

LA DE ARTE

REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Julio - Diciembre 2018



FACULTAD DE ARTE
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
MÉRIDA VENEZUELA

ISSN en trámite

Depósito Legal: ME2018000067



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.artes.ula.ve



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).

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
Jasseni3jhq@gmail.com

Diseño de portada

Jamir J. Henríquez Quiñonez
Jasseni3jhq@gmail.com

Animación de portada

Andreina González
ninaglez.artes@gmail.com

Obra de portada

Francisco Grisolia
Facultad de Arte (ULA, Ve)
[Ficha técnica](#)

Asesores de diseño editorial

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

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

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

Revisión y corrección de estilo

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

Ricardo Ruiz
Facultad de Arte (ULA, Ve)
ricruizjr@gmail.com

Traducción al inglés:

Alejandro Ramírez
Facultad de Arte (ULA, Ve)

Traducción al inglés:

Alejandro Ramírez
Facultad de Arte (ULA, Ve)

Administración de la plataforma OJS

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

Gestión de la plataforma OJS

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

Manejo de redes sociales

Rosario Betancourt
rosariob@ula.ve

Comité editorial

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

Comité de arbitraje

Nacionales:

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

Internacionales:

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



LA A DE ARTE

REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

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

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

la A DE ARTE

REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

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

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

Tabla de contenido // Table of Contents

9-15 pp.	Nota Editorial // Editorial Note La producción de una revista <i>The production of a magazine</i> Nory Pereira	209-213 pp.	Currículo de los autores <i>Curriculum of the authors</i>	214-218 pp.	Normas de autor <i>Author's rules</i>
----------	---	-------------	--	-------------	--

MATICES

NUANCES

17-30 pp.

El odo en el espejo. La investigación-creación en la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes

The odo at the mirror. The investigation-creation process in the Faculty of Arts of the University of Los Andes. Mérida-Venezuela.

Liuba Alberti

EN EL CLARO

DEL ARTE

IN THE CLEANINGS

OF ART

32-54 pp.

El valor filosófico de la música en “El Nacimiento de la Tragedia” de Nietzsche.

The philosophical value of music in The birth of the Tragedy of Nietzsche.

Jorge Torres

55-73 pp.

El estereotipo de la prostituta en la pintura de Jacobo Borges “Ha comenzado el espectáculo”.

The prostitute's stereotype on Jacobo Borges' painting: "The show has begun"

Rosa Moreno

74-92 pp.

Tener buena mano

Having a good hand

John Benavides

Tabla de contenido // Table of Contents

9-15 pp.	Nota Editorial // Editorial Note La producción de una revista <i>The production of a magazine</i> Nory Pereira	209-213 pp.	Currículo de los autores <i>Curriculum of the authors</i>	214-218 pp.	Normas de autor <i>Author's rules</i>
----------	---	-------------	--	-------------	--

EN EL CLARO DEL ARTE

IN THE CLEANINGS
OF ART

93-108 pp.

Museo, entorno y estética relacional

Museum, its surroundings, and relational aesthetics.

Hermes Pérez

VITRINA POIÉTICA

POIETIC SHOWCASE

110-120 pp.

Curar un jardín. "El jardín – paisaje de Ebelice Toro

Cure a garden. "The garden - landscape of Ebelice Toro

María Alejandra Ochoa, Ebelice Toro y Nascuy Linares

121-126 pp.

Experiencia Harmonizable

Harmonizable experience

Nascuy Linares, María Alejandra Ochoa, Ebelice Toro

EL ESPACIO DE THEOROS

THEORO'S SPACE

128-143 pp.

El uso de la narrativa como posibilidad de documentación y producción artística en la performance: Experiencia, resignificación e intencionalidad

The use of the narrative as a possibility of documentation and artistic performance: experience, resignification and intentionality

Ruth Vigueras

Tabla de contenido // Table of Contents

9-15 pp.	Nota Editorial // Editorial Note La producción de una revista <i>The production of a magazine</i> Nory Pereira	209-213 pp.	Currículo de los autores <i>Curriculum of the authors</i>	214-218 pp.	Normas de autor <i>Author's rules</i>
----------	---	-------------	--	-------------	--

EL ESPACIO DE THEOROS THEORO'S SPACE

MÍNIMUM MÍNIMUM

144-158 pp.

Manifiesto oculto ¿enseñar y aprender para la vida?

Hidden manifest. Teaching and learning art for the life?

Arnaldo Delgado

160-165 pp.

Reseña del libro La salud entra por la boca y las enfermedades también

Health Book review enters through the mouth and diseases also

Nory Pereira

166-170pp.

Premio Australian Print Triennial obtenido por el profesor Edwin García

Australian Print Triennial Award won by Professor Edwin García

Malena Andrade

171-173 pp.

Primer lugar en el IX concurso. El Piano Venezolano y mención honorífica en Mejor interpretación del vals, obtenidos por la profesora María Gabriela Chacón

*First place in the IX contest "El Piano Venezolano" and an honorific mention in better **vals** interpretation, obtained by María Gabriela Chacón. Professor.*

Jorge Torres

Tabla de contenido // Table of Contents

9-15 pp.	Nota Editorial // Editorial Note La producción de una revista <i>The production of a magazine</i> Nory Pereira	209-213 pp.	Currículo de los autores <i>Curriculum of the authors</i>	214-218 pp.	Normas de autor <i>Author's rules</i>
----------	---	-------------	--	-------------	--

MÍNIMUM
MÍNIMUM

174-178 pp.

EXTRAMUROS

DOCEO
DOCEO

180-207 pp.

Brujas y brujas. Trabajo de Grado de Aureliano Contreras

Witches and witches. Work of the grade of Aureliano Contreras

Aureliano Contreras

La producción de una revista

La producción de una revista que guarde todas las formas de la academia es un reto, pero el desafío mayor está en su continuidad y difusión. Cuando la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes se propuso abrir una ventana al mundo para mostrar su producción científica, humanística y artística, lo hizo con la certeza de la riqueza expresiva de las artes y el diseño, así como los procesos de investigación desarrollados en estas disciplinas; de ahí también su formato y secciones que albergan diversas formas de comunicación.

Lo concebimos así para rebatir parte de los argumentos esgrimidos en la academia desde la perspectiva científica, en la que consideran que el arte es un producto de la intuición, un acto creativo por excelencia, individual, emocional, y, en muchos casos, sublime e irracional; pero en modo alguno puede tener alguna consideración como un producto de investigación, por cuanto se señala que no parte de una hipótesis determinada, no tiene un corpus teórico sobre el cual sustentar una verdad, ni sigue un proceso metodológico científico para verificar los resultados en la obra artística. Bajo este paradigma se advierte que los procesos inherentes a la creación de un producto artístico -aparentemente- están muy lejos de las premisas invocadas por el cientificismo.

En estas consideraciones subyace la idea sobre la particularidad de la investigación que se realiza en las escuelas de arte en todas sus expresiones artísticas, la cual es de naturaleza distinta a la practicada en disciplinas consustanciadas con un concepto de academia (proveniente de las ciencias), pero no porque no cumplan con los requisitos consagrados por ésta, sino por la propia naturaleza de las artes, y su vinculación directa con la creatividad inherente al hombre que procuran otro tipo de investigación.

Hoy con mucha satisfacción continuamos enriqueciéndonos con los aportes recibidos como expresión de lo que queremos y podemos hacer, ser portavoz de muchas manifestaciones que representan una clara demostración de las implicaciones que conlleva investigar y publicar en una revista académica, y cómo desde el saber y el hacer artístico-creativo se da cumplimiento a sus retos. Les presentamos el segundo número de la revista **La A de Arte** en nuestro empeño de exponer múltiples miradas en torno al tema artístico creativo.

En la sección **Matices**, la profesora Liuba Alberti esboza los entretelones de la discusión que se produce permanentemente en torno al tema de la investigación en las artes y el diseño, y la posición asumida por la Facultad de Arte para su concreción en la reglamentación de los trabajos de grado.

En el **Claro del arte**, se presentan cuatro artículos que evidencian la diversidad de los productos investigativos, el primero, en la música con el trabajo

de Jorge Torres, quien muestra la arista musical de Nietzsche en su artículo **El valor filosófico de la música en "El Nacimiento de la Tragedia" de Nietzsche**, así como la obra plástica del maestro del jazz Miles Davis en las imágenes que acompañan el artículo, facetas poco conocidas de ambos. El segundo artículo **Tener buena mano** es un aporte del autor colombiano John Benavides, cuyo trabajo plástico y su narrativa permiten entender la concepción del arte a partir de la relación con la mano del dibujante. El tercer artículo **Museos, entorno y estética relacional** del autor Hermes Pérez, expone un punto de vista socializador del arte en relación con los museos, el hecho patrimonial y las nuevas formas en concordancia con los principios más relevantes de la Declaración de Ámsterdam. El cuarto artículo **El estereotipo de la prostituta en la pintura de Jacobo Borges "Ha comenzado el espectáculo"**, de Rosa Moreno, plantea un análisis de la obra de Borges y la presencia del estereotipo de la prostituta como analogía para explicar con una mirada crítica la situación político-social de la Venezuela de los años sesenta.

Vitrina poiética muestra dos exposiciones en dos lugares (Mérida, Venezuela y Barcelona, España) en tiempos distintos (2016 y 2018) y tres artistas que logran una simbiosis expresiva en la narrativa escrita (María Alejandra Ochoa), la visual (Ebelice Toro) y la sonora (Nascuy Linares). **Curar un jardín. "El jardín-paisaje de Ebelice Toro"** es la exposición de esta artista plástica que conjuga en su obra su mundo interior y su amor por la naturaleza significada a través de su cotidianidad. Expresión que fue comprendida en todo su esplendor

por María Alejandra Ochoa cuando traduce en palabras ese sentir y por Nascuy Linares, quien compone la música para convertirse en el complemento sonoro de ese jardín.

La segunda exposición, es un proyecto colaborativo que se conceptualizó como **EXPERIENCIA HARMONIZABLE**, en el cual participaron varios artistas y creativos para crear un proyecto musical y visual del álbum titulado HARMONIZABLE del músico venezolano Nascuy Linares. Entre los artistas exponentes nuevamente se presentan el propio Nascuy Linares, María Alejandra Ochoa y Ebelice Toro, en una fusión de la imagen y el sonido desde una vivencia in situ, en el espacio cultural La Hormigonera, en Barcelona España.

En el **Espacio de Theoros**, se despliegan dos posiciones aparentemente inconexas, pero cuya finalidad es la protesta y las sensaciones que el ser humano vive a través de sus emociones. Arnaldo Delgado en su **Manifiesto oculto ¿enseñar y aprender arte para la vida?** exterioriza su incertidumbre e interrogantes sobre su rol como docente en las artes visuales y toda la angustia que conlleva su enseñanza en la academia, como él mismo señala “esa sensación de vacío en la caída...” que le lleva a replantearse el cómo asumir en la educación universitaria los misterios de la creatividad.

La otra posición es de la artista mexicana Ruth Viguera quien plantea una línea de investigación, sobre **El uso de la narrativa como posibilidad**

de documentación y producción artística en la performance: experiencia, resignificación e intencionalidad, entendiendo el documento narrativo como elemento de experiencia y resignificación que permite visualizar y registrar sucesos mediante el recuerdo de lo vivido, de lo transitado, y el cúmulo de memorias expresadas en un conjunto de sensaciones, percepciones y aproximaciones presentes en el espectador y en quien las registra. Con base en el conocimiento de la autoetnografía y el relato autobiográfico, la autora da cuenta del aspecto relacional del performance y de su inserción en el imaginario colectivo otorgándole una identidad propia.

Mínimum informa sobre las actividades y logros de profesores y estudiantes de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, reseñas de publicaciones y de premios obtenidos como producto del trabajo persistente en las artes y el diseño. En esta oportunidad se presenta la reseña realizada por Nory Pereira Colls sobre el libro **La salud entra por la boca y las enfermedades también**. Consejos para grandes y chicos sobre la buena alimentación, cuyo aporte destacable está en el trabajo conjunto de cuatro profesionales: Sergio Ranieri (maestro de la cocina), Ricardo Contreras (químico), Yurimay Quintero (nutricionista) y Rubén Bresan (diseñador gráfico), logrando un producto integrado de información indispensable sobre el buen comer para mantener una buena salud. Seguidamente se destacan dos premios conquistados por profesores de nuestra Facultad, el primero, es el obtenido por el docente-artista Edwin García quien se hizo merecedor del **Australian Print**

Triennial, prestigioso evento internacional de grabado en la ciudad de Mildura, Australia. El segundo premio, es el obtenido por la profesora María Gabriela Chacón, quien ganó el primer lugar en el **IX Concurso El Piano Venezolano** en la categoría Ejecución Pianística nivel II y mención honorífica en **Mejor Interpretación del vals**. Para ambos profesores nuestra sincera felicitación por estos logros. Finalmente, se ha incorporado un aparte que hemos llamado **EXTRAMUROS**, debido a la necesidad de destacar otros logros importantes de nuestro personal académico en diversas actividades dentro y fuera del país que merecen nuestra distinción.

La sección **Doceo**, muestra el trabajo de grado, Brujas y brujas, del estudiante egresado de la carrera Artes Visuales Aureliano Contreras, y cuyo resultado mereció la más alta calificación con mención publicación.

Finalmente, y siguiendo con la política de dedicar la revista a uno de los artistas que contribuyeron con su trabajo y dedicación a la creación de la Facultad de Arte, en este número queremos destacar al artista plástico Francisco Grisolia, quien desde su ingreso a la Universidad de Los Andes como docente participó de manera activa en todo el proceso que significó reconocer los estudios sobre arte y diseño en la estructura académica de nuestra magna casa de estudios. Como artista ha tenido una carrera muy productiva que se evidencia en numerosas exposiciones individuales y colectivas realizadas a lo largo de los años; y en los últimos años se ha convertido en un maestro en el tema del dibujo digital, produciendo uno por día hasta



superar en este momento más de mil dibujos publicados en las redes sociales. El trabajo artístico, la mística y honestidad en la docencia del profesor Grisolia, así como su tenacidad para lograr la creación de la Facultad de Arte y la Extensión del Valle del Mocotíes, son razones suficientes para ser merecedor de ocupar este lugar en la revista **La A de Arte**.

Esperamos que lo expuesto en esta editorial sean razones válidas para que un lector entusiasta y amante de las artes y el diseño se acerque a este segundo número, con material variado y propuestas ilustrativas de lo multifacético y creativo de la actividad artística que se desarrolla en la actualidad. Nuestro agradecimiento a los autores.

Nory Pereira Colls
Editora Jefe

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.*



El odo en el espejo. La investigación-creación en la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes.

The odo at the mirror. The investigation-creation process in the Faculty of Arts of the University of Los Andes.

Fecha de recibido: 25-09-2018

Fecha de revisado: 11-10-2018

Fecha de aceptado: 25-10-2018

Resumen:

La Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes de Venezuela (FAULA) es un espacio vivo de discusión y debate en cuanto al rol del arte y el diseño en el crecimiento y bienestar de la sociedad. Este rol, aunado a la conciencia y la certeza de que el arte como forma particular de conocimiento permite

Palabras clave: Investigación en arte, investigación creativa, investigación en diseño, procesos metodológicos.

soluciones originales y novedosas a situaciones problemáticas, ha llevado a la FAULA al planteamiento de nutridas discusiones epistémicas que se recogen en su Reglamento de Trabajo de Grado. De allí el interés de dar a conocer parte de su historia en este recorrido.

Abstract:

The Faculty of Arts of The University of Los Andes from Venezuela (FAULA) is a living space of discussion and debate on the role of arts and design for the growing and well-being of the society. This role, the conscience of the present moment, and the certain fact that art is a particular form of knowledge that allows

Keywords: Art investigation, creative investigation, design investigation, methodologic process.

original and new solutions to problematic situations, they all have come together to guide the FAULA community to propose healthy epistemic discussions, registered in their regulations on degree works. From this comes the interest to know a bit of its history through this road.

Liuba Alberti

Liuba.alberti@gmail.com

Centro de investigación y formación Sepia

Santiago de Chile



Vol. 1, núm. 2, jul.- dic. 2018, pp. 16-30, ULA-Ven. / ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067, URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte URL: www.artes.ula.ve

La Facultad de Arte de la Universidad de los Andes de Venezuela

es un espacio vivo de discusión y debate en cuanto al rol del arte y el diseño en el crecimiento y bienestar de la sociedad.

Como en casi cualquiera de las facultades de arte del mundo occidental, la Facultad de Arte de la Universidad de los Andes de Venezuela (FAULA)

es un espacio vivo de discusión y debate en cuanto al rol del arte y el diseño en el crecimiento y bienestar de la sociedad.

Sin embargo, para la FAULA -la más joven de las facultades de la Universidad

de Los Andes (ULA) -así como para el resto de las universidades públicas venezolanas, mantener la misión social encomendada ha sido una tarea titánica en los últimos años.

Creada en el año 2005, casi toda la historia de la FAULA ha estado signada por las vicisitudes que implica hacer academia en un país donde sus gobernantes han puesto especial empeño en quebrar la autonomía, la libertad y la disidencia a través de un cerco económico despiadado.

Los resultados de esta política de Estado se han expresado en una creciente deserción de estudiantes y profesores, en salarios que no alcanzan los 10 dólares mensuales para sus docentes, la casi desaparición absoluta de equipos, insumos, materiales y recursos para impartir clases, así como el deterioro de la planta física, entre otras muchas adversidades.

Sin embargo, la convicción de su gente en torno al rol de la academia, a su importante aporte para salir de la crisis, así como la conciencia de que el arte como forma particular de conocimiento -que alude tanto a la intelectualidad como a las emociones y sentimientos- permite soluciones originales y novedosas a estas situaciones, ha hecho que esta facultad se mantenga en pie y siga aportando significativamente en la construcción del saber.

El arte como forma particular de conocimiento

-que alude tanto a la intelectualidad como a las emociones y sentimientos- permite soluciones originales y novedosas.

Para llevar adelante esta tarea han sido constantes los debates y las preguntas acerca de ¿Qué hacer? ¿Cómo hacer? ¿Por qué hacer?, todas las cuales a su vez han derivado, tarde o temprano, en respuestas que inducen a: formarse más, investigar más y crear más y mejor.

De allí que la FAULA sea -en medio de tantas vicisitudes- ejemplo de tenacidad, actualización y crecimiento en su filosofía, en la formación de sus profesores y en lo que produce, lo que se evidencia en alcances como los referidos en materia del conocimiento.

El primer gran espacio en el cual la FAULA alcanzó un logro significativo, en cuanto a la investigación en áreas creativas, fue en el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico (CDCHT), instancia que se ocupa de promover, coordinar, divulgar y evaluar la investigación en la Universidad de Los Andes.

Ya sea por este carácter “juvenil” o por el hecho de que la actividad artística viene siempre acompañada de la remoción y cuestionamiento de aquello que se da por sentado y que se asume como verdadero y para siempre, la Facultad de Arte impulsó un proceso de revisión de patrones en torno a lo que se considera o no investigación dentro de la Universidad, refrescando un discurso que venía haciendo aguas desde hacía años.

Exponer la particularidad del hecho creativo-investigativo de las actividades artísticas, resaltar su importancia social más allá del hecho fáctico, decorativo y superficial con el que se le asocia y hacer ver su valor como forma de conocimiento, fue la tarea que se propusieron los representantes profesoraes ante este Consejo.

El logro en esa oportunidad se vio reflejado en la **A** que hoy tiene como colofón el CDCHT**A**, que a partir del 11 de marzo de 2010, pasó a llamarse Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes.

De este modo, las instancias superiores de la investigación de la ULA reconocieron la singularidad del Arte como forma de conocimiento, al tiempo que situaron a la Universidad de Los Andes en la vanguardia de las instituciones que luchan por la inclusión de variadas formas de aproximación al saber.

Como todo proceso que se muestra, esa nueva **A** del CDCHT(**A**) fue el resultado de lo que desde dentro de la FAULA se venía gestando hacía tiempo: una serie de debates que tenían como centro la interrogante ¿Qué significa investigar en arte?

Desde los inicios de la facultad fue clara la necesidad de actualizar y ordenar todas las respuestas que en este sentido se hacían, por lo que desde el Consejo de Facultad, encabezado por la entonces Decana, profesora Nory Pereira Colls, se propuso muy especialmente la tarea de avanzar en esta área.

Durante años las ideas se debatieron en el seno del Consejo de Facultad y desde allí guiaron e impactaron de manera contundente en toda la comunidad, al punto de crear tendencias y líneas de acción muy bien definidas, cuyos apóstoles defendían con vehemencia en todas las instancias donde estas discusiones se daban. Los resultados de estos debates se recogieron fundamentalmente en dos importantes escritos: el Reglamento General para la presentación del Trabajo de Grado de la Facultad de Arte y el baremo para el reconocimiento de la producción artística y de diseño dentro del Programa de Estímulo al Investigador (PEI) en la ULA.

El baremo del PEI-ULA, aprobado por el Consejo Universitario el 24 de mayo del 2010, vino a ser la herramienta que brinda a los evaluadores externos pautas para reconocer la validez y calidad de la producción artística y creativa de los profesores de la Facultad de Arte. Se consideran aquí los registros de las obras presentadas en espacios o eventos arbitrados y curados en los cuales se haya otorgado un certificado del programa o catálogo como credencial de mérito, asunto estimado como equiparable a las publicaciones de investigaciones de otras disciplinas. Estos productos denominados "publicaciones no convencionales en arte y diseño" incorporan obras y registros publicados o aceptados para su publicación en formatos y medios como CD, DVD, Software, Páginas Web, Portafolios, Dossiers, etc. que presentan las obras en cuestión.

La implementación de este baremo significó que del año 2010 al 2017 el número de profesores que opta y clasifica en el PEI-ULA, así como la visibilidad de la FAULA como productora de conocimiento, se haya incrementado notablemente. Los números en este sentido variaron de 12 profesores que alcanzaron ser PEI-ULA en el 2011, a 20 en el 2013, 25 en el 2015 y 20 profesores en el 2017.

Por otra parte, la articulación de los contenidos e ideas que se recogieron en el Consejo de Facultad respecto a la investigación y la creación en las artes y el diseño, dieron también pie a la actualización del Reglamento General para la presentación de Trabajo de Grado, que estuvo a cargo de la coordinación de La Comisión de Trabajo de Grado (Comtega), presidida por mi persona desde el año 2008 hasta el 2013.

