seleccionando zonas aledañas, de distancia media y lejana. Se tomaron en cuenta los 14 especímenes más comunes dentro de la región
Captura fotográfica de la flora	60 fotografías	16-17 de Julio de 2018	Fotos tomadas estratégicamente por cada flor registrada y encontrada en forma silvestre o en jardines. Se destacó el plano detalle, con diversos ángulos para detallar las características del modelo.
Creación de bosquejos a partir de las fotografías realizadas.	60 bosquejos.	19 de Julio de 2018 - 7 de Julio de 2018	Proceso lineal que enmarcó las luces y las sombras, realizando un aproximado de 4 bocetos desde distintas perspectivas y ángulos del modelo.
Composición de bocetos con acercamiento al producto final.	7 bocetos	9 de Julio de 2018 - 25 de Julio de 2018	Se desarrolló a partir de la previa selección de bosquejos. Los bocetos fueron realizados directamente sobre el soporte, interactuando con la técnica y permitiendo editar los detalles con las mismas

Elaboración del producto final.	Cantidad de procesos	Periodo a desarrollarse	Observaciones para el avance.
Compra del material	7 soportes, 03 pigmentos blanco, 02 pigmento amarillo, 01 pigmento rojo, 01 pigmento azul.	25 de Julio de 2018 - 12 de Agosto de 2018	Se compró los materiales más idóneos para la muestra, mismo ya conocidos anteriormente por la autora.
Ejecución del producto final.	7 composiciones	18 de Agosto de 2018 - 30 de Septiembre de 2018	Se realizaron 7 composiciones pictóricas de 1,20 mts x 1,20 mts; mismos basados en los bocetos, agregándose/extrayéndose elementos exigidos por las dimensiones del soporte, con la finalidad de enriquecer el proyecto.
Finalización del TEGA y exposición como resultado del proceso.	Cantidad de procesos	Periodo a desarrollarse	Observaciones para el avance.
Correcciones finales por parte del tutor y del (los) asesor(es)	2 reuniones	1 de Octubre de 2018 - 15 de Octubre de 2018	Una semana para las correcciones finales del TEGA.
Exposición y presentación del proyecto al público	1 exposición	2 de Noviembre de 2018	Adecuación del espacio a modo de Velorio de Angelitos, exhibiéndose las 7 piezas finales, los bocetos y representación a modo de instalación de un velorio de angelitos.
Presentación de Tesis	2 presentaciones de tesis	4 de Noviembre de 2018	

Durante todo el proceso para el desarrollo y creación del “producto final” del trabajo especial de grado -TEGA- se tuvo presente el sistema metodológico mencionado en el capítulo anterior, asegurando -tal cual la caja negra y la caja transparente- un juicio de aprendizaje dependiente del ensayo y error, donde se buscó en todo momento el autodescubrimiento aunado a la necesidad de mejorar la composición respecto a la delicadeza y poetización del tema.

Para desarrollar este capítulo se tomó la decisión de continuar con el orden sistemático de actividades expresado en el plan de acción, desarrollándose en torno a la temática de las flores como alegoría del velorio de angelitos.

Bocetaje Primera Fase

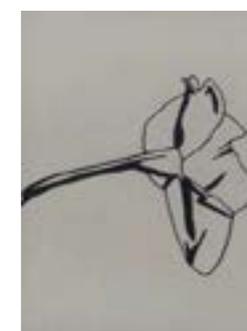
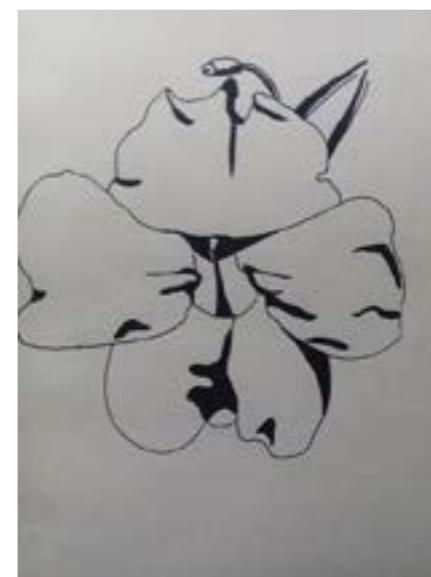
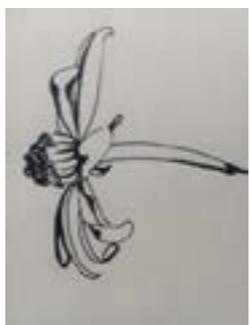