La Comtega es la instancia de la facultad que se encarga de coordinar académica y administrativamente la presentación de los trabajos de grado de las escuelas que hacen parte de ella. En su estructura organizativa

tienen representación cada una de las escuelas de la facultad, y en cada una de ellas, a su vez, todos y cada uno de los departamentos que conforman estas escuelas.

De este modo la Comtega viene a ser el ente centralizado que diseña y vela por la calidad de lo que en esta materia presentan los estudiantes de la FAULA, lo que equivale a decir que la Comtega es la instancia que regula el sentido final de la investigación y la creación de los estudiantes de la facultad.

De modo que la labor de organizar por categorías las ideas que en materia de investigación y creación venían desde el Consejo de Facultad, darle sentido a lo expuesto, limpiar las redundancias, llenar los vacíos y presentar el nuevo Reglamento de Trabajo de Grado de la Facultad de Arte, respetando el espíritu que lo inspiró, fue lo que con mayor ahínco se desarrolló en ese período.

Fue un trabajo, debo decirlo, que a pesar de tener un porcentaje importante de asuntos resueltos en cuanto a la visión de la actividad investigativa creativa, demandó mucha conversación, diálogo, debate y hasta confrontaciones con los estudiantes y colegas, pues, a pesar de lo andado, quedaba un asunto importante por resolver: la conciliación y representación armónica de todas las posturas y variantes que en torno a la investigación y creatividad hacían vida en la facultad.

Una de las iniciativas más importantes que se adelantó para sanear estas diferencias fue convocar al I Encuentro de Investigadores de la Facultad de Arte-ULA. La investigación en las áreas creativas, en mayo de 2010. Desde la Comtega y con el apoyo de Consejo de Facultad y los profesores Oscar García y Chemané Arias, se llevó a cabo este diálogo

abierto en que se expusieron visiones, posturas e investigaciones que daban fe de los abordajes con los que se venían desarrollando las investigaciones y las creaciones en la facultad.

El resultado fue la visualización de lo que realmente ocurría en la facultad respecto a estos temas. Las posiciones iban desde los defensores a ultranza de la idea de la investigación como hecho innecesario para la actividad creativa; la idea de la creatividad y la investigación como actos equivalentes; la creatividad como un hecho ajeno y separado de la investigación, hasta la investigación y la creatividad como actividades complementarias.

Como señaló García en el resumen de las memorias publicadas de este evento, desde diversas perspectivas descriptivas, diagnósticas e interpretativas, las ponencias enfatizaron la necesidad de reflexión y divulgación de los objetos disciplinares de las artes en sus diferentes especialidades, al tiempo que amparaban la reflexión transversal sobre la vinculación de las artes con la enseñanza y los procesos de creación, producción e investigación como una apuesta hipotética integrada a la práctica profesional real en la cual se cuestiona lo que es o puede ser investigación, lo que no solo abría la investigación a otras formas narrativas que representasen otras geografías de la experiencia humana, ocultas bajo las capas del objetivismo cientificista, sino que llevaba a repensar la investigación científica sólo como uno más de los distintos tipos de investigación. (FAULA, 2013)

De modo que el reto, una vez culminado este primer encuentro de investigadores, fue analizar estas diferentes visiones y articularlas en una construcción sintagmática, armónica y coherente, donde todas

las partes se viesan representadas. Esto es lo que finalmente se recoge en el nuevo Reglamento General para la presentación del Trabajo de Grado de la FAULA, aprobado por el Consejo de Facultad el 13 de mayo del 2012.

Este nuevo reglamento expone una visión del trabajo de grado como un producto que bien puede ser meramente creativo o fruto de un proceso investigativo-creativo, en el entendido de que en ambos casos se genera un conocimiento que impacta positivamente en las disciplinas artísticas y de diseño, así como en la sociedad.

En cuanto a su propósito, definición y características, el Reglamento de Trabajo de Grado (2013), en su articulado expresa claramente esta intención en los siguientes términos:

El Trabajo de Grado constituye la última experiencia académica del estudiante, donde mostrará la formación integral adquirida a lo largo de sus estudios en cualquiera de los programas académicos adscritos a la Facultad de Arte. Se constituye de igual modo en su primera experiencia profesional, hecho que lo involucrará con el aporte al conocimiento, ya sea a través de la investigación o la creación de propuestas expresivas y/o comunicativas, de carácter gráficas, visuales, plásticas, sonoro-musicales, corporales o escénicas; todas desarrolladas bajo un régimen Tutorial (p.7).

En su Artículo 1º, enfatiza estos aspectos al indicar que: "El Trabajo de Grado deberá ser el resultado de un proceso creativo y/o investigativo continuo por parte del estudiante, signado por criterios metodológicos adecuados a la propuesta..." (2013:7).

De esta manera, se establecen los nuevos criterios epistémicos para un Trabajo de Grado en la FAULA, así como el espíritu de calidad que los rige.

Como se muestra, para la FAULA evidenciar el carácter integral de las carreras que se imparten, expresado en el dominio teórico y práctico que deben tener sus estudiantes, es un punto de honor, de allí que la pretendida y falsa idea de que el informe de un trabajo creativo puede obviar la presentación del proceso de revisión documental y la profunda reflexión teórica que le corresponde no es aquí aceptada, pues, al igual que en la investigación, cuando el estudiante opta por un trabajo eminentemente creativo, en este caso llamado Tega, el mismo debe ir acompañado de un informe que dé cuenta de todo el proceso vivido por el estudiante, lo que implica tanto su reflexión teórica como práctica, todo con el fin de dejar constancia, a futuras generaciones, no solamente del cómo el artista hace, sino además de cómo piensa y siente.

Es así como en el Reglamento se establece en su artículo 39 tres modalidades de Trabajo de Grado a las que se han dado los nombres:

- 1 **Trabajo de Investigación**, entendida como búsqueda de conocimiento nuevo a través de la aplicación de métodos sistemáticos y organizados.
- 2 **Proyecto factible**, modalidad de la investigación proyectiva, parcial que pasa del estadio descriptivo al proyectivo.
- 3 **Trabajo Especial de Grado** -conocido como Tega-: cuyo objetivo es la presentación de propuestas originales y novedosas concebidas a través de procesos como la imaginación y la creatividad.

Todo lo antes dicho muestra cómo la investigación creación en la FAULA es un complejo de posibilidades que atiende desde la investigación hasta la creación más pura, integrando dentro de esos límites una cantidad considerable de matices, escalas y variables propias de lo que demande el propósito o intención del estudiante en su búsqueda del saber y el hacer.

Es por ello que, ante tanta complejidad, al momento de su implementación la facultad organizó actividades de información y orientación tanto a profesores como estudiantes a través de visitas a todos los departamentos y núcleos de la facultad, charlas, cursos de actualización y programas en el área de metodologías que permitiesen comprender, diferenciar y a la vez integrar la investigación y la creación como procesos cognitivos.

Uno de estas actividades fue el Diplomado de Investigación, dirigido a profesores, organizado también desde la Comtega en el 2012. En alianza con la organización Ciea-Sypal, institución internacional orientada al estudio y la investigación desde la Compresión Holística de la Ciencia, se adelantó un programa de actualización docente para mostrar los nuevos aspectos referidos a la investigación, haciendo especial énfasis en la investigación proyectiva o investigación-creación.

Gracias a esta alianza con Ciea-Sypal se organizó también el II Encuentro de Investigadores en áreas artístico creativas, espacio donde se mostraron las investigaciones que venían adelantando nuestros estudiantes y profesores en el año 2014.

Luego de esto ha sido constante la aplicación de estos criterios, asunto que ha dado como resultado más de un centenar de Trabajos de Grado presentados bajo estas premisas.

Igual muchos retos siguen en pie. Los resultados recientes de la tesis doctoral de la autora, donde analizo la calidad de los Trabajos de Grado con mención publicación presentados para optar a la Licenciatura en Artes Visuales, en la Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico, los dos años siguientes a la implementación del nuevo reglamento, evidencian todavía carencias en muchos aspectos que muy probablemente puedan extenderse a otras escuelas de la facultad.

Quizá lo más importante a resaltar de los resultados de esa investigación sea la falta de distinción entre un Trabajo de investigación y un Trabajo especial, precisión conceptual básica para ordenar el discurso que acompaña el informe final de un trabajo de grado.

De allí deviene la principal debilidad de los trabajos, la falta de coherencia, expresada fundamentalmente en la falta de cohesión interna, es decir en la articulación de cada una de las partes del informe de grado. Por otra parte también hay problemas en la idoneidad con la que se abordan cada uno de estos aspectos, muchos de los cuales no se tratan en todo su potencial; en cuanto a pertinencia los resultados son buenos, así como en creatividad (aunque esta variable no evaluó el carácter creativo de la obra artística per sé sino el carácter innovador de la presentación del informe) y la exhaustividad resultó ser paradójica, pues el resultado arrojó que todos los aspectos del informe del trabajo de grado eran abordados pero su tratamiento incoherente.

Parte de la investigación sugiere entonces mecanismos para salvar estos obstáculos, entre los que cabe destacar aspectos referidos a ciertos ajustes necesarios en el Reglamento de Trabajo de Grado, la modificación del pensum en aras de fomentar la actividad investigativa creativa de manera coherente y progresiva desde el primer semestre de la carrera,

el desmontaje de visiones arcaicas emparentadas con la idea del artista como Genio cuya genialidad lo libra de dar cuenta de sus procesos y el emplazamiento a éste como parte de las soluciones a los problemas que aquejan a la humanidad, siempre desde la sensibilidad consciente.

De modo que finalmente podemos decir que, en estos trece años, la Facultad de Arte ha consolidado la formación de sus profesores en estudios que impactan significativamente en el desarrollo de la construcción de conocimiento desde el arte y para el arte y el diseño. Se han desarrollado reglamentos para mejorar la calidad de los trabajos de grado de nuestros estudiantes. Se han organizado encuentros de investigadores creativos para conocer sus posiciones y posturas respecto al papel del arte y el diseño en la construcción del edificio del conocimiento. Se han desarrollado programas de actualización docente en temas de investigación creativa. Se ha hecho seguimiento a la labor investigativa creativa. En fin, se han buscado respuestas a preguntas iniciales como ¿Qué se debe investigar en arte? ¿Qué se debe crear en arte y diseño? ¿Cómo impactar socialmente y positivamente desde el arte y desde el diseño? ¿Cómo hacer arte y diseño de calidad? y ¿Cómo investigar en arte y diseño?... y, en fin, mil preguntas más que mantienen activa la espiral infinita del saber y conocer.

- Alberti, L. (2017). **Capítulo IX: ¿Trabajo especial o trabajo de investigación? Una distinción importante en el establecimiento de protocolos y baremos para trabajos creativos.** En: Nory Pereira Colls. (Ed.), Nuevos paradigmas de investigación en arte y diseño. El objeto estético, reflexiones y diálogos. pp.pp. 64-67. Mérida, Venezuela: Saber-ULA.
- Facultad de Arte, (FAULA) (2013). **Reglamento de Trabajo de Grado de la Facultad de Arte de la Universidad de los Andes.** Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes.
- Facultad de Arte, (FAULA) (2013) **I Encuentro de Investigadores de la Facultad de Arte: la investigación en las áreas creativas.** Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes.
- Convocatoria **Programa de Estímulo al Investigador.** (2017). **Lineamientos Generales.** Universidad de Los Andes Vicerrectorado Académico. Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes. Mérida, Venezuela.
- Pereira, N. (2016). **Historia del nacimiento y desarrollo de la Facultad de Arte en la Universidad de Los Andes. Informe de gestión en su primera década.** En proceso de edición.

Las imágenes mostradas en el artículo son extraídas de: microsiervos.com
El castillo. Obra del artista mexicano. Jorge Méndez Blake (2007). Tomado de <https://www.microsiervos.com/archivo/arte-y-diseno/el-impacto-de-un-libro-aka-el-castillo-de-jorge-mendez-blake.html>

Como citar este artículo:

Alberti, L. (2018). El odo en el espejo. La investigación-creación en la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes. *La A de Arte*, 1(2), 16-30 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 2018.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve

EN EL CLARO DEL ARTE

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



Guillem
2018

El valor filosófico de la música en “El Nacimiento de la Tragedia” de Nietzsche.

The philosophical value of music in The birth of the Tragedy of Nietzsche.

Resumen:

Nietzsche tuvo una relación muy intensa con la música, desde muy joven fue expuesto a ella a través del estudio del piano, instrumento al que se dedicó durante toda su vida alcanzando un considerable nivel interpretativo, aun cuando no se dedicara a ello de forma profesional, es bastante conocido por todos que el pensamiento del filósofo alemán estuvo fuertemente influenciado por su interés en la música.

Abstract:

Nietzsche had a very intense relationship with music, from an early age was exposed to it through the study of the piano, an instrument that was devoted throughout his life reaching considerable interpretative level, even when it is not dedicated to it professionally, it is quite well known that the German philosopher was strongly influenced by his interest in music.

ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

URL: www.arte.ula.ve

Fecha de recibido: 25-07-2018

Fecha de revisado: 24-09-2018

Fecha de aceptado: 04-10-2018

Palabras clave: Música, Filosofía, Nietzsche, Wagner, Ontología.

Keywords: Music, Philosophy, Nietzsche, Wagner, Ontology.

 **Jorge Alexander Torres**

 torresrangeljorgea@gmail.com

 Facultad de Arte ULA

 Venezuela



No. 1:
Pintura de Miles Davis tomado de geekness.com.br

En opinión de Fink (1976, pág. 126) la filosofía de Nietzsche se encuentra en lo oculto y su obra, en lugar de manifestarla, la encubre. Este ocultar se debe a las múltiples fachadas que presenta la obra; entre otros aspectos, Fink reconoce en la obra de Nietzsche la presencia de varios elementos: una crítica de la cultura, psicología, poesía, pero también reconoce que la obra se halla recubierta de máscaras, multiplicidad de personajes, un estilo literario seductor, que se encuentra sin embargo, desfigurado por la subjetividad de su autor. Estos son aspectos fundamentales que no deben ser tomados de forma negativa sino al contrario, deben ser vistos como una oportunidad para la interpretación, y tomados en cuenta a la hora de acercarnos al pensamiento nietzscheano, sobre todo para no dejarnos confundir con los tonos chillones, que no nos dejarían comprender la grandeza de este pensador, y en el caso particular de éste trabajo, su vigencia y posible aplicación práctica a las preocupaciones estéticas-musicales de hoy. Para Fink (1976, pág.

128) *Nietzsche es un hombre alcanzado por un rayo, abrazado por el rayo de una nueva amanecida de la verdad del ente en su conjunto.* (p. 128) ¹

“El Nacimiento de la Tragedia” aún cuando se trata de un trabajo de juventud, plantea las principales preocupaciones de su autor, incluyendo claro su particular perspectiva del concepto de música.

De acuerdo a Fink (1976, pág. 215) los temas fundamentales del pensamiento nietzscheano son:

1. *La identificación radical de ser y valor.*
2. *El Superhombre y la muerte de Dios.*
3. *La voluntad de poder.*
4. *El eterno retorno.*

En relación a esta propuesta Fink (1976, pág. 215) reconoce sus limitaciones y afirma que es una *simplificación inadmisibilel que hayamos asentado su filosofía* tan sólo en los cuatro temas fundamentales citados. No obstante considera que estos temas en su recíproca conexión y condicionamiento, componen la coyuntura fundamental del pensamiento del filósofo alemán.

Para efectos del presente artículo será la identificación radical de ser y valor el tema más adecuado a tomar en cuenta, pues de acuerdo a Fink (1976, pág. 135) éste es el punto de partida de *El Nacimiento de la Tragedia*. Se intentará exponer brevemente cuales son los rasgos fundamentales de dicho tema pues constituye un elemento esencial para comprender la relación que se establece entre la música y el autor en cuestión.

Producto de la influencia de *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer, Nietzsche piensa el ente, es decir, el ser, como algo que no es propiamente. En opinión de Nietzsche (1997, pág. 32) el ente, el ser, es algo que se produce así mismo. En este sentido el valor de ser es nada, no tiene esencia pues no se funda en sí mismo, lo cual es el carácter propio de todo ente.

En relación a la no posibilidad de la existencia del ente según Nietzsche Fink (1976, pág. 132) afirma que:

La tesis de Nietzsche dice así: No hay en verdad cosas ni sustancias; no existe un «ente». Existe sólo el agitado oleaje de la vida, sólo la corriente del devenir, el inacabado vaivén de sus olas. No hay nada duradero, permanente, estable; todo está sometido al movimiento.

El ser de acuerdo a Nietzsche (1997, pág. 32) es puro devenir, entendiendo a éste en el sentido expuesto por Heráclito como un fluir, un aniquilar, un permanente dejar de ser. Para Nietzsche es el hombre quien se representa a los entes, éstos son constituidos por el sujeto, por esta razón los entes, en opinión de Nietzsche, tienen un carácter insustancial. Por otro lado ésta interpretación le confiere al hombre un importante carácter creativo semejante al del artista, sólo que aquí obra de arte y artista debe ser comprendido en un sentido ampliado, es decir, no restringido a las bellas artes tradicionales. Para Nietzsche (1997, pág. 32) todo lo que existe no son más que representaciones, o en este caso, productos del hombre como artista en sentido amplio.



No. 2:
Pintura de Miles Davis tomado de geekness.com.br

Por su parte, para Heidegger (2000, pág. 77) el concepto ampliado de arte tiene unas importantes connotaciones ontológicas, éstas, en su opinión aparecen en el pensamiento de Nietzsche tanto en sus primeros textos como en los últimos:

El arte es, de acuerdo con el concepto ampliado de artista, el acontecer fundamental de todo ente; el ente es, en la medida que es, algo que se crea a sí mismo, algo creado.

Ahora bien, ya sabemos que la voluntad de poder es esencialmente creación y destrucción. Que el acontecer fundamental del ente sea «arte» no quiere decir otra cosa que: es voluntad de poder.

Mucho antes de que concibiera expresamente que la esencia del arte es una forma de la voluntad de poder, ya en su primer escrito (El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música), ve Nietzsche al arte como carácter fundamental del ente. Así podemos comprender que en la época en que trabaja en La voluntad de poder vuelva a la posición sobre el arte que había formulado en El Nacimiento de la tragedia; en La voluntad de poder (n. 853, IV) se recoge una reflexión al respecto.

El hombre ya no es pensado por Nietzsche como sujeto sino como lugar donde el ser adquiere carácter de valor. Aquí está concentrada su crítica a toda la metafísica, es decir a la filosofía misma. La pregunta que se hace Nietzsche (1997, pág. 33) es ¿Cuál es el carácter de la existencia? con esta pregunta Nietzsche transforma el problema ontológico en problema valorativo.



No. 3:
Pintura de Miles Davis
tomado de geekness.com.br

En *El Nacimiento de la Tragedia Nietzsche* (2007, pág. 28) propone ver la ciencia *con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida*. Aquí Ciencia no es entendida como episteme, sino como posibilidad de saber, y para Nietzsche (2007, pág. 31) todo saber no es más que perspectiva, interpretación humana. En su opinión todo, incluso la verdad, es perspectiva e interpretación. En este sentido el ser no es más que valor, en otras palabras todo, incluyendo la verdad y el ser no son otra cosa que miradas humanas. Con esta interpretación la verdad se convierte en perspectiva, disolviéndose, transformándose en una mentira necesaria para la existencia, perdiendo el carácter de fundamento único que se le atribuía.

Por otro lado, óptica es la realidad entendida como arte en sentido ampliado, es decir, como toda interpretación producida por el hombre, en donde la verdad adquiere un carácter de mentira suficiente. Vida, en esta nueva interpretación, es el ser pensado como devenir. En opinión de Nietzsche (1997, pág. 32), Heráclito no distingue más un mundo físico de uno metafísico, lo que vale decir, no separa más un reino de cualidades determinadas de un reino de cualidades indeterminadas. En su opinión Heráclito niega en general el Ser, pues no descubre por ninguna parte algo que permanezca, algo exento de destrucción; y afirma *yo no veo sino el Devenir*. Heidegger (2000, pág. 78) establece una conexión entre esta particular interpretación del concepto de vida en Nietzsche y la filosofía de Schopenhauer, en este sentido afirma que:

La «vida» no está tomada en el sentido estrecho de vida humana, sino que se la equipara con el mundo en el sentido schopenhaueriano. La proposición suena a Schopenhauer, pero habla ya contra Schopenhauer.

El arte, pensado en sentido amplio como lo creativo, es el carácter fundamental del ente. De acuerdo con ello, el arte en sentido estrecho es aquella actividad en la que el crear llega a sí y se vuelve más transparente, no es sólo una forma de la voluntad de poder entre otras sino su forma más elevada.

El carácter último del ser para Nietzsche está dado por su interpretación de Anaximandro, como un nacer y perecer, lo cual en su opinión lo hace no esencial; de acuerdo a Nietzsche (1997, pág. 32), el devenir es la vida como dualidad de nacer y morir, como ser para perecer. En relación a estas consideraciones Picó (2005, pág. 75) señala:

¿Cómo vincular la música con Heráclito? Como se ha visto Nietzsche recoge dos ideas básicas de Heráclito: todo es devenir y el devenir es puro juego inocente. Si la música simboliza a Dionisos, entonces la música debe simbolizar el devenir y la inocencia del devenir. “La música... es el único espíritu de fuego limpio, puro y purificador, desde el cual y hacia el cual, como en la doctrina del gran Heráclito de Éfeso, se mueven en doble órbita todas las cosas.”

Este fragmento de El Nacimiento de la Tragedia es significativo, a pesar de que Nietzsche se refiera específicamente a la música alemana. De nuevo aparece el símil del fuego creador y destructor, volátil, que nace en la tierra pero que alcanza las alturas. Este “espíritu de fuego” es limpio, no está atravesado por representaciones. Y porque es limpio alcanza la verdad de Dionisos, es puro, y en su viaje de regreso, purifica. La música hace de devenir.

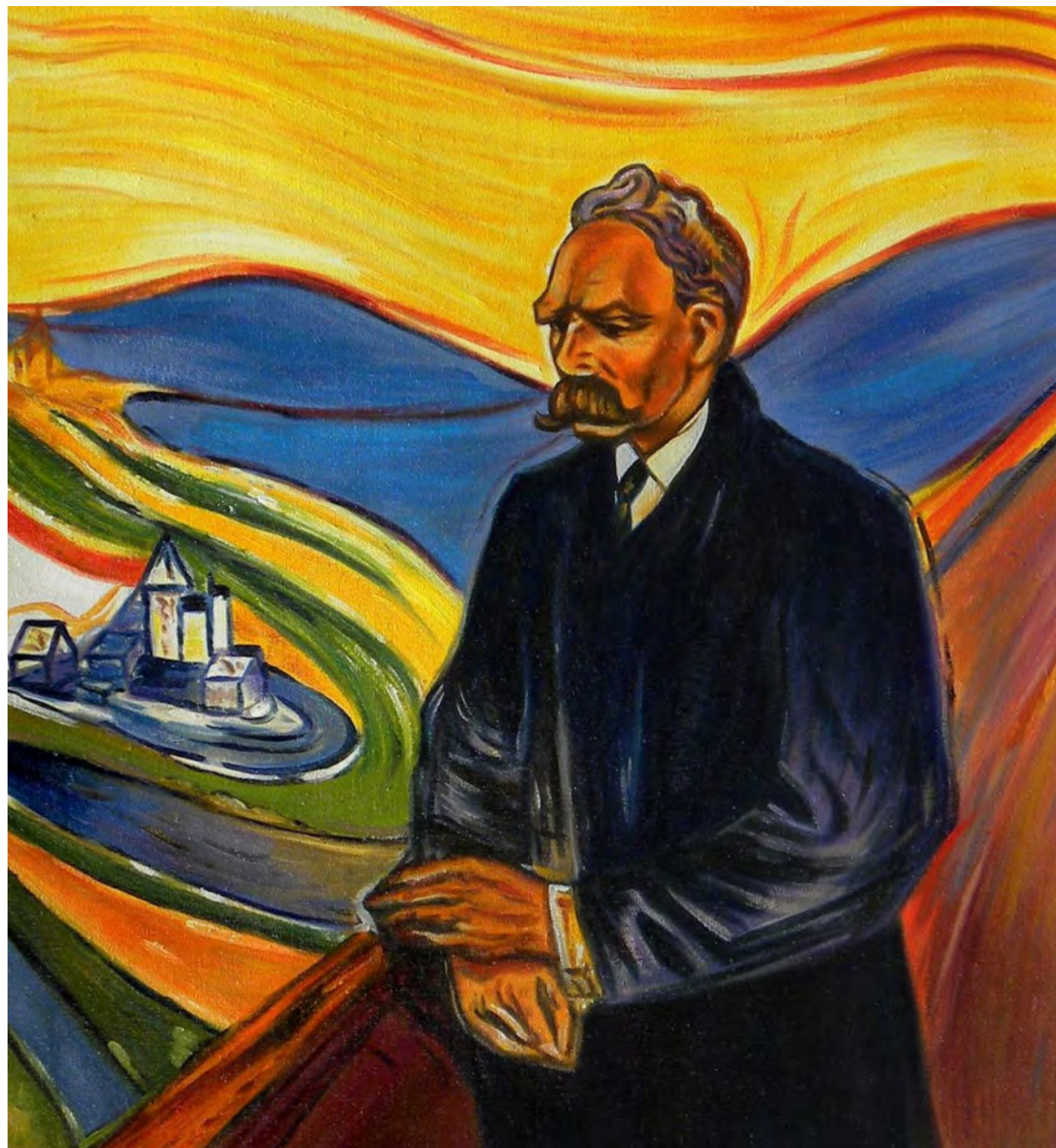


No. 4:
Pintura de Miles Davis tomado de geekness.com.br

En relación a la segunda idea de Heráclito recogida por Nietzsche, Picó (2005, pág. 76) comenta: *La música nos revela el juego constructivo-destructivo del devenir porque ella misma es juego de construcción y destrucción de formas. El músico compone “construyendo y destruyendo”, como el niño-dios. Y la música es el resultado de esa acción creadora-destructora y símbolo de la fuerza creadora-destructora del devenir.*

En los momentos actuales podemos pensar que la interpretación de Nietzsche de la ciencia como “*óptica*” no está lejos de la realidad, véase por ejemplo los cambios en relación a los sistemas de la física de Newton por la teoría de la relatividad, y éstos aún hoy están siendo revisados, cuestionados por no considerarse suficientes para explicar el conjunto de todas las cosas. Saber y verdad no son más que valoraciones, producciones artísticas de un hombre artista, allí se encuentra la vigencia del filósofo alemán no sólo ante la ciencia de hoy, podemos agregar que la comprensión de ser como valor presente en él, también implica el asumir consciente de la tolerancia, es posible interpretarlo como una invitación a la convivencia, pues todo, incluso lo que llamamos verdad, no es más que una interpretación humana, por lo tanto falible y condicionada, susceptible de ser permanentemente cuestionada, perfeccionada, incluso, superada.

El ser como valor según el pensamiento nietzscheano es una convocatoria al auto cuestionamiento, a la reflexión permanente, es también una forma de condena al dogmatismo. Por ello puede ser importante abordar el pensamiento del filósofo alemán desde una nueva perspectiva, en este caso la nueva perspectiva que se abre lo hace desde la música, disciplina a la que Nietzsche otorgará una parte importante de su tiempo y esfuerzo.



No. 5:
Pintura de Miles Davis tomado de geekness.com.br

Como es bien conocido "*El Nacimiento de la tragedia*" fue escrito en medio del influjo que sentía Nietzsche por el compositor alemán Richard Wagner, a quien consideraba como el prototipo del artista trágico destinado a renovar la cultura contemporánea. De igual forma el libro "*El mundo como voluntad y como representación*" de Schopenhauer sirvió de estímulo intelectual para el desarrollo de las ideas planteadas por el joven filólogo, en este sentido son muy elocuentes los planteamientos de Nietzsche (2007, pág. 34) sobre la relación música-palabra, por las semejanzas con la opinión de Schopenhauer a este respecto, así como su concepción de la música como *un espejo universal de la voluntad mundo*.

Producto de la influencia de Schopenhauer, Nietzsche (2007, pág. 34) considera que la vida es una irrealdad vieja y cruel, que en ella sólo encontramos dolor y destrucción, en su opinión el arte es lo único que puede ofrecer al individuo la fuerza y la capacidad necesarias para afrontar el dolor de la vida.

Los griegos en opinión del filósofo alemán sabían muy bien que la vida es terrible, inexplicable y peligrosa, pero aunque tenían una clara comprensión de ello, no se entregaban al pesimismo volteando la espalda a la vida, lo que hacían era transformar el mundo como un fenómeno estético y para ello existían dos actitudes o mentalidades: la apolínea o la dionisiaca. Dionisio para Nietzsche (2007, pág. 99), es la deidad encargada de llevar la verdad, de allí podemos inferir que la música, como manifestación dionisiaca es un reflejo de la verdad:

3[25] La verdad, cuya imagen horrible había llevado Dioniso al mundo, en cuanto sabiduría divina, volvía a ser incognoscible: la apariencia de aquel mundo divino ya no era la bella

*apariencia, el mundo de los dioses aparecía injusto, atroz, etc.
El hombre creía en la verdad de los dioses; la belleza volvió
a ser un asunto del hombre.*

Así mismo Nietzsche (2007, pág. 161) afirma que Dionisos es el símbolo del flujo de la vida misma, que rompe con todas las barreras e ignora todas las limitaciones. En la concepción dionisiaca del mundo se afirma triunfalmente y se abraza la existencia en toda su oscuridad y horror, y sus formas peculiares de artes son la tragedia y la música.

*7[90] Una armonía sin sufrimiento intrínseco, sin un trasfondo
de lo horrible, ¡Eso es lo que buscan nuestros “griegos”
en los antiguos!*

De la cita anterior podemos inferir que Nietzsche hace una clara analogía entre armonía y verdad pues como ya hemos visto la verdad en Nietzsche tiene relación con el trasfondo de lo horrible que lo griegos pudieron mirar directamente sin miedo, pues para Nietzsche (2007, pág. 282) *todo conocimiento profundo es terrible* 11[1]. Es muy probable que Nietzsche se refiera a los wagnerianos o compositores de su tiempo cuando habla de nuestros griegos.

Por otro lado Nietzsche señala a Apolo como el símbolo de la luz, de la medida, del límite, representa el principio de individuación. La actitud apolínea está expresada en el mundo de las divinidades olímpicas, en ella se cubre la realidad con un velo estético, creando un mundo ideal de forma y belleza.



No. 6:
Pintura de Miles Davis tomado de geekness.com.br

Lo apolíneo se contrapone a la tragedia que transforma realmente la existencia en un fenómeno estético sin cubrirla con un velo, mostrándola con todo su horror. En opinión de Nietzsche ambas tendencias son "*instrumentos artísticos de la misma naturaleza*" y de su antagonismo surge el arte griego.

En este sentido pareciera que Nietzsche (2007, pág. 139) recurre a su visión del mundo griego y de la tragedia para fundamentar su concepto de la música, el cual es definido por Nietzsche de la siguiente forma:

Al contrario de todos aquéllos que se afanan por derivar las artes de un principio único, considerado como fuente vital necesaria de toda obra de arte, yo fijo mi mirada en aquellas dos divinidades artísticas de los griegos, Apolo y Dioniso, y reconozco en ellas los representantes vivientes e intuitivos de dos mundos artísticos dispares en su esencia más honda y en su meta más alta. Apolo está ante mí como el transfigurador genio del principium individuationis, único mediante el cual puede alcanzarse de verdad la redención de la apariencia: mientras que al místico grito jubiloso de Dioniso queda roto el sortilegio de la individuación y abierto el camino hacia la madre del ser, hacia el núcleo más íntimo de las cosas. Esta antítesis enorme que se abre como un abismo entre el arte plástico, en cuanto a arte apolíneo, y la música, en cuanto arte dionisiaco se le ha vuelto tan manifiesta a uno solo de los grandes pensadores que aún careciendo de esta guía del simbolismo de los dioses helénicos, reconoció a la música un carácter y un origen diferentes con respecto de las demás artes, porque ella no es, como éstas, reflejo de la apariencia, sino de manera inmediata reflejo de la voluntad misma.

En esta cita se puede apreciar claramente la influencia del autor de El mundo como *voluntad y representación*, inmediatamente Nietzsche (2007, pág. 142) pasa a citar aspectos musicales fundamentales en los escritos de Schopenhauer:

La música se diferencia de todas las demás artes en que ella no es reflejo de la apariencia, o, más exactamente, de la objetualidad (Objektivität) adecuada de la voluntad, sino, de manera inmediata, reflejo de la voluntad misma, y por lo tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí. Se podría, según esto, llamar al mundo tanto música corporalizada como voluntad corporalizada...

Como ya se ha podido apreciar a lo largo de éste artículo el concepto de Música gozaba de la más alta estima tanto en Nietzsche como en Schopenhauer, superando con creces en ambos, la idea de Música como simple entretenimiento para pasar a concebirla como una preocupación filosófica fundamental. Más adelante Nietzsche (2007, pág. 142) agrega:

Se podría expresar muy bien esta relación con el lenguaje de los escolásticos, diciendo: los conceptos son los universalia post rem (universales posteriores a la cosa), la música expresa, en cambio, los universalia ante rem (universales anteriores a la cosa), y la realidad, los universalia in re (universales en la cosa).

Nietzsche (2007, pág. 143) reconoce el lugar verdaderamente especial que Schopenhauer le atribuye a la música y siguiendo la doctrina de éste afirma:

Dos clases de efectos son, pues, los que la música dionisiaca suele ejercer sobre la facultad artística apolínea: la música incita a intuir simbólicamente la universalidad dionisiaca, y la música hace aparecer además la imagen simbólica en una significatividad suprema.

De ésta cita se desprende claramente la interpretación ontológica que Nietzsche le otorga a la música, este lugar fundamental, desde el cual el filósofo se refiere a la música, tuvo una influencia determinante en las obras de los compositores de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, incluso se puede percibir en las obras de los compositores actuales. En este sentido puede ser elocuente una carta de Nietzsche dirigida a Wagner, citada por Volpi (2007, pág. 57), en donde se lee:

La formula wagneriana "melodía infinita" expresa del modo más amable el peligro, la corrupción del instinto, y también la buena fe, la tranquilidad de la conciencia en medio de la corrupción. La ambigüedad rítmica, por la cual no se sabe más si se debe saber más si algo es capo o coda, es, sin duda, un recurso artístico mediante el cual se pueden obtener efectos maravillosos: el Tristán es rico en esto; pero como síntoma de un arte es y sigue siendo el signo de la desilusión. La parte impera sobre el todo, la frase sobre a melodía, el instante sobre el tiempo (también sobre el tiempo musical), el pathos sobre el ethos (carácter o estilo o como se lo quiera llamar), y, finalmente, el espíritu sobre el "sentido".

En este texto citado por Volpi el filósofo alemán intuye la eliminación del sistema tonal y su independencia del semitono, *en donde la parte más mínima impera sobre el todo, la frase sobre la melodía, el instante sobre*

el tiempo... el espíritu sobre el "sentido". De igual forma parece significativo que se exprese así precisamente de la obra Tristán e Isolda ya que es a ella a quien se le atribuye una importante influencia en la superación de la tonalidad, que tanto influjo tendrá en las obras de los compositores del siglo XX y XXI, incluyendo la música para cine. Nietzsche (2007, pág. 198) expresa estas ideas claramente al afirmar que:

Este fenómeno primordial del arte dionisiaco, difícil de aprender, no se vuelve comprensible más que por un camino directo, y es aprehendido inmediatamente en el significado milagroso de la disonancia musical: de igual modo que en general es sólo la música, adosada al mundo, la que puede dar un concepto de qué es lo que se ha de entender por justificación del mundo como fenómeno estético.

Como se puede observar en esta cita Nietzsche (2007, pág. 198) establece una fuerte correspondencia entre el arte dionisiaco y la disonancia musical, esta relación es reafirmada cuando señala que:

El placer que el mito trágico produce tiene idéntica patria que la sensación placentera de la disonancia en la música. Lo dionisiaco, con su placer primordial percibido incluso en el dolor, es la matriz común de la música y del mito trágico.

Podemos concluir afirmando que Nietzsche fue la conciencia que, más lúcida y críticamente, captó todas las fracturas internas que se originaron dentro del mundo romántico y que coadyuvaban a que éste entrara en crisis, tanto en el plano conceptual como en el artístico. Es importante recordar que compositores emblemáticos de comienzos

del siglo XX como Mahler y Strauss realizaron explícitos homenajes al filósofo alemán, ejemplo de ello lo constituyen la Cuarta sinfonía del primero y el poema sinfónico “Así habló Zaratustra” del segundo. Es posible que algunas de los aportes musicales que tradicionalmente se le atribuyen a Wagner se deban, en sus estructuras más profundas; es decir en el plano filosófico, al pensamiento de Nietzsche.

- ¹ Aquí vemos una clara referencia al fragmento póstumo 1[61] de Nietzsche (2007, pág. 74):
La tumba de Eurípides fue alcanzada por el rayo, es decir, el que yacía en ella era un predilecto de los dioses y el lugar era sagrado. 1[61] Das Grab des Euripides wurde vom Blitz getroffen, d.h. das Darinliegende ist ein Liebling der Götter, die Stätte heilig.

Referencias videográficas

- Colli/Montinari edition: the complete hardbound version (Kritische Gesamtausgabe Werke, abbreviated as KGW) and the paperback version (Kritische Studienausgabe or KSA).
- Fink, E. *La Filosofía de Nietzsche*, (1976) trad. A. Sánchez Pascual, Alianza Universidad (Filosofía, 164). Madrid.
- Heidegger, M. (2000) *Nietzsche (Volumen I y II)*. Bande. Pfullingen, 1961.
 Traducción de Juan Luis Verma, Ed. Destino. Barcelona.
- Janz, C.P., (1981-1985) *Friedrich Nietzsche*. Traducción de J. Muñoz e I. Reguera.
 4 volúmenes, Madrid, Alianza Universidad.
- Jaspers, K., Nietzsche. (1973) *Introducción a su filosofía*. Traducción de Emilio Estiú. Buenos Aires, Sudamericana.
- Montinari, M. *Lo que dijo Nietzsche*. (2003) Ed. Salamandra. Barcelona.
- Navia, M. (1995) *Nietzsche La Filosofía del Devenir*, (De sus orígenes al Zaratustra). Mérida.
- Nietzsche F. (1997) Heráclito. Trad. Mauricio Navia. *Revista Filosofía*, 9-10, Editado por la Universidad de los Andes, Mérida, Pág32.

- Nietzsche, F. (2007) *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (2012). *Correspondencia* Vol. I Junio 1850-Abril 1869. Madrid: Editorial Trotta/Fundación Goethe.
- Nietzsche, F. (2012). *Correspondencia* Vol. III Enero 1875-Diciembre 1879. Madrid: Editorial Trotta/Fundación Goethe.
- Nietzsche, F (2007) *Fragmentos póstumos* Volumen I (1869-1874). Trad. Luis E. De Santiago Guervós, Editorial Tecnos, Madrid.
- Picó, D. (2005) *Filosofía de la escucha*. Editorial Crítica. Barcelona.
- Schopenhauer, A. (1983) *El Mundo Como Voluntad y Representación*. Ed. Porrúa. México.
- Volpi, F. (2007) *El Nihilismo*. Biblioteca de ensayo Siruela. Madrid.

Como citar este artículo:

Torres, J. (2018). El valor filosófico de la música en “El Nacimiento de la Tragedia” de Nietzsche. *La A de Arte*, 1(2), 31-54 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 2018.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve

El estereotipo de la prostituta en la pintura de Jacobo Borges “Ha comenzado el espectáculo”

The prostitute's stereotype on Jacobo Borges' painting: "The show has begun"

Resumen:

La intención de Jacobo Borges con su obra pictórica de los años sesenta, es darnos una lección moral a través de una serie de personajes estereotipados que ha puesto en escena de manera teatral en correspondencias con la muerte como aspecto intrínseco de la vida. Es por ello que el presente artículo busca analizar la presencia del estereotipo de la prostituta, empleado por el artista como símil de la patria quien se oferta al mejor postor. El pintor nos ofrece, su visión particular y subjetiva de lo que es la realidad político-social en la Venezuela de los años 60, a través de la Nueva Figuración, tendencia que exalta y apoya esa mirada crítica de la realidad por medio del gesto expresionista y la calidad matérica de la pintura, que brinda a su producción de este período una coherencia formal al expresar el caos de la contemporaneidad.

ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

URL: www.arte.ula.ve

Fecha de recibido: 24-09-2017

Fecha de revisado: 11-10-2018

Fecha de aceptado: 31-10-2018

Palabras clave: Jacobo Borges, estereotipo, prostituta, arte venezolano.

 **Rosa Moreno**
 romoro08@gmail.com
 Facultad de Arte ULA
 Venezuela

The prostitute's stereotype on Jacobo Borges' painting: "The show has begun"

Abstract:

The intention of Jacobo Borges' pictoric work from the sixties is to give us a moral lecture using a sort of stereotyped characters, placing them in display in a theatrical way corresponding with death as an intrinsic aspect of life. For this reason, the following article looks to analyze the presence of the prostitute's stereotype, used by the artist as a simile for the motherland, selling herself to the highest bidder. The painter offers his particular and subjective vision about Venezuela's social and political reality during the sixties implementing the "New figuration", a tendency that exalts and supports that critic approach to reality by factors like an expressionist gesture and the material quality of the painting. All of this ends up adding to this period of his work a formal coherence expressing the chaos of the contemporaneity.

Keywords:

Jacobo Borges, stereotype, prostitute, venezuelan art.

El panorama artístico de los años sesenta en Venezuela

Los años sesenta, estuvieron signados por una era convulsionada, en ninguna otra época del siglo XX el mundo se debatió entre nuevos y viejos esquemas, es una etapa donde, las fracturas en lo político, lo económico y lo social son evidentes, generando un despertar en la consciencia de los jóvenes que hicieron vida en ese momento particular y dejarán en evidencia su visión del mundo.

En esa década, Venezuela vive un intenso movimiento cultural que da paso a propuestas innovadoras en el arte, así como a la creación de instituciones que van a gestionar las políticas culturales del país gracias a los ingresos de las rentas petroleras, por un lado, pero por otro "Y esta es la gran paradoja de nuestra industrialización: un país donde hay gente con hambre y vastas capas de población mal alimentadas, mal calzadas, mal vestidas y, en general y por ello mismo, mal vividas y mal educadas" (Araujo 2013, p. 85). Se hace incuestionable la enorme desigualdad social en el país, la cual ha pervivido por generaciones.

En el panorama artístico venezolano, los movimientos abstractos como el cinetismo y el abstraccionismo geométrico, se habían institucionalizado, se materializa una nueva valoración de la figuración que tiene como punto de partida los movimientos de posguerra, quienes hacen énfasis en el drama humano de las sociedades contemporáneas.

Según Erminy citado por Calzadilla (1967):

En el año 1957 se viene formando un conjunto de pintores figurativos de visión abierta a los avances del arte universal. Entre ellos un cierto núcleo de vanguardia se plantea preocupaciones de orden social dentro de búsquedas que tienden a explorar el poder activo de la comunicabilidad expresiva (p. 108).

Estamos ante una academización fundamentada en un nuevo modo de representar la realidad, que hace énfasis en la materia como mecanismo de exploración estética de la sociedad, retomando la figuración para mostrar al individuo y su desencanto ante la posmodernidad, usando la fuerza instintiva en la creación, el gesto violento ante el soporte, la materia pastosa para generar texturas, la ironía y el sarcasmo en la representación de los personajes caricaturizados y deformes, que exhiben su fealdad sin complejos; generando así, un arte de marcado compromiso social y político.

Inicialmente el Techo de la ballena será el promotor de una serie de conductas que van a normar este arte comprometido, su fundador Carlos Contramaestre (1933-1996), citado por Calzadilla (2008), aseguraba que:

Nuestras respuestas y nuestras acciones surgen de la misma naturaleza de las cosas y de los acontecimientos, como claro ejercicio de la libertad, clave para la transformación de la vida y la sociedad que aun en un estadio superior no puede detenerse y a cuya perfección o hundimiento también continuaríamos contribuyendo. (p. 16)

Evidentemente para Contramaestre el papel del arte es fundamental para la educación de la sociedad, pues a través de él podemos hacer del ciudadano, probablemente, alguien mejor al generar una conciencia crítica frente a los fenómenos sociales y sobre todo, los acontecimientos políticos; además estas manifestaciones que se están dando en este momento en particular en Venezuela, responden no solo al sentir particular de quien las crea, sino a un sentir como actantes de los hechos cotidianos.