Celidonia

Aster

Primorosa



Recopilación de Historias

Debido a la importancia de individualidad del proceso y el íntimo acercamiento de la autora con el velorio de angelitos, fue de suma importancia ubicar dentro del mismo Municipio Libertador del estado Mérida, diversas personas que en algún momento tuvieron relación con algún infante fallecido.

- Mary
- Julio
- César
- Franyer
- Roxana
- Marbelis
- Coromoto

Bocetaje Segunda Fase



Elaboración



Producto Final



Quintero S.
Mary.
Acrílico sobre madera,
130 x 130 cm.
2018



Quintero S.
Julio.
Acrílico sobre madera,
130 x 130 cm.
2018

Quintero S.
César.
Acrílico sobre madera,
130 x 130 cm.
2018





Quintero S.
Franyer.
Acrílico sobre madera,
130 x 130 cm.
2018



Quintero S.
Marbelis.
Acrílico sobre madera,
130 x 130 cm.
2018



Quintero S.
Coromoto.
Acrílico sobre madera,
130 x 130 cm.
2018

EXPOSICIÓN





Conclusiones

En cuanto a lo expuesto, a lo largo de este artículo, se puede asegurar que en la actualidad este tipo de celebraciones se encuentran dentro del tabú social, donde se vela más por el hecho de la pérdida material del cuerpo y la añoranza por el fallecido más allá de lo subjetivo que trae todo lo que conlleva la defunción, perdiendo la fantasía y el misticismo que compete el saber qué hay después de la vida terrenal, siendo menester reconectar con lo natural, aceptando lo único seguro que se tiene al nacer.

El proceso y la evolución de la autora a medida que transitaba el recorrido que comprendió el desarrollo del proyecto especial de grado, pudo denotar deficiencias que de algún modo sirvieron de corrección continua (tal y lo estipulado en el marco metodológico) aprendiendo sobre la marcha a partir de los errores, señalando la importancia de selección de la metodología usada, que si bien -como se estipuló anteriormente- no es una metodología creada para las artes, tiene mucha relación con los procesos creativos, amoldándose al procedimiento de la artista.

La constante experimentación dentro de la producción fue de suma importancia, correcta selección de los colores, su desempeño respecto a lo material y lo subjetivo (soporte y apoyo simbólico) permitieron consagrar y lograr unas piezas con una cantidad de fuerza narrativa-documentaria que se soporta en lo idílico, intentando semejar la tragicomedia que se vive en los velorios infantiles, donde las parafernalias usadas son consideradas popularmente como “bellas” siendo estas conjugadas con lo atemorizante y lo frío de la muerte, exaltando lo dificultoso que fue el alcanzar dicho equilibrio, manejándose

de manera muy respetuosa y con un alto grado de sensibilidad, siendo pilar de trabajo el delimitar la "belleza de la muerte" como algo natural, que al estar relacionadas de un vertiente común como es la vida, permitió que surgiese la composición de manera espontánea.

Enfrentando el miedo y arriesgándose a salir de la "zona de confort". Todo el proceso fue una constante contienda respecto el enfrentamiento a los grandes temores de la autora, no solo el toparse con un tema que durante su crianza fue instruido como algo negativo que debía ser desestimado y asediado de la cotidianidad, compaginado a ello el uso de una técnica explorada en pocas ocasiones, siendo un reto asumido con admiración y recelo, mismo que a medida que se avanzaba se iba tornando una relación de mucho afecto.