Por lo tanto, podemos observar como Jacobo Borges en su obra patentiza el alejamiento de la cultura oficial, pues a través de los personajes que pueblan sus pinturas, deja claras sus ideas y su formación, haciendo una crítica feroz a lo que son las instituciones, tanto la militar como la eclesiástica, así como a la corrupción y al abuso de poder por parte del Estado. Para Calzadilla (2008):

Borges expresa lo que le es inherente a una conciencia colectiva: comprende la pintura como un lenguaje con el que está en deuda permanente y con el cual libra una batalla no sólo para enfrentarse a la realidad, sino también a sí mismo. (p. 245)

A través de su obra, Borges retrata situaciones con las que el venezolano común se ha acostumbrado a convivir, situaciones de violencia, donde se vulneran sus derechos y donde se convierte en víctima del sistema, sus obras pertenecen a un contexto social particular y están determinadas históricamente.

Marchán Fiz (1994), asegura que en la Nueva Figuración "El resultado es un cuadro que plantea preguntas y al que, a la inversa, se le pueden plantear preguntas, un signo interrogativo en el sentido literal del término"

(p.25). Son las situaciones planteadas en la obra, quienes generarán inquietudes en el espectador y este a su vez, podrá preguntar sobre situaciones sociales concretas.

El estereotipo en Jacobo Borges

Jacobo Borges (1931), es uno de los principales representantes de la Nueva Figuración venezolana, quien posee una obra de marcado contenido social, y a través de sus pinturas personifica la sociedad decadente de la Venezuela de los años sesenta a través de una serie de estereotipos que se convierten en actores sociales.

Borges decide utilizar el estereotipo como elemento generador de conciencia, es un llamado de atención que se materializa a través de la figura de personajes como el militar, el prelado, la prostituta, la muerte o simplemente el ciudadano común; pues busca crear una referencia en la memoria que permita revisar las cualidades inmorales, inhumanas, del personaje allí pintado, desmitificándolo, haciendo que el espectador juzgue por sí mismo cómo ha sido su papel en el entramado social y cómo sus acciones han influido en la realidad social del país, poniendo al día al ciudadano con su realidad histórica.

Un antecedente importante en la obra de Borges lo constituye el grabador mexicano José Guadalupe Posada (1852-1913), para quien la muerte fue su compañera inseparable, pues conocía la historia de México y logró establecer la ruptura entre “la muerte insulsa y la muerte glorificada” (Villarreal, 2012, p. 38). Posada en cierta forma, a través

de sus grabados y de los corridos que reproducía como hojas sueltas, se encargó de educar al pueblo analfabeta, en cuanto a la tradición y cultura de la muerte, una vez que la República se había consolidado, Villarreal (2012) afirma que:

La herencia que el grabador mexicano José Guadalupe Posada (1852-1913) recibió fue la ironía de la danza macabra que se burlaba de los que alardeaban de su posición, riqueza, poder y elegancia. En la danza macabra aparecían cabellos unidos al cráneo, y por eso trascendió la idea de que era femenina, pues originalmente se dirigían a ella como el muerto. (p.p. 36-37)

Las calaveras de Posada hacían crítica social de los personajes públicos y de los que figuraban en el mundo de la política, que es precisamente lo que hace Borges al retratar a la muerte y representar como calaveras a una serie de personajes que forman parte de la vida pública en los años sesenta y que los reconocemos pues se convirtieron en estereotipos.

Por lo tanto, a través del personaje estereotipado de forma negativa, se cuestiona la realidad social venezolana de esta década, buscando que el espectador despierte una mirada crítica al evidenciar la problemática mencionada, pues como asegura Alzuru (2011) "En el curso de los '60, efectivamente, la vida pasa a ser vista como la fuerza revolucionaria por excelencia contra la realidad alienante del capitalismo" (p. 55). Por ello, a través de estos estereotipos se hace sátira de la sociedad, utilizando el sarcasmo y la caricaturización de diferentes personajes, para ridiculizar situaciones cotidianas.

Sin embargo, la caricaturización que realiza Borges pertenece, según Eco (2007), a la caricatura moderna, la cual:

... nace como instrumento polémico frente a una persona real o a lo sumo frente a una categoría social reconocible, y exagera un aspecto del cuerpo (por lo general, el rostro) para burlarse o denunciar un defecto moral a través de un defecto físico (p. 152)

Cuando Borges realiza una caricatura, su finalidad es afear las facciones del personaje a quien alude, acentuando los rasgos más sobresalientes del personaje para llegar a deformarlos. Por eso la caricatura no busca embellecer, más bien desmejorar, para lograr exaltar cualidades físicas o morales del individuo fácilmente reconocibles, como es el caso de cada uno de los estereotipos que representa Borges.

La prostituta en la obra “Ha comenzado el espectáculo”

La obra de Borges Ha comenzado el espectáculo, se enmarca dentro de la tendencia neofigurativa, esa tendencia que surge a partir de los 50 y en Venezuela se va a dejar sentir en la década siguiente. Carlos Silva (1989) afirma que

El arte, pues no era concebido por el neofigurativismo como comunicación estéticamente deleitosa, sino como insurgencia y mortificación de conciencias, así hubiese que plantear y replantear una reiterativa épica del dolor que parecía acompañar el inminente nacimiento del hombre nuevo. (p. 180)



Jacobo Borges.
Ha comenzado el espectáculo, (1964)
Óleo sobre tela
180,3 x 270,4 cm.

En esta composición de Borges vemos el llamado de atención a través de la estética de lo grotesco, al mostrarnos el espectáculo que inicia, se da comienzo a una actividad de entretenimiento, por lo tanto, inferimos que la estructura de la obra es la acción ejecutada por una dama que está moviéndose en medio de un grupo de personajes, ella es el objeto erótico que se está ofertando para ser consumido en medio de la puesta en escena que comienza.

Estos personajes o actores sociales han sido representados desde una visión psicológica, brindándonos el autor su propia mirada de la sociedad, una sociedad inmoral y decadente ejecutada a través de una pintura de rechazo, una pintura de protesta, que poco a poco ha ido expandiendo su mirada hacia otros espacios. Traba (1976) afirma que:

Su vieja pasión por demostrar el espectáculo, en cambio de ser devorado por él, ha tomado una forma totalizante. En las últimas obras el espectáculo es todo: la política y la historia, las autoridades, la tradición y la cultura, el amor, la soledad, los amigos, la gente, ya no transferidos a un carnaval "ensoriano" sino convertidos en personajes actuantes, protagónicos, en medio de escenarios misteriosos. (p. 139)

Borges, a través de una serie de elementos formales, nos muestra su concepción del mundo, un mundo cruel, violento, despiadado, interesado, grotesco; donde expone su sensibilidad como artista ante los fenómenos políticos, sociales y económicos del país, los cuales no le son ajenos.

Por lo tanto, aquí nos encontramos con la manera, en que el artista como actante, ha tomado ciertas características de su entorno, de su vida diaria y de los acontecimientos más destacados y nos lo presenta con ciudadanos que conforman diferentes niveles en la sociedad, como lo son el funcionario público, el banquero, el ejecutivo, el político, la prostituta, el cura, el cazador, la muerte, el extranjero e incluso los ciudadanos comunes. Erminy en Calzadilla (1967) opina que en Borges: "La imagen de la realidad implicaría un comentario del artista frente a ella. Comentario que podría trocarse en acción denunciadora y en una situación de compromiso frente a los personajes y situaciones que se pinten" (p. 112).

Y es que en Borges nada es casual, cada personaje tiene una labor social, a través de la cual, el artista en su obra busca generar en el espectador un eco, mediante la crítica social y la sátira de esos defectos mundanos. En Ha comenzado el espectáculo, se presentan individuos con rasgos psicológicos propios y diferenciados y cada uno divorciado de los demás, en su propio mundo y con su propia soledad, no se establece una conexión visual entre los actantes masculinos que hacen de espectadores y mucho menos de ellos con la prostituta a quien parecen ignorar.

Aunque aparentemente los personajes que integran la obra están desligados entre sí, todos están unidos por el hecho social, por el acto que los congrega en un lugar donde experimentan diferentes sensaciones individuales y colectivas, si bien, algunos están fumando, conversando o simplemente observando, todos se han organizado en torno al espectáculo, que es el inicio del desfile de la prostituta que simboliza la patria, donde observan, pero a su vez, son observados.

El artista nos ofrece una mirada cargada de pasiones, sentimientos, sensaciones y narraciones, así como de referentes de la realidad política y social que experimentaba Venezuela en la década de los sesenta, una década donde las diferencias entre la innovación y la tradición estuvieron más marcadas que nunca.

Más allá de los elementos formales, Borges retrata con crudeza los predicados que integran la composición, la riqueza de los significados que poseen los actores trabajados a través de los elementos formales que los configuran tales como la línea, un elemento que da inicio al boceto, libre, gestual y algunas veces violenta. Ella sirve para determinar a los personajes, algunas veces gruesa, otras fina, la vemos firme, quebradiza, sinuosa en ocasiones, incluso con características infantiles.

En esta composición podemos observar que: "La mujer puede contemplarse como una 'propiedad', como alguien que existe para servir las necesidades sexuales del hombre" (Qualls-Corbett, 1997, p.117). Metáfora de la patria, esta mujer se ha concebido para satisfacer las necesidades de unos cuantos elegidos, pagando mediante favores y dádivas.

Esa patria decadente que inició su puesta en escena con la democracia, esa patria desnuda, viciosa, ostentosa, que muestra su sexo y cubre pies, manos y cabeza, que se exhibe sin pudor y está asechada por diferentes postores, representados por los hombres que conforman la escena y parecen no mostrar un interés aparente, pero ciertamente todos están en ese desfile pues desean hacer una propuesta, adquirir amparos o generar alianzas.

Podemos traducir este acto público, en un acto político y económico, donde Borges ciertamente describe una realidad social subyacente creada mediante un juego de intereses donde el simulacro, la complicidad y la corrupción son fantasmas que se asoman tras los personajes.

En cuanto a las formas, estas son empleadas con cierta tendencia hacia la abstracción, característica propia de las obras neofigurativas, por eso estas no se apegan totalmente a la realidad, pues se le da mayor importancia al gesto, al signo, a la composición y a la abundante y rica materia trabajada mediante gruesos empastes, la textura se destaca al utilizar una capa pictórica pastosa, ejecutada con diferentes pinceladas, unas cortas, otras gruesas, largas o finas; al igual lo que lo hacían los integrantes de la Nueva Objetividad, resaltando de esta manera el carácter grotesco de los personajes representados.

Por una parte, Borges trata de captar y de expresar lo inmediato, de aprehender el momento presente en su plenitud, pero el peso que trae el pasado y que conforma su pensamiento, su sensibilidad y su visión del mundo, se lo hace imposible (Erminy en Calzadilla 1967, p.113)

Es por ello que cada personaje está tratado con una paleta y una gestualidad diferente, unos más decadentes que otros, más inmorales, más grotescos, más monstruosos; pero el tema del cuadro, lo fugaz del espectáculo y las consecuencias a largo plazo que este dejará, son quienes dan unidad a la escena, donde los personajes que observan son a su vez observados, creando un vínculo interno y externo al involucrar al espectador en el espectáculo.

A través de estos personajes, vemos una nueva manera de retratar a la sociedad venezolana, donde, en palabras de Carrillo (2008) “La insurgencia política, la irreverencia ciudadana y el desencanto forman parte de una actitud de rechazo de los valores burgueses” (p.103), son esos valores precisamente los que el artista rechaza por ir en contra de lo moralmente aceptable.

El actor central de la obra es uno de los personajes más cuestionados en nuestra sociedad, el de la prostituta, pues ella se encuentra más al margen de la moral que de la ley, su papel es estar disponible para satisfacer la lujuria, los deseos y las necesidades del cliente a cambio de dinero. Probablemente haya sido la misma sociedad que la rechaza quien la llevó a convertirse en una mujer objeto, en un símbolo del pecado.

Yolanda Beteta (2016), afirma que a lo largo de la historia

... las mujeres han moldeado su identidad social de acuerdo a unos íconos culturales de autoría masculina que han secuestrado sus capacidades sociales, económicas, políticas e intelectuales. El único resquicio cultural que les permite romper los tradicionales roles androcéntricos es quebrantar el sistema a través de la transgresión social. (p.p. 18-19)

Ese quebranto a la norma es lo que precisamente observamos en esta escena, donde la prostituta es el eje central de la composición y en torno a quien se articula el discurso, pues ella es la protagonista, quien genera deseo, pero a su vez genera rechazo, es un producto social desechable, usado para satisfacer necesidades inmediatas, para proporcionar placer sexual, pero a su vez ella es rechazada pues se considera prescindible,

ella es un personaje moralmente indeseable, es la mujer que proporciona un goce a cambio de dinero y personifica la deshonestidad.

Pero probablemente sea el personaje más honesto de toda la composición, pues se muestra desnuda, descubierta, nos enseña quien es sin vergüenza, sin esconder nada, ella es lo que es; pero a su vez ella es la patria, la patria que se exhibe, la patria que se oferta, hay en esta obra un juego interesante en torno a la moral, donde la prostituta y la patria ostentan la misma conducta.

Sin duda, esta escena simboliza el poder moribundo de las instituciones, es una parodia del poder institucional, representado por personajes estereotipados que hicieron vida en una década que dio primordial importancia a lo superficial, a lo frívolo, a lo inmediato, y dejó de lado valores esenciales que luego llevaron a cuestionar la práctica democrática en el país. Evidentemente que detrás del Estado venezolano, estaba el poder militar, la alta burguesía, el poder religioso moviendo los hilos del poder constitucional, por eso Borges:

En 1964 pintó una tela enorme con el título profético **“Ha comenzado el espectáculo”**. Esta es una obra clave en su pintura, una obra en la cual la fuerte tradición expresionista que va desde James Ensor hasta Willem de Kooning, ha sido asimilada y transformada (Ashton 1982, p. 53).

Borges ha tenido la capacidad de transformar sus influencias, creando un conjunto de obras, que dan cuenta de su percepción de la realidad circundante y de cómo es capaz de comunicar las emociones y los sentimientos que su entorno le genera. Está visión de la sociedad

contemporánea está representada desde la subjetividad del artista, desde su formación académica y ha sido elaborada a través de su interacción con esa sociedad, la cual quiere intervenir con una visión moralizante para hacer de su entorno, un lugar más humano a través de su creación.

Marta Traba (1976) afirma que:

Sin embargo, en la obra maestra de esta serie, la enorme tela titulada "Ha comenzado el espectáculo", de 1964, los personajes alcanzan solo una fuerza paradigmática y no es posible hacer los señalamientos textuales que ejecutaría, en cambio, un arte político. El señor, la prostituta, el magistrado, el general, el prelado parecen presenciar un espectáculo (...), pero, en realidad, ellos mismos son el espectáculo (pp. 131-132).

Así Borges pintaba la metáfora del país en la década de los sesenta, como un espectáculo decadente donde la patria tenía un precio y donde los actores sociales integrantes de los distintos poderes de la nación, se convertían en cómplices de esa tragicomedia social que eran los actos oficiales. Es a través de la caricaturización de la sociedad como muestra su desencanto ante la contemporaneidad y busca aleccionar al ciudadano común sobre los males actuales, para proporcionarle una visión de la historia que lo ayude a convertirse en un actor activo dentro del entramado político y social.

- Alzuru, P. (2011). *Estética y contemporaneidad*. Mérida-Venezuela. Publicaciones Vicerrectorado Académico Universidad de Los Andes.
- Araujo, O. (2013). *Venezuela violenta*. Caracas: Banco Central de Venezuela.
- Ashton, D. (1982). *Jacobo Borges*. Caracas: Ernesto Armitano Editor.
- Beteta, Y. (2016). *Brujas, femme fatale y mujeres fálicas. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la Modernidad desde la perspectiva de la Antropología de Género*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense.
- Calzadilla, Juan. (2008). *El Techo de la Ballena 1961 Antología 1969*. Caracas: Monte Ávila.
- Carrillo, C. V. (2008). "La narrativa de los sesenta en Venezuela, una nueva propuesta de escritura" En: *Kaleidoscopio*. N° 9, vol. 5, enero-junio, pp. 102-109. Universidad Nacional Experimental de Guayana
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Italia: Lumen
- Erminy, P. (1967) *La pintura en Venezuela. Las nuevas corrientes*. En: Calzadilla, J. (comp.). *El Arte en Venezuela*. Caracas: Ediciones del Círculo Musical para el Cuatricentenario de Caracas.
- Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal
- Qualls- Corbett, N. (1997). *La prostituta sagrada*. España: Ediciones Obelisco.
- Silva, C. (1989). *Historia de la Pintura en Venezuela*. Tomo III. Caracas: Ernesto Armitano Editor.

- Traba, M. "Borges bajo los focos". **Revista Nacional de Cultura**, N° 226, agosto-septiembre, 1976
- Villarreal, A. (2012). **La representación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de su imaginario**. Tesis doctoral. España: Universidad Complutense.

Como citar este artículo:

Moreno, R. (2018). El estereotipo de la prostituta en la obra de Jacobo Borges, "Ha comenzado el espectáculo". *La A de Arte*, 1(2), 55-73 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 2018.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve



Tener buena mano

Having a good hand

Resumen:

Existe una narrativa —si se quiere de líneas que atraviesan la vida misma— que permite una concepción singular muy dada desde la ciudad de Pasto (suroccidente de Colombia) y que es el cuerpo mismo de este texto. Un dibujo inaplazable, escrito gracias a las voces, trazas y obras realizadas de diversos dibujantes en los últimos años y que permite, entre otras cosas, entender la concepción del arte a partir de la relación con la mano del dibujante. Órgano en constante desplazamiento como una perspectiva sobre lo diseñado en el encuentro con los personajes aquí citados y que a la vez contempla una concepción particular del cuerpo en tanto exposición a la traza misma de la ciudad.

Abstract:

There is a narrative, if you will, of lines that go through life itself, which allows a singular and marked conception from the city of Pasto (Southwest of Colombia) and which is the very body of this text. A drawing that cannot be postponed, written thanks to the voices, traces and works of different artists in recent years and that allows, among other things, to understand the conception of art based on the relationship with the artist's hand. An organ in constant movement as a perspective on what was designed in the encounter with the characters cited here and that contemplates a particular conception of the body while exposing it to the same trace of the city.

ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

URL: www.arte.ula.ve

Fecha de recibido: 24-10-2018

Fecha de revisado: 06-11-2018

Fecha de aceptado: 20-11-2018

Palabras clave: Dibujo, re-presentación, mano, independencia manual, arte contemporáneo

Keywords: Drawing, re-presentation, hand, manual independence, contemporary art.

 **John Benavides**

 johnfelipebenavides@gmail.com

 Facultad de Arte de la Universidad de

 Nariño Colombia



“La mano-lugar del artista es el continente de un peso extraño que se revela tan solo en la presencia del acto que ha de devenir obra”. Andrés Ocaña

“La palabra se volvió carne, rostro y cuerpo. Debilidad del alma por entender el camino. Es mejor pensar en la claridad de mis ojos de aquella noche, que en tus manos en la oscuridad del día”. Wilson Narváez

No. 1:
Trazas del mal. Etnografías del Artista-Turista
 Fotografía (mano y trazas de Jhon Benavides)
 e intervención digital
 Libro de autor, 2014 (pág 9)

Pensar una imagen anticipa la misma imagen. La hace vibrar aun cuando ella ya ha traspasado la misma escena de lo musical, del diseño, la performance y la alteración tecnológica. Intuyendo esto, el dibujante propicia la aparición del dibujo, dispone a manera de encantamiento al proceso, la cirugía y la materialización. Gracias a esta disposición material y espacial es posible esta acción sobre la materia a partir de una técnica especial que sabe entender la paciencia de los tiempos y la medida frente a lo lineal, la tachadura y la sombra. Cuando el dibujante realiza su obra, arrasa lo sensible para abrir posibilidades a lo inaudito. Sobre el artificio de la organización corporal atraviesa un dispositivo lineal y umbroso.

Una imagen dispuesta a dejar de ser lanzada a la escena de la pintura, lo audiovisual, el teatro, lo representado y lo idealizado en la ciudad de Pasto (Suroccidente de Colombia), es posible precisamente porque el dibujo ya no necesita remembranzas pues se vuelve explosión e implosión en obra.