Del asedio a la fascinación, no cabe duda que el tema de ver la belleza y la gracia de la muerte era atrayente, su finalidad y la orquestada manera en que se manifiesta cada paso de este evento, invita a las personas a reflexionar nuevamente sobre lo agridulce que es la vida y la necesidad de valorar cada instante de ella, logrando comprender por qué la cultura precolombina acogió dicha tradición, enriqueciendo las costumbres, exaltando el imaginario latinoamericano durante siglos, dejando como prueba una serie de interminables fotografías con gran dramatismo y mesurada magnificencia de lo que a la muerte respecta.

Actualmente no es cotidiano la materialización de este tipo de velorios, aún quedan testigos que presenciaron la belleza y el horror de esta reunión litúrgica, tales mantienen vivo el recuerdo (como el caso de la autora) e intentan pasar de voz a voz la extraña experiencia, no obstante hay que recalcar que la limitante de la realización de dicho evento se debe a la disminución de la defunción infantil en

la contemporaneidad, de acuerdo a ello se puede aseverar que a medida que siga transcurriendo el tiempo, tal mermará paulatinamente hasta dejar de realizarse en su totalidad, aunado a ello el creciente desapego de la sociedad ante la religión.

De esta manera el verdadero interés de la autora por representar sus vivencias, usando todo lo aprendido en su transcurso por la carrera de Artes Visuales, para consagrar un trabajo, que si bien no revivirá en la sociedad el retomar la mencionada ceremonia, sí la acentuará nuevamente en el imaginario social, con la esperanza de que dicho proyecto sea retomado y enriquecido a futuro, a partir de la curiosidad y de los cambios que se vayan estableciendo en la sociedad.

Clarac, J. (2012) *Documental El Misterio de las Lagunas*.

(2018). *Morir en el monte. Los rituales fúnebres de Santiago del Estero en su expresión polisémica*. Colección Ciencia y Tecnología. Buenos Aires Argentina.

Villareal, A. (2013) *La representación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de su imaginario*. Tesis doctoral presentada ante la Universidad Complutense de Madrid, para el programa de la Facultad de Filología.

Como citar este artículo:

Quintero, S. (2019) TOC A NAS - CUY (Toque a Muerte) Ilustración de flores referenciales al "Velorio de Angelitos" como temática delimitante en el proceso de producción pictórica. *La A de Arte*, 2(4), 221-257 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



Pietro Spina.

Arquitecto. Magister Scientiae en Desarrollo Urbano Local, mención Diseño Urbano. Profesor de Taller de la Facultad de Arquitectura y Diseño. Profesional de la arquitectura con numerosos proyectos, algunos realizados con el Arq. Fruto Vivas.

E-mail: pietrospinac@gmail.com

Analy Trejo

Artista visual. Lic. en Artes Visuales, egresada de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes (2010), institución en la que desde el año 2014 es profesora en el área de expresión tridimensional. Como investigadora, sus producciones han tenido proyección tanto a nivel nacional como internacional en Jornadas de investigadores y Congresos como: III Jornadas de Estudios de América Latina y El Caribe en la Universidad de Buenos Aires (2016), Jornadas de Jóvenes Críticos de la Universidad Católica Andrés Bello UCAB (2014-2018), Primer Congreso Nacional de Historia, Teoría y Crítica del Arte, de la Universidad de Los Andes (2015). Ha publicado artículos en las plataformas de difusión de Arte Venezolano Backroom Caracas y Tráfico Visual.

E-mail: analytrejo@gmail.com

Web: <https://orcid.org/0000-0003-3597-043X>

<https://portafoliopadanalytrejoblog.wordpress.com/>

Instagram: @analy_tica

Jenny del Carmen Ramírez M.

Licenciada en Diseño Gráfico. Maestrante en el programa de Maestría en Museología (Convenio Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda). Profesora Asociada y Coordinadora Curricular de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes (ULA). Miembro del Consejo de Desarrollo Curricular de la ULA. Su línea de investigación la desarrolla dentro de las áreas del Diseño Editorial y Currículo.