Dejando a un lado la nece(si)dad de que el dibujo sea punto de partida o convergencia para otras manifestaciones, se evidencia su dimensión inhumana. Cuando se habla o se escribe sobre lo dibujado, las palabras se vuelven líneas sugestivas de un lenguaje inhumano. Los apuntes ya son obra y por lo tanto, consumidos y consumados por la mirada de dibujante que le permite dudar del dominio sobre la mano. Así lo presiente el dibujante pastuso Mauro Molina al afirmar que “Entre cada parpadeo el dibujo yace. Ni el ojo ni la mano lo sienten, apenas queda el recuerdo al abrir los párpados. Solamente queda una línea entrecortada junto a otra” (26/06/2012). Es por esto que el dibujo se hace y vive (o yace) en su propio tiempo y lo que parece un recuerdo, es a la vez, la imposibilidad de relatarlo como algo propio. El vestigio del dibujo es sombra de la sombra que diseña el rastro y el resto de lo liminal. Pues es en la sombra que la videncia es posible, ahí “las manos tienen su expresión, son el detalle para mostrar el conjuro en su totalidad” (Anderson Hernández, 15/09/2010). Al sustentarse en la sombra, el dibujo se exterioriza inclusive fuera del dominio manual del dibujante. La mano se ausenta, al menos, la mano del autor y la autoridad pues ni siquiera el ojo puede sostener el papel de un organizador perceptivo, pues hace parte ya de un desborde corporal. “Pues no hay realidad como tal, fija, acabada, res, substancial. El dibujo está ahí, antes que el dibujante dibuje con su mano, ello está ahí ya de antemano como necesidad fatal de cuanto viene, obligatoria, obligando a la obra y a la mano del artista” (Jhonatan España, 18/10/2008). Jean-Luc Nancy lo propone como Praesens y que podríamos

resaltar como “autonomía del don” (Nancy, 2008: 151) pues hace parte de la independencia de la mano del dibujante. No la gratificación de lo dado (como si el capitalismo lo pudiese contaminar todo) sino más bien “la seguridad desasegurada, la certidumbre imprevisible, la precisión no calculada” (Nancy, 2008: 151) hecha corpus en el trayecto de lo dibujado y lo visual. Pues mientras el positivismo, como nos lo aclara Nancy (2008), cree explicar el dibujo a partir de la mano, lo que acentúa en esta reducción es una mano jamás segura de sí misma. El dibujante pastuso Andrés Ocaña lo entiende desde el peso que le permite sugerir que:

“El tiempo en la mano cargada de peso, fluye de manera específica para esa mano, y es dicho peso el propio motor de su actividad, es decir, no hay levitación voluntaria, no hay levitación de ninguna manera, la física de la voluntad sigue las normas de la física de la gravedad. La mano, entonces, se separa de la conciencia, o mejor, la supedita, — no, yo nunca pierdo el control, salvo cuando escribo, cuando dibujo o cuando compongo, es más, la mejor manera de escribir, dibujar o componer, es dejar que mi mano actúe sola, yo me limito a apuntarle el camino—. El tiempo de mi mano es otro tiempo.” (Ocaña, 2011: 6)

Además es la decisión que toma el dibujante frente a la presencia y autonomía de lo dibujado-diseñado pero también de la mano del diseñador-dibujante. Los artistas contemporáneos que habitan la ciudad de Pasto hacen corpus de la pervivencia a partir de este ob-jectum entendiendo que la mano del dibujante (o del dibujo más bien) tiene su propio tiempo y peso. Lyotard (1998) de manera puntual nos sugiere otros tiempos que suceden en la creación de una obra de arte. Lo que permitiría además pensar en todos los exergos de temporalidad

que suscitan la obra de arte y que deben distinguirse de esta manera: “El tiempo que precisa el pintor para pintar un cuadro (el tiempo de “producción”), el tiempo al cual se refiere la obra (un momento, una escena, una situación, una secuencia de acontecimientos: el tiempo de referente diegético, de la historia contada por el cuadro), el tiempo que, desde su “creación”, la obra tardó en llegar hasta el observador (su tiempo de circulación) y por último, el tiempo que es ella misma” (Lyotard, 1998: 85). Ocaña se refiere a la obra como tiempo y que precisa un tipo de mirada y traza afín a la temporalidad del dibujo, pues esta concepción temporal —si se pudiese llamar así— concilia con la vida misma del dibujante y que se visibiliza a partir de su relación con la ciudad. Si la urbe aparece diseñada es precisamente porque la temporalidad siendo constitutiva de la traza del dibujo, señala y signa las relaciones con lo urbano. De ahí que la insistencia por una independencia manual, es parte de esta temporalidad autónoma y automática del dibujo. Tiempo que se distingue de su producción para ser una configuración lineal y que permitiría el entendimiento de diferentes “lugares de tiempo” (Lyotard, 1998: 85) en la misma obra, inclusive en el mismo personaje diseñado. Gracias a la relación con lo vibrátil, inclusive en la misma línea pues pese a la continuidad de ciertos dibujantes la obra marca sus propios tiempos en un mismo movimiento.

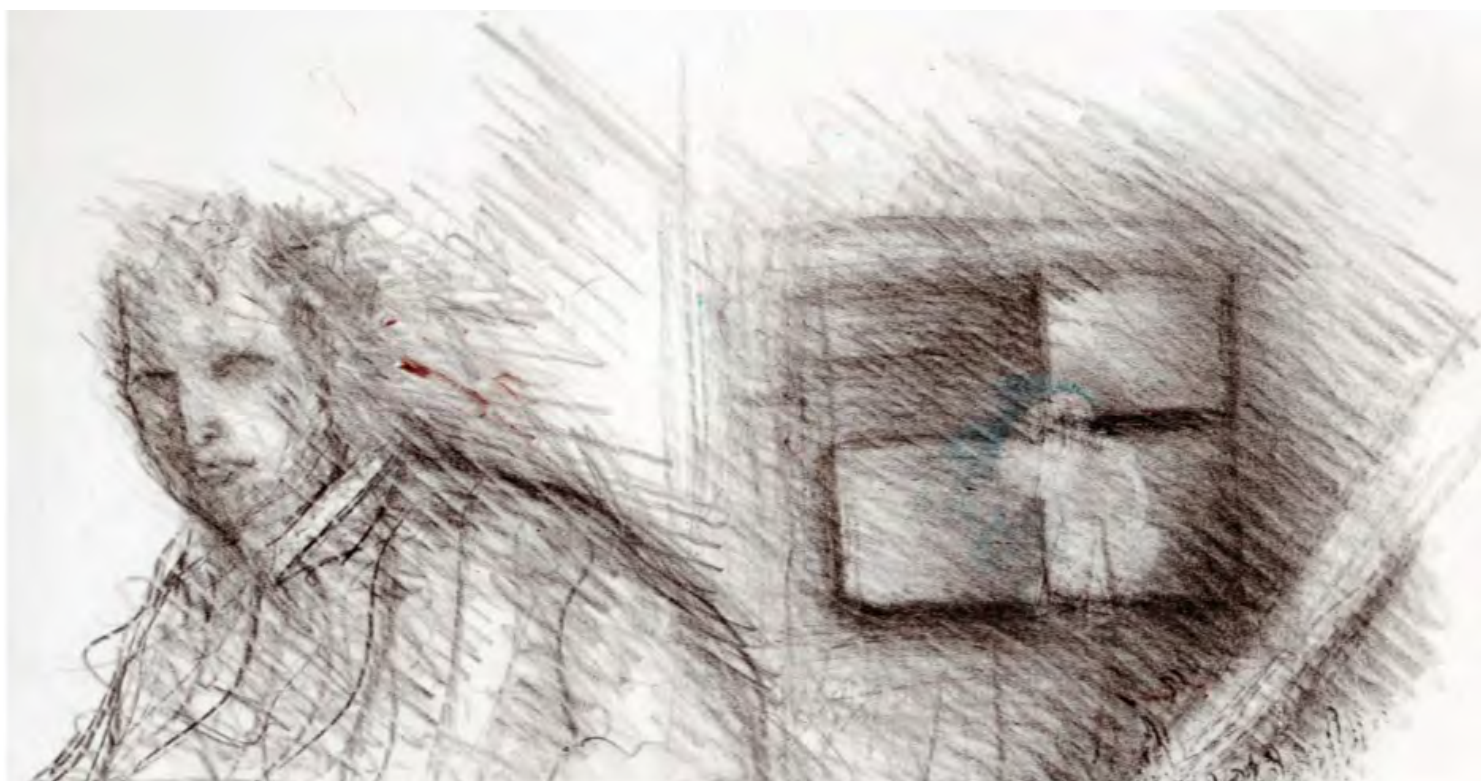
Sea mano —lugar— traza (esta posibilidad tripartita sugerida por Ocaña, 2011: 10) que permite una diferencia entre la temporalidad de la imagen y el dibujo, o la mano que “debería actuar como las teclas de una máquina de escribir” (Adami, 1994: 16), deja de ser instrumento de la habilidad para permitir otra temporalidad donde la imagen acontece, permitiendo que inclusive Pasto tan llamativa para el turista sea parte del azar o de una matemática particular que es posible por la acción y presencia del

creador. Pues es común para el dibujante pensar que la mano tiene su propio tiempo y autonomía, como si tuviese un recorrido independiente al mandato del dibujante y de la imposición política-temporal de la ciudad. No obstante, es posible que aparezca como por arte de magia The Think, esa mano de la Familia Adamms que tiene no solo la habilidad de manejarse sola, ser su propio cuerpo, sino también ser la mano de un pianista, un pintor, cuya habilidad demuestra cada tanto a los demás miembros de la monstruosa familia. Ni qué decir de la mano sola — mano solitaria de muerto y de la venganza— ese cuento de terror que mi hermano solía contar con tal pericia haciendo que mis primas dejen una estela de terror a manera de hilo de orín por el patio de la casa paterna. Ni qué decir de la mano del carterista, del cirujano o del asesino cuya independencia suele achacarse con bastante frecuencia y que tiene un sitio de honor en la ciudad de Pasto; acaso Mano morta, la justificación de la caricia en las nalgas femeninas en un bus público. Todos estos ejemplos podrían hacer parte de la recreación de lo moderno, que Deleuze afirma se hace a partir “de la violencia y de la insubordinación manual” (Deleuze, 2002: 20); no obstante, sin desconocer estas violencias, la mano del dibujante obedece a otros impulsos, por estar en otro orden y fuera de la subordinación, por ende “sigue incólume en su incesante proceso, motivada al parecer por una terca tenacidad” (Oscar Muñoz citado por Achicanoy, 2013: 36). El dibujo por lo tanto se expone fuera de lo manual, fuera del control técnico y mediático de la mano y de los diferentes dispositivos técnicos y tecnológicos de Pasto.

La mano se vuelve cuerpo- velocidad en el mismo instante que sucede la traza y a la vez es un cuerpo que puede mirarse bajo una ralentización. Y a diferencia de Duchamp (Desnudo bajando la escalera, 1912) o los principios de desplazamiento del espacio, tiempo y materia por la velocidad

de la máquina en el futurismo (esa angelicalización del motor del manifiesto de Marinetti), es una afectación de lo que está alrededor de ella. Es un órgano que altera temporalidades.

Esto lo pude sentir en una toma de yagé, al intentar en pleno ritual, dibujar a uno de los participantes. No sé si fue que la toma estaba afectada de antemano por el arte (porque todos eran artistas incluyendo al taita que era pintor), pero tuvo que ver con el sentido de temporalidad de la creación y la presencia del animal. Al intentar dibujar al artista visual Luis Moreno (*Ver Figura No.2*) que danzaba al ritmo de la dulzaina del chamán, mi mano se veía en diversas formas, dimensiones, tiempos. Parecía veloz o descoordinada con la musicalidad de la toma, pero aún a lo inaudito de dicha experiencia. La mano retrocedía y a la vez se aceleraba, igual que el vuelo del colibrí (años después con el dibujante Jhon Cortés nos referíamos a esta ave como imprescindible en afiches regionales. Ahora creo entender dicha presencia de temporalidad solar en los dibujantes de Pasto) y más que una necesidad de obra, solo era movilidad (de) animal. Cuando retrocede se acelera más, efectuando el ejercicio de tachadura. Es una acción aérea donde el lápiz, el grafito y la cartulina-soporte se dejan atravesar por una energía que disloca todo cuanto toca. El mal dibujo — al menos ese apunte mal diseñado del rostro del amigo — sucedía también atrás del formato, por donde parecen asomarse otros personajes. La mano del dibujante es un animal más en la experiencia de tachar la realidad. Recuerdo — aunque la memoria sea algo que debía ponerse en la mesa de los corazones y no de la certeza — que muchos animales acompañaron dicha toma y que antes de dicha experiencia habíamos conocido un libro de ilustraciones realizado por anteriores visitantes. La palabra fantasma apareció constantemente en dicha toma en tanto un ser a-parece en la ventana que intenté dibujar para soportar dicho movimiento.



No. 2:
Retrato de Luis Moreno.
Carboncillo y sepia sobre cartulina (2006).

Este intento fallido de dibujar al amigo — que no deja ser un artificio para soportar lo indecible — era la confirmación de que el dibujo como la amistad no se guía por los ojos ni por un órgano específico. O su guía es una mano que desubica a quien la mira, movilidad que desconoce los principios básicos de la orientación y desconcierta inclusive antes de que inicie la traza. La mano del dibujante todo lo vuelve siniestro o se porta siniestra más allá del sentido patológico del término y que suele asociarse con un mal de nacimiento, cerebral, endemoniado (Cabe anotar, según cuenta mi madre en su infancia, a los zurdos solían corregirlos por ver algo demoníaco en ello. Una de las justificaciones era que en la mano derecha se veía claramente la M de María y en la izquierda se veía — de una manera espantosa— la D del diablo). Sea como fuera, un estado de quietud no es posible en la mano, sea porque hay una

necesidad de dibujar constantemente o por su carácter animal, tanto así que las diversas manos de los dibujantes tienen sus propias trazas y dancísticas, y que al mirarlas — inclusive en acciones de su impaciencia al agarrar objetos cuando conversan — no hay posibilidad que estén quietas. Un movimiento incontenible que suele amenazar la eficacia manual para la cual la mano fue signada. No obstante, no es una habilidad lo que entra en juego en estas observaciones, es un carácter musical y de desplazamientos temporales y espaciales que hacen que el dibujo no pertenezca al orden de la autoridad del creador y a la vez, como lo haría un zurdo, invierte los valores espaciales, de lectura-caligrafía, de manipulación de objetos (como el díngrafo, ese objeto de dibujo que necesitan ser acondicionado para la zurdera), de orientación y de seguridad. A veces, y lo manifiestan muchos dibujantes, alterar la lectura occidentalizada de izquierda a derecha que exige una nueva manera de ubicación del espectador (observador sin espectáculo o demasiado distraído en este caso).

He contemplado al dibujante pastuso Andrés Ocaña realizar unas líneas bajo el puente de Las Lunas (ejercicio que propusimos a razón de una experiencia del dibujo en la ciudad pero también para experimentar la posibilidad del tiempo del dibujante) donde el hollín de la ciudad configura una argamasa propicia para dejar rastro en ella. Al verlo, resistiendo más que los compañeros que desfallecieron a los pocos minutos, logré comprender ese tiempo preciso del dibujante que es lo musical ya que “el dibujo es un asunto musical: las notas de Paganini, como las notas de Beethoven o Stravinsky o etcétera, se escuchan también en un ahora-nunca, se desplazan, se mueven, se acaban cuando se sobrepone la quietud, y es la memoria (la fotografía, la imagen), no el acto de la escucha, la que retiene la melodía como si aún estuviera allí. El trazo

es una onomatopeya más que una palabra” (Ocaña, 2011: 14). Andrés agarró una rama larga, y comenzó a signar el espacio con movimientos dancísticos, guiado por una musicalidad inaudita. Ahí, ante la imposibilidad de graficar sino más bien de cicatrizar, herir, zaherir, dejar una línea al rasgar esa pared ennegrecida; la mano vuelve al huso algo más que la extensión del cuerpo del dibujante, es el cuerpo mismo del dibujo. Por lo tanto, este graficador improvisado gracias a esa movilidad propiciada por el dibujante, es un skarifos (pues no se puede hablar de graficador sino de algo que produce una figura y fisura a la vez). Más que instrumento, la mano es la manera como se moviliza el espacio en su musicalidad: la rama, los compañeros que lo contemplaban cerca, el puente, inclusive la estatua de una pareja de campesinos que se oculta tras la sombra de la obra descomunal de la ciudad.

Mientras los restos del hollín urbano caen sobre los rostros; la danza y la risa junto con lo lineal y lo extático, sufren una alteración gracias a la naturaleza dancística de su trazo. Pues “el trazo que la mano tira y que, sin embargo, se tira a sí mismo, solo, con anterioridad a todo dominio manual, pero gobernándolo: el trazo que da a sí misma esa mano y su manera (su manejo, su técnica y su traza)” (Nancy, 2008: 154) Pero también por acción de la técnica (pero una técnica destecnificada y descontextualizada) del dibujo pues por su carácter abismal — en tanto línea y sombra — es apertura e interrupción a la vez. La figura del Bateleur del tarot — esos tremendos dibujos bestiales — sería la alegoría para este dibujante extático, para este frenesí de rayas y movimientos. Pero a diferencia del prestigeador del tarot no sería un arquetipo del engaño y la técnica del logocentrismo, sería más bien la saturación simbólica de la *téchnè* que se da en términos de *poiesis* pero también fuera del canon mágico-ritualístico de la lectura tarotista. En su saturación, los elementos que le sirven para

su traza son corporeidades objetuales necesarias para su apertura (de ahí que Jodorowsky (2013) hable del mago del tarot como el buen comienzo). A la cual le sigue un silencio que no acude a la instrumentación sino a una interrupción de la sonoridad, al menos, aquella que asume el sonido y sus secuencias como parte de una orquestación. O de la insistencia en la línea como una cicatriz en la realidad estridente pero que en el juego de su traza, de su grapheim, de su recorrido espacial, también es una cicatrización pues cierra la herida, abre esta traza para que vibre y se vuelva parte de una propia visibilidad del gesto. Entonces, para esta particular musicalidad (pues se trata de ritmicidad) los labios y los ojos son sus órganos. Pero el ojo intenta controlar la imagen con un inconsciente óptico, pero lo que ve el dibujo en sí nunca surge de la memoria visual sino de lo inaudito. Al hacerlo se vuelve órgano musical más que visual con el cual se confirma la presencia de este *rhythmos* (corte). Los labios, hacen lo mismo, con la desfocalización. Por eso, la varita que lleva en su mano izquierda es a la vez *skarifos* y batuta, que se le escapa de su posesión manual para tener su independencia. Por ende Ocaña sentencia: "la mejor manera de escribir, dibujar o componer, es dejar que mi mano actúe sola, yo me limito a apuntarle el camino. El tiempo de mi mano es otro tiempo" (Ocaña, 2011: 6). Deja la habilidad del dibujante para solamente acontecer.



No. 3:
Versiones sobre El mago.
Izq: Le Bateleur Alejandro Jodorowsky.
Der: El mago- Jhon Benavides.

No es necesario ser un Skywalker para mirar la luz-objeto de la danza de la mano. Ni pensar que sólo es necesario detenerse en cierto espectáculo circense del movimiento de la mano del dibujante (la de un concertista en el caso de Ocaña). Es exigir a la mirada, a la vista, a los centros de focalización visual y manual (la pedagogía por ejemplo que insiste en cierta coordinación visomanual desde la Básica Primaria) otras perspectivas, otras maneras de ver pues dibujar es conmover al ojo y al oído. Pues la relación entre mano y ojo no se limita a lo orgánico sino es “infinitamente más rica, y pasa por tensiones dinámicas, trastocamientos lógicos, cambios y suplementariedades orgánicas” (Deleuze, 2002: 90) Hay que pensar en lo abismal de esta relación y de la mano que al extenderse ya no es propiedad ni parte de la organización del cuerpo. La movilidad de la mano, y su téchnè, son propias del dar-signo que en la generosidad del dibujante es parte de su quehacer y por lo tanto de una ética del viandante.

La cual por su relación con lo musical es humor tal cual risa que antecede a la reacción. Pura mueca y celeridad a partir de las que se le hace imposible que todo lo realizado vuelva a repetirse. La línea y sus cruces hacen que por lo menos la densidad se vuelva carne y la presencia un asunto de sombras. Es la afectación dada por la luz donde es primordial el ejercicio de insubordinación manual expuesto por Deleuze (2002: 90) en el caso de Francis Bacon y como a la vez conmueve el cuerpo entero y ajeno del dibujo. Tener la mano precisa para afectar o como diría Román Ramírez tener buena mano, acudiendo a frase de barrio para afirmar que hay una afectación erótica en el humor y cuerpo del amado- dibujado, entendiendo que no consiste en una independencia de la mano y su dictamen (a veces para justificar ciertas irresponsabilidades y fantasías de violencia sobre el otro) sino en toda una relación directa con lo trazado.

Maurice Blanchot sugiere a esta mano en contacto con algo original, evidenciada en la escritura automática, veamos: "La escritura automática tendía a suprimir las coerciones, a suspender los intermediarios, a rechazar toda mediación, ponía en contacto la mano que escribe con algo original, hacía de esa mano activa una pasividad soberana" (1992: 169). Ante esta compleja pasividad y pensando en la in-creíble espontaneidad del dibujo (como si hubiese espontaneidad en el acto de dibujar), el dibujante suele crear ciertos artificios para poder soportar ese órgano incontrolable, inclusive ese cuerpo que no obedece a la utilidad y organización. Por ejemplo la artista pastusa Juli Rosero sugiere todo un entrenamiento para que la mano no le sea excesivamente extraña y pueda, bajo una estrategia pedagógica, estar bajo su control, leamos: "La mano busca soltarse girando, moviéndose dentro de un límite que un dibujo posterior ha dispuesto; haciendo churruiscos a diario enseñé a mi mano a soltarse incitando al gesto para ser interpretado por el otro, el rayar se vuelve

necesidad de mostrar el dibujo espectral que posee el cuerpo, rayones, puntos, manchas.”(2013: 21), pero díscola aprendiz, ella no suele ser tan fácil de domesticar. En ese sentido, es una cuestión de peso lo que implica la precisión del dibujo y su insistencia diaria inclusive pensando en la concepción de dibujo mecánico de Duchamp (dado según él para negar radicalmente el gusto (1969), pero que Román Ramírez lo cataloga como “la esencia de lo deshidratado” (15/05/2015)). No obstante, y así Juli lo presume, es el cuerpo el que dibuja y es por este atravesamiento y realidad corpórea donde se da esta mano. La afectación sensible de la mano que algunos dibujantes sugieren, a veces de manera sarcástica, es para desplazar la idea del dibujo como un producto estrictamente manual. Paul Valery se refiere a un órgano que se dis-trae debido a la precisión del dibujo: “la precisión de las cosas que exige el dibujo demanda, a su turno, la colaboración de aparatos que no piden sino dis-traerse una vez que han significado” (Valery citado por Jean- Luc Nancy, 2008: 36). Esa suspensión de la significación dada por estos órganos de infidencia, es el tacto mismo.

El dibujo se manifiesta irreductible, siendo una especie de tacto, la mano contingente (necesariamente tiene que ver con una especial manera de caricia pero también del sentido mismo) se vuelve organum del otro, que dado desde el comienzo por la certeza de un golpe (de lápiz, grafito, cabeza, ojo, calor, etc) y la trama, es la vez antesala a un tacto que disemina la línea en una mano virtual como testimonio de una fugacidad (sacra en algunos casos). Pienso también en la otra mano, la inútil cuando no eres ambidiestro (como en el caso del dibujante pastuso Román Ramírez que por obligación debió aprender a dibujar con las dos manos), que sirve para confirmar este tacto del dibujante, cuyo roce lo realiza a través de la sombra y los ejercicios de luz dados por insistentes desvíos de materia y carnosidad en los cruces lineales. Es necesario recordar otra toma

de yagé, y perdone la insistencia: me es necesario citar ciertas experiencias. En esta ocasión la sanación fue más evidente. Mi mano derecha, la que es terriblemente inútil, se posó sobre mi rostro y ella era dos manos a la vez, por un lado de la habilidad, del ser dotado (Nancy, 2008) y por otro la mano pesada de un santo. Al posarse sobre mi rostro, destruyó toda carne y dejó al descubierto la sonrisa de la calavera, que lejos de espantar — aunque era evidentemente su insoportable imagen — hacía notar la necesidad de otra mano, que no siendo del todo mía, también podía sanar. La mano del santo era la de mi hijo mayor. Entonces, los desplazamientos de la mano se realizan en todo el cuerpo, inclusive más allá de las temporalidades, como una anticipación, tal vez, al rostrum cotidiano de la traza ¿Será por eso la obsesión del amante a acercarse a la mano del dibujante o del pintor, para acariciarla, sentir la suavidad rugosa de su anatomía para hacer de ella un lugar de erotización? Recuerdo el beso femenino en el centro de la mano de Paulo Bernal a quien siempre he dibujado con una llaga floreciendo de su mano (figura 4) tal cual herida crística (“los clavos de Cristo” (10/06/2015) como me diría Paulo Bernal a manera de broma), un estigma, un florecimiento vaginal. La caricia del otro hace florecer la mano.

**No. 4:***Primavera.*

Retratos de Mario Bastidas, Paulo Bernal, Anderson Hernández,
El diablo (o una prefiguración de él), Jhon Benavides, Mario
Madroñero, Silvana Santacruz, William Yaqueno, Santiago
Benavides, Fernando Yela, Adrián Montenegro, Jhon del Castillo
y Arturo Cisneros.

Dibujo. Mixta sobre mdf. 2011

El dibujante no esconde la mano, expone el instrumento de violencia de creación como agarrando un corazón del sacrificio. Lleva la mano tal cual llevase una roca sacrificial y un armamento para luego volverlo el tacto im-probable del otro. Tener buena mano sería afectar el dibujo inclusive ajeno (si es que no todo dibujo de por sí lo es), darle otro humor conservando su ductus “ese trazo idiomático por el cual se reconoce un dibujante incluso antes de que firme con su nombre” (Derrida, 2001 : 205), exponiéndolo a su tempo y recorrido. Así lo hace entender Valerio Adami cuando afirma que “mi mano sigue este recorrido privado, organiza estos impulsos dando nuevas formas objetivas a la objetividad en la cual se había movido” (Adami, 1994: 16). De la misma manera, el dibujante de la ciudad de Pasto ha sostenido su propia experiencia en los procesos muy ligados a una tradición artesanal y de manufactura, además del lenguaje expresivo manual que atraviesa la gestualidad del pastuso, para hacer énfasis en la perspectiva singular del dibujante. Por eso al dibujar “creo en el humor, la insania, cierta telepatía pero en realidad son cosas que observo y aparecen. A veces con una mano que se independiza “(conversación personal con la dibujante Natalia Vargas 08/01/2015). Cuando sucede esto, la traza es un milagro simple y cotidiano que hace de la creación un lugar y tiempo de experiencia.

- ¹ En los barrios populares de la ciudad de Pasto suele afirmarse que “tener buena mano” es una afectación directa sobre el cuerpo de la mujer y que se evidencia en ella cuando ha recuperado o tiene una belleza especial atribuida al tacto de su amante. No es una afectación dada desde un sujeto que se moldea o modula acorde a la imposición del otro, sino más que vibra con el ritmo del otro y que gracias a la caricia permite acrecentar el ritmo de la relación, desbordando el cuerpo. A partir de esta buena mano, el dibujo erotiza la relación con el otro produciendo un rebosamiento de lo corporal.

Referencias videográficas

Jodorowsky “tarot de Marsella”. Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=oEKBtds55gU> (consulta: 23 de enero de 2013)

The Addams Family (los locos Addams. Dir: Barry Sonnenfeld) Orion Pictures, 1991.

Star Wars (La guerra de las Galaxias. Dir: George Lucas) 20th Century Fox, 1977.

- Achicanoy, R. (2013). *Interpretación del término contemporáneo desde la práctica artística del retrato*. Trabajo de grado. Maestría en Artes Visuales. Pasto: Facultad de Artes- Universidad de Nariño
- Adami, V. (1994). *Diario del desorden*. Murcia (España): Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos- Librería Yerba.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Derrida, J. (2001). *La Verdad en Pintura*. Buenos Aires: Paidós
- Lyotard, J.F. (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- Nancy, J.L. (2008). *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ocaña, A. (2011). *Soy una línea que se levanta y se borra. (¿Qué es lo que se dibuja, cómo se dibuja, qué sucede cuando se dibuja más allá de lo explícito que surge con un trazo o con una continuación o contigüidad de trazos?)*. Trabajo de grado, maestría en Artes Visuales. Pasto. Facultad de Artes – Universidad de Nariño.
- Rosero, J. (2013). *Tres textos sobre un cuerpo dibujante. El gesto como memoria*. Trabajo de grado. Maestría en Artes Visuales. Pasto: Maestría en Artes Visuales, Facultad de Artes – Universidad de Nariño.

Como citar este artículo:

Benavides, J.F. (2019). Tener buena mano. *La A de Arte*, 1(2), 74-92 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 2018.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve



Museo, entorno y estética relacional

Museum, environment and relational aesthetics

ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

URL: www.arte.ula.ve

Fecha de recibido: 26-07-2018

Fecha de revisado: 28-09-2018

Fecha de aceptado: 25-10-2018

Resumen:

Museo, entorno y estética aborda en primera lugar la Declaración del Congreso de Ámsterdam (1975), dado su carácter socializador del hecho patrimonial, en segunda instancia establece relaciones entre los principios más relevantes de dicha declaración y la situación del, patrimonio en Venezuela, como tercer elemento aborda conceptos presentes en el texto “Estética relacional” de Nicolás Burriaud, como así también elementos propios de la visión de Walter Benjamín relativos a la arquitectura y el término porosidad, entendida como herramienta de mediación y siguiendo los aportes de la Declaración de Ámsterdam, se propone la ampliación de las funciones del museo para conjuntamente con el patrimonio proponerlos como escenarios de comunicación y dialogo, es decir, espacios de reconocimiento mutuo e interacciones que necesariamente superan el binomio antagónico interior-exterior.

Palabras clave: Declaración de Ámsterdam, estética relacional, experiencia cultural, museo abierto, porosidad.

 **Hermes L. Pérez Zapata**

 hermeszapat@gmail.com

 Facultad de Arte ULA

 Venezuela

Museum, environment and relational aesthetics

Abstract:

"Museum, its surroundings, and relational aesthetics" abords in the first place the Declaration of Amsterdam (1975), given its sociable character of the patrimonial factor, and in second place establish relationships between the more relevant principles of said declaration and the Venezuelan patrimony situation. As a third point, it abords concepts present on "Relational aesthetic" by Nicolás Burriaud, as well as elements of Walter Benjamin's vision on architecture and on porosity as a mediation tool. Following the points of the Declaration of Amsterdam, it is proposed an ampliation on the museum's functions, to work together with patrimony, and set them both as fields of communication and dialogue, as well as spaces of mutual acknowledgement and interactions that necessarily overcome the antagonistic binomial of the interior vs exterior.

Keywords:

Amsterdam Declaration, relational aesthetics, cultural experience, open museum, porosity.

La vida humana está contenida en constructos que los diferentes sectores de la sociedad generan, y cada cultura tiene entre muchas dos opciones vitales: existir en resistencia a los embates de una dinámica socio-cultural alienante, o por el contrario trabajar mancomunadamente en propuestas que se evidencien integradoras y de autorreconocimiento digno; en este sentido la Declaración del Congreso de Ámsterdam, acaecida en el año de 1975, aporta datos que permiten redimensionar el rango del patrimonio y su conservación; así, la carta establece como punto de partida una visión del patrimonio que integra lo humano a lo arquitectónico, es decir, ya no solo cuenta la estructura aislada, ahora también es fundamental tomar en cuenta la huella humana, la historia y la vida de quienes allí habitan.

La Declaración de Ámsterdam abre la posibilidad para pensar y discutir una política del hábitat, por cuanto lo colectivo se hace presente a través del llamado a una opinión pública consciente, más allá de las inversiones económicas que implica la restauración de un patrimonio es claro que la estrategia más adecuada para su preservación está fundamentada en el trabajo, vigilancia y validación de todas las personas que alrededor del mismo hacen vida; el patrimonio ya no es aquel edificio o estructura aislada, ahora se establece la entidad o conjunto, lo material y lo humano reflejado en determinadas prácticas, usos y costumbres que en definitiva terminan dándole carácter y sentido al bien patrimonial.

Es a partir de lo humano y sus prácticas que puede hablarse de continuidad y la humanidad se presenta como un acto heterogéneo, lo cual también es un aporte significativo del Congreso de Ámsterdam, pues en las discusiones realizadas intervinieron profesionales de arquitectura como así también de la cultura, la religión, la política

y el mundo de los negocios entre otros muchos ámbitos, esta confluencia de visiones diferentes permite prefigurar una tendencia del patrimonio como lugar de encuentro, diálogo y convivencia, es decir, la coexistencia de dinámicas diferentes pero complementarias, reflejo más cercano a la forma rizomática con la cual cada sociedad transcurre día a día.

La Declaración de Ámsterdam propone avances relacionados con el manejo integrador del patrimonio ampliando su visión y misión, al dar cabida a conceptos como conciencia histórica, el bien común, el desarrollo armónico, la ordenación del territorio tomando en cuenta a las organizaciones locales y la consolidación del patrimonio en función de la cultura que le da cobijo, estos parámetros pueden establecerse como indicadores de la tipología museológica predominante en cada región y sociedad; en relación al manejo del patrimonio en Venezuela y tomando como marco los acuerdos del Congreso de Ámsterdam, puede establecerse una imagen - mapa para entender los avances y dilaciones en relación a las políticas culturales aplicadas y su grado de inclusión de las nuevas demandas y retos producto de las dinámicas sociales.

En Venezuela, el patrimonio se ha establecido histórica y mayoritariamente en función de la glorificación al héroe, para algunos del caudillo, así, los actores del escenario político han modelado las prácticas socio- culturales del país en función del culto a Bolívar, cada gobierno de turno a manipulado el imaginario Bolívariano en función de intereses lejanos a la construcción de una identidad nacional, en términos de la unidad cultural se ha impuesto una praxis en la que, diversas fechas patrias son equiparables al hecho religioso y están afianzadas en una serie de monumentos a medio camino entre la memoria y la identidad.

Históricamente la administración del patrimonio cultural venezolano se ha proyectado como pieza de un modelo político representativo, en tiempos más recientes se evidencian tentativas para establecer el patrimonio como eje dentro de un modelo participativo que sin embargo, está aún lejos del proyecto emancipador venezolano enmarcado en el ámbito de lo socio-cultural ya que, en lo performativo no termina por consolidar un sentido del patrimonio colectivo que realmente convoque y esté al alcance de todos. Al contrastar esta somera descripción del manejo del patrimonio venezolano con los lineamientos de la carta de Ámsterdam se hace evidente la urgente necesidad de establecer estrategias que permitan redirigir y consolidar los esfuerzos que en materia patrimonial se han realizado hasta el día de hoy, es decir, el desarrollo de nuevas políticas que incluyan como patrimonio no sólo el aspecto material sino también la huella humana en toda su diversidad; para lograr la relación operativa entre punto y círculo es necesario entender la cultura patrimonial como una apropiación armónica del territorio y sus dinámicas.

Aun cuando la realidad del patrimonio cultural venezolano dista mucho del ideal establecido en la Declaración de Ámsterdam, no pueden ignorarse algunas propuestas que progresivamente parecen apuntar al reconocimiento de las prácticas sociales como elemento indisociable del patrimonio y al analizar las mismas se hace evidente una raíz común referida a la mediación cultural como herramienta vinculante entre el objeto patrimonial y la práctica cultural que le da sentido.

La mediación cultural puede ser definida como un dispositivo que permite resignificar las prácticas discursivas que todo patrimonio genera, ya que, este conlleva en sí una memoria estructurada en el lenguaje, la conciencia y la transferencia, elementos presentes

en la Declaración de Ámsterdam con la finalidad de visualizar el patrimonio y los espacios que los contienen más allá de objetos aislados en la medida que articulan un mensaje cuyo receptor transforma a su vez en nuevos mensajes tanto en lo público como en lo privado, dando nuevas posibilidades para la generación del sentido en lo social; así el grado e intensidad de la mediación cultural determinará hasta qué punto un elemento patrimonial tiene la posibilidad de desbordar su significado como forma de jerarquización social, control y dominio de un sector de la sociedad sobre el resto.

Los modelos para el manejo de patrimonio establecidos en la Declaración de Ámsterdam implican entonces la inclusión de la huella humana conjuntamente con la estructura física, dando por sentado que, si bien la función administrativa de las instituciones culturales es el resguardo físico del patrimonio, la interacción con el usuario debe ir más allá de los rituales de visitas que generalmente obedecen a la emotividad política, ignorando la consolidación de valores y principios solidarios los cuales solo son posibles a partir de discursos performativos, cónsonos con el establecimiento de esa conciencia colectiva requerido en el Congreso de Ámsterdam y que a nivel identitario da la posibilidad de diferenciar entre el significado y el sentido del hecho patrimonial.

El desafío para dar respuestas a las nuevas exigencias de la sociedad en relación al patrimonio ha estado tradicionalmente a cargo de instituciones especializadas, que por su misma configuración, son distantes de las comunidades en las cuales se ubican los diferentes bienes patrimoniales. Ante esta realidad surge la posibilidad de revisar y actualizar las funciones realizadas históricamente por los museos en el área de la investigación, la preservación y la comunicación de bienes culturales. Si se acepta

el argumento referido a que todo bien patrimonial es originalmente un elemento local y la institución cultural más cercana y accesible a la comunidad es el museo, entonces y siguiendo lo propuesto por Decali (2015), puede pensarse en asignar una nueva función a los museos en relación a su reactivación, que la autora define a partir de Peter Van Mensch, como procesos de gestión incluyente.

La gestión incluyente está relacionada de forma directa con la Carta de Ámsterdam al establecer un marco de participación y corresponsabilidad amplio, es decir, la colaboración entre institución y comunidad como así también entre el sector público y el privado; deviene así un carácter integral e integrador del museo que permite ir de la colección al patrimonio y de aquí avanzar hacia la construcción de sistemas de relaciones interdependientes, pues si bien el patrimonio local es un marco de referencia cultural, la comunidad es marco de referencia y sentido de dicho patrimonio.

Son innegables los esfuerzos realizados a nivel global y local para la preservación del patrimonio, pero muchos terminan siendo actos fallidos y tal vez esto tenga su causa en políticas de preservación que se muestran unidireccionales, por cuanto las formas de relación establecidas con las comunidades donde el patrimonio se localiza son limitadas, en palabras de Peter van Mensch, (2003), relaciones de impacto negativo al no contar con la aceptación y la participación comunitaria, o en el mejor de los casos desinterés; en este aspecto puede el museo entonces innovar sus funciones referidas al ámbito social promoviendo la apropiación de esos espacios patrimoniales que tradicionalmente se instauran como existencias autónomas y encerradas sobre sí mismas.

Dotar al museo de nuevas funciones conlleva la tarea de generar definiciones actualizadas del mismo, en el marco del Congreso de Ámsterdam, el museo debe dejar de ser un actor que separa el bien cultural de su origen, el museo como dispositivo condena lo que resguarda al olvido por cuanto mantiene una rígida diferenciación entre lo exterior y lo interior; si bien cumple con su naturaleza de dotar del componente estético y valor universal a determinados bienes, los divorcia a nivel local de su realidad ética, política y social; entonces pensar en el museo como herramienta para el acercamiento entre patrimonio y comunidad obliga a visualizar la institución museística como herramienta flexible, como momento para la elaboración de nuevos saberes que permitan el establecimiento de un vínculo entre el sujeto sensible y el objeto, manteniendo un equilibrio entre el valor estético como factor universal y el valor cosmético como factor local.

La institución museística por su cercanía geográfica a la comunidad puede asumir al espectador como centro si optimiza la capacidad de aproximar no sólo los objetos que resguarda. En función de afianzar las ideas de nación, pueblo y comunidad, son factibles nuevas formas de organización psicosocial que permitan aproximar también los sucesos, las realidades y los sujetos; así, comunidad, museo y patrimonio pueden ser reactivados al diluir las fronteras entre interior y exterior, aplicando lo que Walter Benjamín (2005) definió como lo poroso haciendo referencia al pasaje que permite según sus palabras ir de un aquí a un allá; dicho concepto transformado en estrategia reconocería la mezcla de lo privado con lo público, porque al hacer poroso o tenue el muro que separa al museo de su comunidad se tocarían el arte y la vida y, en otras palabras, el patrimonio y el usuario.

El museo tradicional al transformarse en museo poroso estaría en capacidad de superar proyectos predeterminados en función de un espectador convertido en inter actor, es decir, un sujeto capaz de cambiar los signos patrimoniales en signos de otra naturaleza, gracias a una institucionalidad que relacione situaciones diversas en lugar de separarlas. El museo poroso deviene entonces como proceso más que entidad física, ya Benjamín W. (2005) hacía referencia a la cualidad temporal del poro, esto implica cambios en los modos de ocupación y usos del museo y del bien patrimonial; al no estar totalmente fuera o dentro del espacio patrimonial el usuario puede hacer uso de una micro libertad producto del desdibujamiento de las funciones y la liberación de los mecanismos del poder presentes en toda estructura rígida.

El concepto de lo poroso se vincula con la Carta de Ámsterdam, ya que en la misma se establecen diferencias entre objeto aislado y entidad, entendiendo esta como un conjunto de relaciones dinámicas donde las huellas humanas y su historia dan carácter al bien patrimonial, lo experimentado y lo vivido contribuyen a la puesta en valor del patrimonio y posibilita los acuerdos para la materialización de una conciencia de corresponsabilidad a partir de los intereses heterogéneos. El término museo poroso puede ser definido a su vez como aquel entorno que funciona a la manera de museo a cielo abierto; Walter Benjamín lo propone como referencia a su transitar por la ciudad de Nápoles cuyo centro histórico fue declarado patrimonio de la humanidad en el año 1995 y en donde, más allá de la visión caótica, se validan modelos alternativos que relacionan de forma eficiente al ser humano con lo patrimonial. Experimentar y vivir un hecho patrimonial va más allá de la fotografía pues al ser un transitar propone un mapa.

La ampliación de la función museal con el propósito de un manejo eficaz del patrimonio se nutre con la idea de porosidad, que en el transcurrir histórico se manifiesta como constelación al multiplicarse en estrategias alternativas y enfoques cuyo origen es el usuario como punto perspectivo ideal, así, hoy día la práctica interpretativa del patrimonio puede acometerse desde lo que Nicolás Bourriud (2006) llama estética relacional y que, en primera instancia, se presenta como un modelo perceptivo experimental, crítico y participativo, con el cual se puede acometer la tarea para dar respuesta a las exigencias que la sociedad contemporánea plantea en relación al patrimonio, resumidas en la pregunta sobre cómo generar relaciones inclusivas entre bien patrimonial y comunidad sin sacrificar elementos de la historia y la cultura.

Ante el modelo de la sociedad del espectáculo que lleva al ser humano a vivir sus espacios patrimoniales de forma indirecta y en un vaciamiento de sentido, lo relacional al servicio del patrimonio propone la construcción de lazos sociales que pongan en contacto todos los niveles de realidad, superando el modelo que obliga al usuario a transitar recorridos únicos y predeterminados donde el tiempo y el espacio están estandarizados, así, la estética de relaciones permite visibilizar el concepto de entidad que promulga el Congreso de Ámsterdam, entendiendo que la función del patrimonio además de ser herencia debe permitir la construcción de modos de existencia en lo que ya existe.

La estética relacional se muestra también como estrategia para la formación del usuario porque es, en sí misma, un acto de aprehensión y aprendizaje en la medida que permite habitar el patrimonio para transformarlo, acción que siendo simbólica, impacta en el sentido de lo cotidiano y lo patrimonial, porque la porosidad de Benjamín aquí

se transforma en intersticio social; el sujeto recupera su movilidad y la comunidad su poder de decisión en relación a las redes y rutas en las cuales el bien patrimonial se transforma en una duración a experimentar.

Las funciones de las instituciones que son custodio de los bienes patrimoniales son claras: registrar, preservar y mantener; el museo a su vez investiga, registra, comunica y, en el sentido relacional, puede reactivar la puesta en valor del bien a través de la construcción de una inter subjetividad que permita al usuario y al bien el estar juntos, y ser referente a nivel operativo para medir el dominio de intercambios, es decir, los grados de participación de la comunidad y el alcance de los modelos sociales propuestos en función del patrimonio, porque a fin de cuentas su preservación en el tiempo depende directamente de la inserción en la trama social, es decir, el patrimonio al configurarse como lugar de encuentro genera sociabilidades específicas, lo que Bourriaud (2006) denomina la urbanización del patrimonio, lo cual debe ser monitoreado para asegurar coherencia.

La estética relacional aplicada al manejo del patrimonio se ubica en el marco de los proyectos políticos porque implica el diálogo entre sujetos de todas las épocas para establecer el sentido de persistencia. Desarrollar estrategias relacionales en función de un bien patrimonial lo impulsa a ir más allá del límite de lo preestablecido y así, al hablar de un patrimonio relacional, se está en presencia de una estructura que funciona como amalgama y principio aglutinante que media entre lo individual, lo colectivo, la memoria, el sentido de presente y la aspiración de futuro.

Establecer el bien patrimonial como patrimonio relacional es hacer referencia a una posible teoría de la forma, porque el patrimonio

es ante todo forma, y la forma deviene en estructura que visibiliza las características del mundo si se permite el encuentro aleatorio de elementos hasta entonces ajenos. Al ser la estética relacional un modo de ver, donde mirar es mirarse, el sentido del patrimonio se genera a través del presentarse y dirigirse a sus usuarios, situación que puede definirse como comportamiento patrimonial; puede decirse entonces que el patrimonio es un haz de relaciones que propicia el diálogo como forma colectiva de invención, elemento fundamental de la Declaración de Ámsterdam, pues de la misma se infiere que es a partir de lo humano que la forma patrimonial toma consistencia.