E.Mail: jcrmazz@gmail.com.

Emanuel Pülashi González De la Torre

Egresado de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes en la carrera de Artes Visuales (2019). A lo largo de su paso por dicha institución ha participado en diversas exposiciones artísticas de carácter regional y nacional en el área de la plástica y la gráfica. Influenciado por distintas expresiones rituales y esotéricas, investiga en torno a los procesos vitales y los objetos que devienen obra. Actualmente desempeña labores en calidad de impresor en el Taller de Artistas Gráficos Asociados Luisa Palacios (TAGA) en la ciudad de Caracas.

Instagram: @pudelatorre

Marlin Lissmer Fuentes

Licenciada en Artes Visuales de la Universidad de Los Andes y Maestranda de la Cohorte en Museología convenio ULA-UNEFM. Profesora de Impresión del Departamento de Artes Visuales del Núcleo Universitario "Valle del Mocoitíes"- ULA. Ha participado en diversas exposiciones colectivas regionales y recibió el tercer Premio del Segundo Salón Nacional de Pintura en pequeño formato.

E-mail: lissmerfuentes@gmail.com

Julio César Lubo Corona

Arquitecto. Profesor Asociado de la Universidad de Los Andes. Profesor de Historia de la Arquitectura y Filosofía del Arte. Investigador del Centro de Estudios Histórico en Arquitectura "Alfonso Vanegas". Investigador del Centro de Investigaciones Estéticas de la ULA. Cursó Estudios de Maestría en Filosofía ULA y Museología en UNEFM. Cursó estudios de Doctorado en Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Coordinador del Centro de Arte Contemporáneo "Galería la Otra Banda" y el Programa Alma Mater de la Universidad de Los Andes. Curador Galería Interchange del CEVAM y Clúster Cultural La Rama Dorada.

E-mail: juliolubo21@gmail.com

Andrés J. Rojas. S.

Sociólogo (UDO). Maestría en Ciencias Políticas (ULA). Doctorando en Ciencias Humanas (ULA). Profesor titular adscrito al Instituto de Geografía (IGCRN) de la ULA. Investigador en las áreas de Petróleo, Sociedad y Desarrollo. Poeta, escritor. Asesor en trabajos sobre el Desarrollo y en metodologías de investigación.

E-mail: andiusec47@gmail.com.

Dirección Postal: Instituto de Geografía (IGCRN). Vía Los Chorros de Milla. Facultad de Cs. Forestales. Mérida

Angel Pacheco-D'Andrea

Licenciado en Actuación, Facultad de Arte, ULA. Estudiante del 7mo semestre de la Licenciatura en Letras, mención Lenguas y Literatura Clásicas, Facultad de Humanidades y Educación, ULA.

Instagram: @angelpachecodandre

E-Mail: pachecodandrea@gmail.com

Dirección postal: Residencias Las Marías, edificio Marianella. Av. Las Américas. Mérida

Oscar Gutiérrez

Lic. en Artes Visuales, egresado de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes. Profesor de la misma Facultad en el área de dibujo y color. Como artista ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas desde el año 1984 en Galerías y Museos, como: Centro de Arte Contemporáneo Galería La Otra, Museo de Arte Moderno Juan Astorga Anta, Galería L` Imaginaire de la Alianza Francesa, Espacio Proyecto Libertad en el Estado Mérida; Galería Mora y Centro de Bellas Artes de Maracaibo en el Estado Zulia; Salón Nacional de Arte de Aragua, Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu; Salón de Artes Visuales Ciudad de Coro; Galería de Arte Sotage. Puerto La Cruz. Anzoátegui; Salón de Artes Visuales Arturo Michelena, Ateneo de Valencia-Carabobo; Carelys Galería de Arte las Mercedes, IV Salón Pirelli de Jóvenes Artistas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Galería de Arte Nacional. en Caracas; Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez. Porlamar. Ganador de más de 16 premios y distinciones en concursos realizados en el país.

E-mail: Ogutierrez.ve@gmail.com

Rafael J. Saavedra V.