Los diferentes congresos realizados hasta el día de hoy para el manejo eficiente del patrimonio, permiten leer una evolución en cuanto a los alcances e implicaciones, dentro de las proclamas revisadas, la Declaración de Ámsterdam reviste especial significación ya que lo humano es tomado como punto de referencia. Al ampliar el objeto esta declaración nos llama a reinventar los métodos para que el acto inter subjetivo, ahora validado, se realice a plenitud; los conceptos de Benjamín y Bourriaud surgen entonces como estrategias, verificables y medibles, para la conformación de un coeficiente patrimonial, indicador establecido a partir del coeficiente de arte propuesto por Marcel Duchamp (1957), implementado en la medición de la transparencia social que a partir de un ámbito de relaciones en lo estético, lo histórico y lo psicosocial, aporta datos sobre los alcances del diálogo, la discusión y la negociación que se generan entre la comunidad, el sujeto y el bien patrimonial.

Las estrategias descritas en estas líneas son en primera instancia experimentales, en la medida que conducen a juicios a posteriori al fundamentarse en lo transitivo como reflejo de la nueva sociabilidad que el momento presente demanda; también implican la resemantización del bien cultural, acogándose a los principios de la Declaración de Ámsterdam, por no ser el hecho aislado sino el objeto relacional, es decir, el lugar geométrico de las negociaciones entre diversos emisores y destinatarios.

El resultado de la aplicación de la estética relacional al ámbito museal y patrimonial genera a cada momento nuevas posibilidades, que siendo diversas permiten vislumbrar el museo abierto como una tendencia que cobra fuerza y hoy, como nunca antes, se ponen a prueba los límites del patrimonio y del museo vistos como estructuras tradicionales de avasallamiento. La contemporaneidad hace intuir que ya no existe un espacio específico para el patrimonio, Benjamín nos decía que el museo era un tránsito entre campos, a cielo abierto a través de lo poroso y lo relacional.



No. 1:
Fotografía de Hermes Pérez (2018)

- Agudo, X. (2015). La auto glorificación caudillesca. "Representaciones del poder en la Venezuela del siglo XXI", *Tendencias de la museología en América Latina*. México: Luis Gerardo Morales Editor.
- Benjamín, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editoras.
- Brasil: UNI-RIO/Universidade Gama Filho. Current tendencies in theoretical museology and museum.
- Decarli, Georgina (2015). Museo y patrimonio local, *Tendencias de la museología en América Latina*. México: Luis Gerardo Morales Editor
- Duchamp, Marcel (1957). *Conferencia Federación Americana de Artes Houston*. Texas: Art News, Vol. 56 N°4, 1957.
- Management in Europe, *4th Annual Conference of the Japanese Museum Management Academy (JMMA)*, Tokio, diciembre, rwa_publ_pvm_2004_1.pdf
- Salgado, María (2013). Diseñando un museo abierto: *Una exploración sobre la creación y el compartir de contenidos a través de piezas interactivas*. Florida: Wolkowicz Editores
- Van Mensch, P. (1994). *O objeto de estudo da museologia*. Rio de Janeiro
- Van Mensch, P. (2003). *Museology and management: enemies or friends?*
- Recuperado de <www.icom-portugal.org/multimedia/File/V%20Jornadas/>

Como citar este artículo:

Pérez H. (2018). Museo, entorno y estética relacional. *La A de Arte*, 1(2), 93-108 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 2018.

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.*

Curar un Jardín. “El Jardín-Paisaje de Ebelice Toro”

*Healing a garden “The Garden-Landscape
of Ebelice Toro”*

La experiencia de curar un jardín me transporta a repensar lo natural. La vivencia de compartir con la artista Ebelice Toro me ha llevado a comprender el paisaje como una vida interna. Despertando cada mañana y en la espera de un café, un día como cualquiera Ebelice me convoca a mirar al natural su vida interior desde la comprensión de su obra. Valoro cada conversación que supone ahora el reto de llevar y poner en reflexión su trabajo plástico.

Fecha de recibido: 20-06-2018
Fecha de revisado: 10-07-2018
Fecha de aceptado: 24-09-2018
Vol. 1, núm. 2, jul.- dic. 2018, pp. 108-118, ULA-Ven.
ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067
URL: revistas.saber.ula.ve/laAdearte
URL: www.arte.ula.ve

**Por: María Alejandra Ochoa
Ebelice Toro
Nascuy Linares**

Se orienta una experiencia creativa, y con ella la oportunidad de realizar una curaduría sobre varias piezas que había llevado trabajando y cuyo tema enlaza el jardín, el paisaje.

El Jardín-Paisaje de Ebelice Toro es una muestra de una impresión instantánea en un tiempo-espacio y en un proceso creativo lleno de imaginarios.

El jardín es un símbolo del paraíso terrenal. El paraíso terrenal del génesis era un jardín. Imaginarios asociados vinculan el concepto jardín al paraíso, al oasis, isla, emparentado con la idea de frescor, sombra, refugio. Una morada más allá de la vida. El Jardín-Paisaje de Ebelice Toro es una muestra de una impresión instantánea en un tiempo-espacio y en un proceso creativo lleno de imaginarios. Es un recorrido que invita a trabajar la paciencia extraordinaria, esa que sucede cuando nos detenemos en el cuidado de un jardín. El cultivo de pequeños elementos, signos significativos, símbolos que emergen y evidencian la perspectiva de un acontecimiento vivenciado.



El jardín para Ebelice es un huerto,
es la naturaleza en silencio
y en correspondencia con las manos
que le cultivan y cuidan. En su vida
cotidiana transforma sus aconteceres
en una visión performativa
que enfrenta el papel, el lápiz,
los colores, las tramas de las telas
y los pequeños objetos que van
aflorando en un mar casi sonoro,
como un paisaje. **El paisaje
va aconteciendo al componer
un territorio de sentidos que
articulan discursos narrativos.**

Obra de: Ebelice toro.
Título: *Catalina enmagendada* (2014).
Técnica mixta

La integración de las líneas van conformando extensiones y demarcaciones de elementos como una cerca o un árbol frondoso, la incorporación de las telas y pequeños elementos van anidando una naturaleza singular, como su misma imagen o la de su esposo, en una visión introspectiva sobre la escucha de la naturaleza, también su naturaleza autobiográfica desde la memoria y el recuerdo de lo vivido y ahora desde la vivencia de color en el tratamiento del pincel, uno sobre otro, capa sobre capa, en una observación casi mágica de la combinación de las tonalidades. En la medida de lo posible, el jardín-paisaje en Ebelice Toro es un laboratorio del entorno vital.

La experiencia de esta curaduría significó en primer lugar, una conversación abierta y siempre sincera con Ebelice en su propio jardín. Luego y en sintonía se fue anidando la idea de cómo ir tejiendo un hilo sutil sobre la premisa de llevar a sala no solo estas piezas montadas sino advertir una sensación de lo sublime desde la experiencia del silencio de lo natural. Para mi curar este jardín significó llevar cada pieza como una vivencia particular. Una lectura que atravesaba la imagen para responder a la mágica idea de conectar al espectador con el silencio que supone la experiencia de estar situada en un paisaje natural, donde los sonidos están, habitan. Cada pieza representó un espacio-tiempo que conectaba un paisaje sonoro natural

que podía sentirse en la sala como un tono único y propio. Las piezas son una batalla de la línea y el color donde se diluye el agitación, el dolor y la alegría de los recuerdos. También los silencios y meditaciones internas advierten el diálogo con la naturaleza que se despierta para sorprender a ese espectador que palpita en una tormenta de momentos y que nos transportan a la intimidad y al jardín del corazón de la artista Ebelice Toro.

“¿Cómo suena la caída de un árbol en el bosque cuando no hay nadie allí para que lo escuche?, pregunta un estudiante de filosofía.

Resultaría poco ingenioso contestarle que suena simplemente como un árbol que se cae en el bosque, o es más: no hace ruido alguno. Efectivamente, cuando un árbol se desploma en el bosque y sabe que esta a solas, suena como quiere sonar: como un huracán, un cuco, un lobo, como la voz de Inmanuel Kant o la de Charles Kingsley, como la obertura de Don Juan, de Mozart, o como el delicado aire que sale de una flauta maorí. Como cualquier cosa que desee del pasado o de un futuro remoto. Es libre incluso para producir esos sonidos secretos que el oído humano jamás podrá escuchar porque pertenecen a otros mundos". (Schafer, 2013:47).

La propuesta curatorial fue pensada como un habitar. Fue gestada como una conversación entre la artista y yo. Fue vivida en comunión, fue estimada como una aventura creativa donde las vivencias diarias fueron tejiendo una trama sutil y silenciosa. Las piezas se agruparon en un ritmo mágico y la experiencia de ir al Centro de Arte Contemporáneo "La Otra Banda", se orientó en ir meditando sobre la sala en blanco, sobre el sonido del silencio de la sala, hasta ir incorporando poco a poco, la selva, las flores, los pájaros, los animales, las texturas, los colores de esos jardines que de modo extraordinario, Ebelice fue gestando. La muestra fue entendida bajo el concepto de jardín-Paisaje en la intención de hacer revivir emociones en el alma desde una tonalidad visual a una tonalidad casi musical. Así como nos menciona Schafer, haciendo reconocer un *sonido secreto*. Una de las piezas que motivo la expresión significativa, es titulada por Ebelice Toro como biodiversidad. Es una propuesta de instalación que se vislumbró en una mesa con pequeñas gavetas. La instalación no sólo invita a revisar la noción de espacio y de recorrido, sino que se incorpora la intención sonora de un músico como Nascuy Linares, quien se inspira en la visual para generar un paisaje sonoro que titula *jardín sonoro*.

Mediante el término paisaje sonoro nos referimos a cualquier campo de estudio acústico. Un paisaje sonoro puede ser, ya una composición musical, ya un programa de radio, ya un entorno acústico. De la misma manera que podemos aislar un entorno acústico como campo de estudio. (Cfr. Schafer, 2013:24). Esta definición del paisaje sonoro por Schafer nos da la impresión de que un músico podría llevarnos a pensar el reto que supone visualizar un campo sonoro, o la presencia de una sonoridad desde la respuesta de la contemplación de un paisaje visual. Es la creación de una sonoridad desde la conciencia de la experiencia de una impresión instantánea. La del músico sobre la obra plástica. ¿Es posible capturar los aspectos más destacados del paisaje visual que nos ofrece la artista plástica Ebelice Toro? ¿Se generan acontecimientos sonoros sobre la visión de la plástica?

Un homenaje sobre un homenaje. Ebelice Toro, retrata la pasión creativa e intelectual de su esposo fallecido, y en la medida que va creciendo el proyecto curatorial, Nascuy linares y en resonancia con la propuesta, agrega un sonido a esa biodiversidad. La biodiversidad nos habla de nosotros mismos, de una siempre búsqueda. La mesa es un símbolo del estudio, de los proyectos labrados. En cada gaveta se encuentran objetos, elementos sígnicos de memoria y de la vivencia autobiográfica de la artista.





Galería fotográfica: "El Jardín-Paisaje de Ebelice Taro"
Fotografías de Alejandro Rodríguez Taro (2018).



La biodiversidad nos conecta. La muestra en su conjunto es una profunda reflexión sobre la vida sencilla y la felicidad de vivirla. Es un homenaje a la madre tierra, a su poder transformador y sanador. Es una búsqueda de una sonoridad desde la expresión de la línea y el tratamiento del color.

Ficha técnica:

Artista: Ebelice Toro.

Presentación y curaduría: María Alejandra Ochoa.

Música: Nascuy Linares.

Fotografía: Alejandro Rodríguez Toro.

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

Como citar este artículo:

Ochoa M.A., Toro, E., Linares N.(2018). Curar un jardín.
"El jardín paisaje de Ebelice Toro". *La A de Arte*, 1(2), 108-118 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 2018.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve

Experiencia Harmonizable

A Harmonizable Experience

En la Ciudad de Mérida, Venezuela y en el Centro de Arte Contemporáneo “La Otra Banda” tuvo el placer de llevar la curaduría de la exposición “Jardín-Paisaje” de la artista plástica venezolana, Ebelice Toro, docente de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, en Julio del año 2016. Esta muestra significó una experiencia curatorial muy interesante pues las piezas conectaban la línea, el color y las texturas en un foco, el paisaje como una vida interna.

Fecha de recibido: 05-11-2018
Fecha de revisado: 21-11-2018
Fecha de aceptado: 28-11-2018
Vol. 1, núm. 2, jul.- dic. 2018, pp. 119-124, ULA-Ven.
ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067
URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte
URL: www.arte.ula.ve

Por: Nascuy Linares
María Alejandra Ochoa
Ebelice Toro

El Jardín-Paisaje de Ebelice Toro resultó una muestra de una impresión instantánea en un tiempo-espacio y en un proceso creativo lleno de imaginarios. Un recorrido que invitó a reflexionar sobre la paciencia extraordinaria, esa que sucede cuando nos detenemos en el cuidado de un jardín. El cultivo de pequeños elementos, signos significativos, símbolos que emergen y evidencian la perspectiva de un acontecimiento vivenciado.

La integración de las líneas van conformando extensiones y demarcaciones de elementos como una cerca o un árbol frondoso, la incorporación de las telas y pequeños elementos van anidando una naturaleza singular...

Esta experiencia expositiva de Ebelice Toro, me llevo luego de dos años a plantearle la posibilidad de participar en un proyecto colaborativo que se realizó en la ciudad de Barcelona, España. Este proyecto colaborativo se conceptualizó como EXPERIENCIA HARMONIZABLE que sumaba la participación de varios artistas y creativos en la experiencia de un proyecto musical del álbum titulado HARMONIZABLE del músico venezolano, Nascuy Linares. Varios domingos en La Hormigonera

Col·lectiu Cultural nos abocamos a fusionar piezas compuestas por Nascuy y la relación de interpretación y/o participación armonizable de diferentes áreas del arte.

La intervención de la artista Ebelice Toro, sumó y profundizó la recreación de la imagen y el sonido desde una vivencia in situ. De modo que una de las piezas de Nascuy Linares titulada Paisaje Sonoro fue fusionada con obras del Jardín-Paisaje de Ebelice, en otra dimensión como el desplazamiento de la obra a un formato audiovisual. Sin duda alguna significó la mágica idea de conectar al espectador con el silencio que supone la experiencia de estar situado en un paisaje natural, donde los sonidos están y habitan.



Vídeo documental de la Experiencia Harmonizable.
Nascuy Linares (2018)
Ficha técnica*

Ficha técnica:

Concepto: María Alejandra Ochoa.

Edición: Nascuy Linares.

Obras: Ebelice Toro.

Diseño de sonido: Nascuy Linares.

Lugar: La Hormigonera Col·lectiu Cultural. Barcelona, España.

Como citar este artículo:

Linares N., Ochoa M.A., Toro E. (2018) Experiencia Harmonizable.
La A de Arte, 1(2), 119-124 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 2018.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve



¡vamos a elecciones y qué!

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

EL ESPACIO DE THEOROS

El uso de la narrativa

como posibilidad de documentación y producción artística en la performance: experiencia, resignificación e intencionalidad

Fecha de recibido: 24-09-2018
Fecha de revisado: 17-10-2018
Fecha de aceptado: 31-10-2018

The use of the narrative as a possibility of documentation and artistic performance: experience, resignification and intentionality.

👤 Ruth Viguera Bravo ✉ viguerasbravo810408@yahoo.com.mx

Necesitamos una historia que no guarde en ningún sentido del término; necesitamos una historia que haga performance.

Jane Blocker

Piensa en distintas maneras de registrar el paso del tiempo en relación al lugar donde estás sentado.

Keri Smith

Sí, el *performance* es un acto efímero que no obedece a lineamientos ortodoxos ni institucionalizados. Entonces, ¿por qué surge la necesidad de conservar los *performances* dentro de la memoria colectiva o en la historia del arte, mediante el registro y la creación de narrativas que lo evalúan desde diferentes enfoques? Con esta pregunta se abre la hipótesis que antecede al presente escrito; continuidad de mi investigación de maestría en Artes

laA DEARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Vol. 1, núm. 2, jul. - dic. 2018, pp. 128-143, ULA-Ven.
ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067
URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte, URL: www.

Visuales, de la cual propuse el uso de la narrativa como posibilidad de documentación y producción artística en la *performance art*.

Para abordar el tema poco explorado citaré una de mis piezas, presentada en el Festival Internacional de Performance 2018, en Bangkok – Tailandia, titulada PEACE. Esta, forma parte de un proyecto con futura publicación, que trata sobre mis memorias y acontecimientos vividos durante nueve años de trabajo realizando performances e intervenciones en el espacio público.

Se plantea entonces el documento narrativo como elemento de experiencia y resignificación en el campo del *performance*, que permite visualizar y registrar sucesos mediante el recuerdo de lo vivido, de lo transitado y el cúmulo de memorias que nos permiten analizar el uso del documento como productor de conocimiento. Con la memoria activada, por medio de la documentación, se reconstruyen los actos por medio de la reproducción o el recuerdo. El gesto del *performance* produce un encantamiento generado por las fugacidades del tiempo presente, al producir un conjunto de sensaciones, percepciones, aproximaciones, que de algún modo quedan palpitantes en la memoria de quien los presencia o de quien documenta.

La memoria como materia prima del *performance*, ya sea escrita o visual, acaba por generar una temporalidad en torno al presente encubierto de un pasado, que lo hace jugar con el tiempo, elemento tan fundamental como el espacio y el cuerpo. El tiempo es capturado por medio de las variaciones documentales; con la remembranza acumulamos memorias que se plasman en diversas formas y son el cruce de diversas historias contenidas en un instante transferido al papel. De ahí la importancia de la reconstrucción mediante la memoria, la cual acerca lo vivido a los presentes en toda su complejidad por medio

de los mecanismos tradicionales, como la fotografía y el video. Sin embargo, con la narración escrita por el artista en primera persona, se tiene una aproximación más directa de lo que pasó, experiencia que provoca otros acontecimientos. Por ello, puedo decir que hay una reconstrucción documental cuando se combinan diversas variaciones de registros visuales y no visuales que permiten dismantelar el tiempo para extenderlo por un instante.

Es importante precisar la importancia y el papel de la documentación como elemento de experiencia debido al impacto que tiene en el nivel visual, con las imágenes capturadas o bien las anécdotas contadas como testimonios, los cuales generan otro tipo de experiencias. Es por ello que la autoetnografía se inscribe en mi interés por los relatos autobiográficos, ubicándolos desde la perspectiva epistemológica, al dar cuenta de los contextos que me toca vivir. Cuando trabajo el espacio público y lo tomo como soporte, vinculo, desde un enfoque narrativo, la experiencia inscrita sobre lo vivido e incorporo los relatos contruidos por los transeúntes. Los relatos o las narraciones, son realidades discursivas en las que se condensan y fijan nuestras vivencias personales por medio del lenguaje oral o escrito, aunque sea tan sólo de una forma limitada y parcial; está claro que no todo lo vivido puede ser aprehendido o sustituido por la palabra.

De allí pues que el aspecto relacional del *performance* puede impulsar propuestas que al ser observadas activan los saberes del imaginario colectivo, con identidad propia. La identidad colectiva, con signos interpretados por sus interlocutores, se inserta en el *performance* al observar tendencias de la sociedad para analizarlas como un revelador cultural y social, puesto que lo público y lo privado convergen en diversas formas. Por ejemplo, la autobiografía visual, el trabajo *in situ* o de *site specific*, se conciben como un testimonio o una memoria.

El uso de la narrativa en el *performance* como documentación, adquiere un valor no sólo como registro sino también como activador de nuevas experiencias. Este recurso fue utilizado en los inicios del *performance* o arte acción, del cual tenemos huella por medio de anécdotas que, al paso del tiempo, se han convertido en leyendas.

La importancia que le doy a la anécdota, mediante el ejercicio de la escritura, es porque el *performance* constituye una herramienta para observar las tendencias claves de la sociedad, donde lo público y lo privado convergen en una identidad colectiva, los signos son interpretados por sus interlocutores, para insertarse posteriormente en un espacio autoetnográfico y ser recordado. Hacer de las experiencias vividas en el *performance* un cúmulo de memorias, plasmadas en un documento narrativo, biográfico, etnográfico y antropológico.

El uso del relato, como elemento protagónico, fue de gran interés para los artistas dentro de la corriente del arte conceptual en la década de los setenta. Cabe considerar que algunos artistas

contemporáneos incorporan el ejercicio de la escritura como elemento posterior a la acción y el relato oral como *performance*, veamos algunos ejemplos:

Contar Performances, 1996, pieza de Esther Ferrer, llevada a cabo en el Instituto Francés de Madrid, utiliza el relato como elemento protagónico, cuenta al público las peripecias de la práctica del *performance*, a su vez, ejecuta y describe una de sus acciones. Santiago Cao, con cada uno de sus *performances* articula reflexiones teóricas y narrativas, para hacer posteriormente un ensayo al cual llama *registro narrativo*. El proyecto *Thirteen Year Plan*, de Tehching Hsieh, consistió en dedicarle trece años de su vida a la producción de arte sin mostrarlo en público, su *performance* concluye con un relato de lo producido en ese tiempo ante un foro, el 1ro de enero de 2000 en el Judson Church de Nueva York. Guillermo Gómez Peña hace relatos híbridos que han ido evolucionando en un desarrollo orgánico, generalmente documenta sus *performances* en memorias

de producción, poemas *performáticos*, reflexiones, crónicas y ensayos publicados en forma de libro, los denomina *performances notes*. David Byrne utiliza el relato como parte de su proceso creativo, ya que desde hace treinta años viaja por el mundo con su bicicleta portátil. En sus diarios de bicicleta, retrata postales urbanas con palabras que conforman narraciones llenas de color, música y notas sobre los barrios, bares, museos, calles, monumentos, plazas y prostíbulos que visita; medita sobre la violencia, la censura y los estereotipos. Su obra es una memoria narrada en primera persona, una autobiografía, conformada por diarios, apuntes, notas y diversos escritos.