Doctor en música y musicología de la Universidad de la París - Sorbona. Posee un Master en Bellas Artes del Conservatorio Estatal P.I. Chaikovski de Moscú - Rusia. Estudió en la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena - Austria. Es docente e investigador de la Universidad de Los Andes en Mérida - Venezuela en la Facultad de Arte. Algunas de sus publicaciones y mayor información en

Email: rasaavedra@gmail.com

Web: <https://ula.academia.edu/RafaelSaavedra>

Jesús Guillén Sosa

Merideño (1939) y ulandino. Su desarrollo como pintor y diseñador gráfico en el período de tiempo 1965-1989, tuvo gran influencia para los estudios en estas áreas ya que formó parte del plantel de artistas profesores del Centro Experimental de Arte (CEA) (1965) y participó en su transformación a la UNAVID (1981); dependencias de la Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes. También presidió la Dirección de Cultura del Estado Mérida (1990 - 1996). Su larga producción gráfica estuvo dedicada al afiche, el catálogo, los libros, las revistas y la creación de logotipos, mostrando todas las posibilidades de desarrollar el diseño gráfico en la Universidad de Los Andes, siendo el autor del primer programa formal de esta carrera, además de su gran experiencia en las artes visuales.

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 improprios.

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

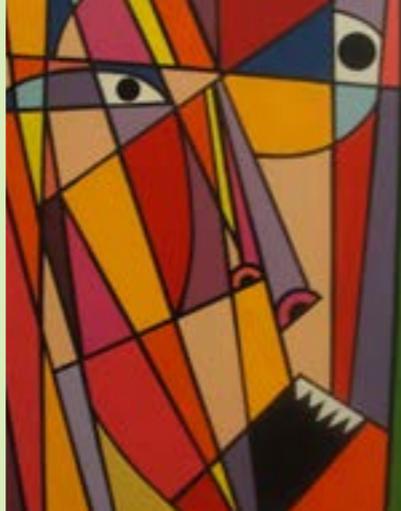
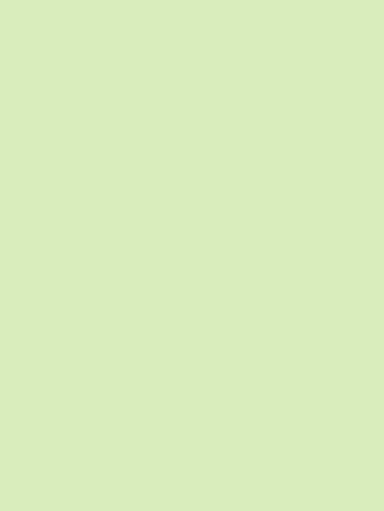
-Para el proceso de revisión, todos los trabajos serán sometidos a evaluación por pares anónimos externos a la revista. Se notificará a los autores el resultado de la revisión realizada, mediante correo electrónico con una ficha resumen del arbitrio.

-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.

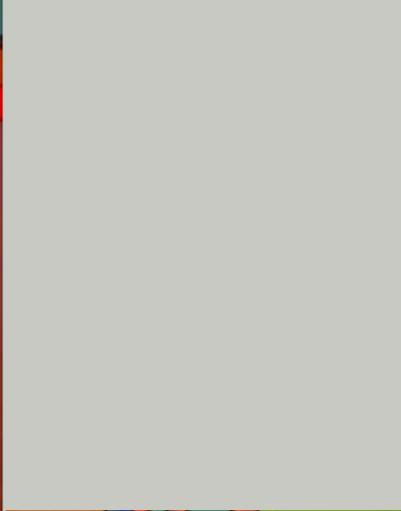
-Una vez recibido el material pasa a ser de exclusiva y definitiva propiedad de **La A de Arte.**

-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.



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.



Todos los documentos publicados en esta revista se distribuyen bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0. Internacional. Por lo que el envío, procesamiento y publicación de artículos en la revista es totalmente gratuito. Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. 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 firmantes o lectores quienes serán garantes legales de su contenido.

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).





UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA



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