Sin duda al incorporar el relato escrito a mi producción artística ha cambiado mi forma de pensar y accionar en la producción de una pieza, dando cabida a otras posibilidades y cruces con diversas áreas como la antropología y la autoetnografía. Mi realidad es modificada con cada acción, va del inconsciente al consciente. Gracias a las memorias narradas durante y después de la acción cambia mi percepción, no sólo de la realidad, sino del mundo. En cada uno de los *performances* que he realizado en distintos lugares y países, he trabajado con el contexto, lo cual me da las pautas en mi accionar y a su vez modifica con el tiempo mi apreciación de la vida y del arte. Cuando comenzaba a accionar me preguntaba si mis acciones modificaban a las personas que las presenciaban. Años después contesto esta pregunta con un **SÍ**, al recopilar las anécdotas suscitadas, antes, durante y después de cada una de mis piezas, que son atesoradas en mi memoria. Puedo decir que he dejado una reminiscencia de quienes hicieron un comentario que marcó mi vida. Cuando me encuentro en el campo de acción y los presentes se acercan a indagar, al evitar contestación alguna y no responder, me pregunto si genero alguna reflexión o únicamente es curiosidad. No tengo certeza de que el espectador curioso genere una catarsis; sin embargo,

el accionar con las diversas temáticas sociales que aborda mi trabajo traza una autobiografía, con la cual en algunas ocasiones he llegado a experimentar catarsis que me permite entender diversos conceptos, que sin duda propician un cambio en mí y en quien me observa. Para finalizar me gustaría compartir un relato de mi producción más reciente.

Mi proceso de creación indaga en la autoetnografía para la realización de intervenciones urbanas de *Site-Specific*, junto a la relación espacio, contexto y signo. Siendo este mi discurso, me encontré por primera vez frente a un dilema. ¿Cómo trabajar una pieza de *performance* en un contexto que desconozco y para una galería? ¿Investigo de Tailandia por vía web? ¿Cómo comienzo la investigación? ¿Sobre su historia, su política o su cultura? Comencé por investigar sobre cultura general, vi algunos documentales sobre su arquitectura, religión y lugares turísticos, aún no lograba tener una idea, sentía que todo lo que pudiera saber de aquel lejano país oriental, no lograría abordarlo de una forma concreta y mucho menos entender su amplia cultura y contexto histórico.

PEACE
International Performance
Art Festival 2018
Rebel Live Action#2 "Artist Army",
a través de Rebel Art Space
Bangkok – Tailandia
Performance
1 de noviembre de 2018



Con el transcurso de los días, seguía pensando y mirando imágenes relacionadas con la cultura budista sin tener nada claro, la fecha del festival ya estaba cercana, comencé a sentir angustia, tenía pensamientos diversos, no lograba concentrarme ni estar en paz; fue entonces que la palabra **PAZ** me llevo a reflexionar en el concepto, junto con los acontecimientos mundiales que se han suscitado y los altos índices de violencia en los últimos años, no dejaba de pensar en la luchas sociales, en las vidas aniquiladas y en la palabra **PAZ**, que tiene un amplio significado; abarca diversos conceptos dentro de los cuales se define como la ausencia de conflictos en sentido positivo a nivel social o personal, pero pocas veces se profundiza en el tema. La Paz (del latín *Pax*) era una de las divinidades de la mitología romana; sería reconocida como diosa durante la época de Augusto la cual tenía un templo llamado *Ara Pacis*. Otra influencia de la cultura romana en la actualidad la tienen nuestras instituciones occidentales, en el modelo de Estado romano y con ello los procesos de pacificación se desarrollan de forma más sutil, que habitualmente suelen ocultar los intereses de quienes se erigen en sus representantes y los medios utilizados. Por tal razón, es necesario entender de donde viene la idea de paz que manejamos y las funciones que cumple, para con ello abrir la posibilidad de construir un concepto propio a fin de comprender los efectos que provoca en la voluntad y las emociones colectivas.

Immanuel Kant en su obra política escrita en 1795, aborda a la *Paz Perpetua* para encontrar una estructura mundial en cada uno de los Estados, con posibilidades de construir un orden jurídico que coloque a la guerra como ilegal. Desde la perspectiva de los movimientos anarquistas, la paz, es por antonomasia el movimiento histórico de la no violencia y del pacifismo, al defender históricamente la lucha contra las guerras, la abolición de los ejércitos y todo cuerpo armado.

Sin duda con el paso del tiempo han surgido voces que acusan al pacifismo de estrategia inventada por el poder, sin embargo, existen grupos de activistas que luchan por los derechos y promulgan la paz social. Por otro lado, para el cristianismo y el catolicismo la falta de paz en el mundo, proviene de la falta de paz en el interior de los seres humanos. En la cultura budista, encontramos tres dimensiones de la paz: la paz interior, la paz en la comunidad de la raza humana y la paz ecológica o la paz con el planeta tierra. No obstante vivimos en una sociedad violentada a nivel psicológico, sexual, mediático, familiar, medioambiental y con gran represión hacia los movimientos sociales.

Visto de esta forma, la paz individual y social requiere un cambio que en algunas ocasiones es significativo o doloroso. Al trabajar bajo este concepto universal, me sentí comprometida de comenzar un cambio significativo en mi persona y que mejor cambio, que erradicar mi cabello, el cual no lo había cortado desde la adolescencia, pensé también en las connotaciones simbólicas que tiene en oriente el cabello de la mujer y en nuestra cultura occidental, así es que, surgió la idea de escribir la palabra **PAZ** con el mismo cabello en una parte del cráneo y dejar rasurada la otra parte de la cabeza, pero como la pieza la presentaría en el Festival Internacional, decidí que estuviera escrita en inglés: **PEACE**.

El eje conceptual de la construcción de la pieza estaba listo, antes de viajar me dediqué a buscar los elementos que requería para la presentación.

Al llegar a Bangkok y salir del aeropuerto me invadía el olor a gasolina y especias de todo tipo, lograba identificar algunos aromas como el pimienta y el jengibre, me encontraba fascinada con la arquitectura, reflexionaba sobre los golpes de Estado y sus procesos políticos

del reinado tailandés, el país acababa de pasar por un año de luto nacional tras la muerte del rey Bhumibol Adulyade, el 13 de octubre de 2016, del cual hubo diversas restricciones recreativas y por decreto, el uso de la vestimenta del color negro por un año para los funcionarios públicos. Me preguntaba si en ese año tendrían una paz social.

Finalmente llegué a mi destino, dos días antes de la inauguración del Festival, comencé a explorar la ciudad, a interactuar con sus habitantes y conocer sobre su historia a través de la comida, me dediqué a investigar donde comprar los materiales que me faltaban y encontrar un estilista que me colaborara con la pieza, rápidamente la organización del evento me puso en contacto con la persona indicada. El estilista fue muy amable, con su hospitalidad y su atención me permitió generar un vínculo de amistad, de esa forma pudimos trabajar juntos, ahora formaba parte de la pieza y su colaboración dentro del performance fue fundamental. Horas antes de mi presentación, me dirigí a su estética, ahí previamente trazó las letras en mi cabeza, logro escribir la palabra PEACE, quedó cubierta



perfectamente con mi demás cabello teñido de castaño, el cual me llegaba hasta la cintura. A pesar del mi mal inglés no hubo inconvenientes, nuestra comunicación principalmente fue a través de señas y de un lenguaje totalmente corporal, sentí un vínculo muy estrecho con el joven estilista. La construcción de esta pieza fue muy diferente a todo el trabajo realizado con anterioridad, puesto que implicaba un desapego significativo de mi cabello e involucraba a otra persona que dependía en su totalidad de su intervención. Había trabajado en colectivo, pero las piezas realizadas se pensaron en conjunto, aquí era diferente, no conocía al muchacho, ni había tenido ningún vínculo con él, pero ahora lo sentía parte de mí. Salí de su estética y me llevaron a comprar las flores que utilizaría para la pieza, preparé algunos detalles que me faltaban, así transcurrió el tiempo y llegó la hora de mi presentación.

Antes de comenzar tenía preparado el espacio, extendí un mapamundi de dos metros de largo por un metro de ancho, los continentes están de color negro como símbolo de luto en la humanidad, sobre el mapa extendí los pétalos de rosa rojos como gotas de sangre derramadas por las guerras y las luchas sociales, a un costado derecho se encontraba un recipiente de barro y en él una flor de loto. Salí de una puerta que se encontraba en la parte de atrás, de donde coloqué el mapa, al salir comencé a gatear y barrer los pétalos con mi cabello, logré concentrar los pétalos en la parte de en medio del mapa, me incorporé y me dirigí hacia donde estaba el recipiente, lo coloque encima de los pétalos, me hincué y corte todo mi cabello por mechones que amarraba con lana roja y depositaba dentro del balde, dejando la flor de loto descubierta, así transcurrieron los minutos, los recuerdos y el dolor que me producía desprenderme de una parte de mi cuerpo que me gustaba. Creía que la práctica de la *performance* me había enseñado a no sentir temor,



ni tener apegos, pero no era así, me dolió tanto haber dejado esa parte de mí en aquel balde. Cuando terminé de cortarlo me quede quieta mirando de frente por unos segundos, en ese momento entró el estilista con su máquina para afeitar mi cabeza. Los pocos mechones que quedaban los aventaba y se dispersaban por una parte del mapa, terminó de rasurar mi cabeza, salió de la zona de acción, comencé a juntar mi cabello para depositarlo nuevamente en el balde, cubrí por completo la flor de loto, cabe señalar que la utilice porque en Tailandia existe la pena de muerte, a los condenados les ponen una flor de loto y posteriormente les dan un tiro en la cabeza, además que la flor de loto significa pureza espiritual, un recordatorio a la tranquilidad y la paz que tanto anhelamos, una ofrenda para Buda, un emblema floral de la monarquía tailandesa, que nos remite a la belleza y delicadeza de la estética tradicional de oriente y su arquitectura.

Al terminar de recoger mi cabello, rocié alcohol para que encendiera más rápido y se consumiera por completo ile prendí fuego! como un acto simbólico de destrucción y de amor. Al terminar de disiparse con el fuego el cabello y la flor, quedaron las cenizas en el recipiente de barro con un poco de humo. Entre el tizne, el calor, el tumulto, mi tristeza, mi alegría y mi sudor pude incorporarme, me di la media vuelta, escuche aplausos y gritos, el público estaba eufórico, tuvo buena recepción la pieza. Al retirarme y cruzar la puerta corrieron abrazarme algunos de los organizadores y el estilista, algunas personas del público lloraron, también lloré. Sentía sensaciones encontradas me invadía la felicidad y la nostalgia, quería salir del lugar, entré al baño para quitarme los rastros del cabello. Al salir de la galería y ver mi cabello en cenizas comprendí que esta pieza es cíclica, como la vida misma, el concepto principal que es la palabra **PAZ**, se desvanecería con el tiempo al crecer mi cabello, se disiparía como el fuego, por el cual comenzaron

las primeras guerras y con ello el inicio del Estado y la religión. Desde que el humano comenzó a dominar el fuego, se presentó un problema importante: encenderlo. De ahí que las religiones se convirtieran en las guardianas del fuego: mantener un fuego permanente era importante, aún en día, todas las religiones mantienen un fuego encendido en el santuario. El culto del fuego siguió, se tributaba al Sol y casi todos los pueblos lo adoraron como el más noble de los elementos y como una viva imagen del astro del día. Para la doctrina hindú, Buda constituye el fuego sacrificial del fuego interior y del conocimiento permanente.

Visto de esta forma, antes de partir a casa, realice un ritual de despedida para mi cabello con un *videoperformance* y *fotoperformance*, volví a prender fuego a las cenizas que quedaban y coloqué encima de ellas, una flor de loto seca y un mechón de cabello que guardé. Me quede sentada en posición de flor de loto, esperando que se apagara el fuego, con las cenizas que quedaron, servirían como abono a las plantas del bello jardín de la residencia, donde fuimos hospedados todos los artistas y así se cerraba un ciclo para comenzar otro:

las cenizas
depositadas
en la tierra
darían más vida
al jardín y la pieza
se convertía ahora
en un nuevo proyecto.

La *performance*
me permitió pensarla como
un proyecto para exposición
titulado "*Utopías*", pretendiendo
mostrar los diversos registros capturados
de la pieza: narrativo, visual y sonoro,
en donde se incluya el crecimiento del cabello
y la posibilidad de colaboración del aquel chico
estilista, puesto que se generó una gran conexión
y simbiosis. Esta idea surgió en el transcurso del
viaje de regreso a mi país. Al estar en casa, no pensé,
ni mucho menos imaginé el impacto visual que tendría mi
nueva imagen con ciertos conocidos de la colonia, tuve diversos
comentarios morbosos relacionados con la enfermedad, algunos otros
fueron agresivos con respecto al arquetipo de belleza femenina, por
desgracia todos los comentarios vinieron de mujeres. Me di cuenta que hay
una violencia directa entre nosotras, tenemos que repensar el papel de la mujer

hoy en día, creemos tener más libertad sexual que antes, en realidad tenemos más libertad formal pero más violencia interiorizada. También experimenté que soy atractiva para las mujeres, en el transporte colectivo varias chicas sonreían coquetamente e incluso me abordaron. Con mis amistades tuve comentarios positivos, creo influyó que saben que soy artista, no tengo la certeza de que ocurriría si esta acción de afeitarse la cabeza estuviera fuera del contexto del arte. Es entonces que recapacité y pensé; esta es la verdadera *performance*, mi cotidiano y las implicaciones estéticas del cabello en la cultura mexicana.

Como contrapunto, recapacité en el papel de la belleza y las connotaciones simbólicas que ha tenido la cabellera femenina en la industria cosmética, en la moda y el protagonismo relevante en obras plásticas. Es el cabello de la mujer como un mito constante, un elemento fetichista y erótico de la sociedad masculina. En el campo del psicoanálisis una abundante cabellera femenina, ha sido el motivo de que para muchos hombres sea un factor determinante en la selección sexual, desplazamiento que el subconsciente realiza del vello púbico a la cabellera abundante. Ello explica por qué la exhibición de la cabellera ha encontrado en nuestra actualidad condenas morales y restricciones religiosas. En oriente la acción de cubrir el rostro y cabello depende de la cultura, de la religión o del estatus social, como ejemplo tenemos el uso de: Burqa, Niqab, Hijab, Chador, Al-Amira y Sayla. Todos los pueblos primitivos, como lo demuestran los testimonios arqueológicos, cuidaban del cabello como símbolo religioso o sexual; en la actualidad tienen las mismas implicaciones, sin dejar a un lado que el cuidado del cabello en los hombres en ciertas épocas y sociedades estaba ligado a la fuerza, inteligencia y el estatus social. Con respecto a la historia, a la cultura y al simbolismo del cabello, hay diversos estudios que van desde lo antropológico hasta lo estético y las implicaciones en el

arte. En lo que a mí concierne, seguiré trabajando con el cabello hasta que me llegue nuevamente a la cintura y generaré interconexiones con trabajos antropológicos, me resultaon muy interesantes las experiencias posteriores al trabajo artístico.

Como citar este artículo:

Vigueras Bravo, R (2018). *El uso de la narrativa como posibilidad de documentación y producción artística en la performance: Experiencia, resignificación e intencionalidad. La A de Arte*, 1(2), 128-143 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 2018.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve

Manifiesto oculto ¿enseñar y aprender arte para la vida?

Fecha de recibido: 24-04-2018
Fecha de revisado: 18-06-2018
Fecha de aceptado: 03-10-2018

Hidden manifesto: teaching and learning art for life?

👤 Arnaldo Delgado Mancilla ✉️ sablembrion@gmail.com

"Dejadlos: son ciegos que guían a ciegos. Y si un ciego guía a otro ciego, los dos caerán en el hoyo" Mateo 15:14

En el año 1568 el pintor Pieter Brueghel, El viejo, dejó a la humanidad una imagen llamada *El ciego guiando a otros ciegos*, que inspirada en la parábola de los evangelios, retrataba la realidad de su época. Pintura apaisada al óleo que representa a seis personajes invidentes y andariegos en fila, bajo un contexto pastoril, en cuyo fondo está una pequeña iglesia, única testigo de la tragedia inminente. Es indudable que la composición nos recuerda el efecto dominó, donde al botar la primera ficha ésta tumba tras de sí a todas las demás, así podemos atisbar desde el primer personaje caído el desencadenamiento de desplome, tambaleo, vacilación y desconocimiento del final.



laA DEARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Vol. 1, núm. 2, jul. - dic. 2018, pp. 144-158, ULA-Ven.
ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067
URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte, URL: www.ula.ve



La parábola de los ciegos guiando a los ciegos (1568).
Pieter Bruegel El viejo.
Museo Nazionale di Capodimonte
<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/
Pieter_Bruegel_the_Elder_-_The_Parable_of_the_Blind_
Leading_the_Blind_-_WGA3511.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Pieter_Bruegel_the_Elder_-_The_Parable_of_the_Blind_Leading_the_Blind_-_WGA3511.jpg)>

De la imagen del pintor holandés me atrae poderosamente -aunque las sagradas escrituras lo denigren- el personaje menos dramático de la esquina inferior derecha, sin rostro, desarticulado, caído y misterioso; prácticamente ausente, pero quien carga sobre sí la culpa, la responsabilidad, la ignorancia y sobre todo el riesgo de atreverse a ir al frente, en busca del sendero para sí mismo y para sus acompañantes. Las preguntas que surgen son ¿qué lo motivo a ir enfrente, qué buscaba, qué pensaba y sentía al ir en caída? Me atrevo a decir que esa valiente decisión devino por la necesidad de encontrar una luz para su vida dentro de tan profunda oscuridad. Quizá la misma razón que mueve al investigador, docente, artista a buscar la salida de lo oculto, la excelencia.

Me identifico con este personaje, ya que de alguna manera comparto su invidencia, su desorientación, el no saberlo todo y esa sensación de vacío en la caída que me insta a presentar, no ideas claras ni precisas, ni mucho menos “verdades” epistemológicas, sino lo contrario: incertidumbres, reflexiones, quejas, preocupaciones, disertaciones, lamentaciones y sobre todo dudas que me instan a la búsqueda de respuestas, con el propósito de revisarnos, de plantear retos y desafíos para la hermosa y noble tarea de educar y aprender los misterios de la creatividad.

¿Qué es el arte? ¿Para qué sirve? ¿Cuál es el papel del hacedor? ¿Tiene importancia alguna para la sociedad? ¿Cómo se enseña y cómo se aprende? Podríamos pasar bastante tiempo sobre estas interrogantes y no dar con respuestas satisfactorias para ninguna. Lo que sí parece seguro es que las manifestaciones artísticas dan testimonio del mundo y de la sociedad donde se originan, es decir, de su espacio-tiempo, como lo explica Paz (1971):

Aunque todas las artes, sin excluir a las más abstractas, tienen por fin último y general la expresión

y recreación del hombre y sus conflictos, cada una de ellas posee medios e instrumentos particulares de encantamiento, y así constituye un dominio propio [...] que tienen por objeto tanto revelarnos la realidad humana como mostrarnos una vía para sobrepasarla. (p.175)

Sin importar la postura, las manifestaciones estéticas -en cualquiera de sus expresiones- nos permiten reencontrar y revivir la razón y el pensamiento de determinada época, para ir definiendo la nuestra. Entonces:

¿Cuáles son las condiciones del pensamiento de nuestra época?
¿Cuál es el rol del artista visual actual? ¿Cómo es el arte de hoy?
¿Podemos decir cuáles son sus principios?

Ceguera especular, imagen sin contexto

Sin querer generalizar, parte de los llamados “bienes” culturales que consumimos presentan como “valores” la frivolidad, el mercadeo, el espectáculo, lo compacto, lo desechable, lo instantáneo, lo *light*, lo predeterminado, la violencia, la velocidad, la exacerbación o culto a la propia imagen. La mayoría se muestran como crónicas de farándula que obedecen más a la apariencia que a la realidad: simulación, *Talk-show*, *reality tv*, *perfiles en las redes sociales*, etc.

La experiencia mediática omnipresente hace que la realidad incluya lo virtual como obvio, anulando límites entre privado y público, entre documentación y ficción, entre información y entretenimiento.

Vivimos la era del espectáculo donde la cultura se politiza y donde

el acto de informar es eficaz cuando opera como chismorreio. Ser culto no implica esfuerzo. Vivir al día equivale a estar pendiente de las agendas y horarios estelares de la cultura popular mediatizada -el morbo-. Residir en cultura deviene en husmear. Al “reinar” la imagen sobre la palabra y actuar como “recorte”, accedemos a información sin pregnancia. No se acumula información para adquirir conocimiento, como dice Vargas (2012) “...un simple vistazo basta para darle una buena conciencia cultural” (p. 29). Simplemente se vive la emoción del instante, la memoria a corto plazo para salir del paso, o como lo cuenta Barragan (2014) refiriéndose a la instauración de la cultura visual:

[...] la cultura fundamentada en la palabra solía estar representada mayoritariamente por libros y algunas pinturas y esculturas que requerían concentración, linealidad y alfabetización (*literacy*). La valoración crítica y la “verdad” eran el resultado de un razonamiento escrito y verbal, de un contraste de la “verdad” de la información con otros textos o incluso a través de discusiones cara a cara. El poder emanaba de una crítica razonada ejercida por un público lector limitado, que debatía asuntos de orden cultural y político en una esfera pública local, manteniendo así una conexión directa entre la situación social y el sentido del lugar. La cultura visual, por el contrario, se caracteriza por una atención de carácter eminentemente breve (*short attention span*), es no lineal, global, no requiere necesariamente alfabetización y es mucho más emocional. En otras palabras: el texto requiere contexto, la imagen no. (s/p)

Al mistificar la realidad se niega la existencia de necesidades sociales y culturales, deformándola a la mera satisfacción de necesidades objetuales, necesidad de cosificar, neurosis compulsiva por consumir cosas. El sentido de la vista es saturado, deslumbrado, casi enceguecido,

y se neutralizan los demás órganos sensitivos. Así lo afirma Bertero (2014):

En contraposición, vivir a través de soportes digitales disminuye nuestra interacción con la realidad física del entorno, atrofiando gradualmente nuestra capacidad perceptiva que, nutrida de 5 sentidos, queda supeditada a lo visual. La realidad ha sido distorsionada por la imagen. (s/p)

Ser testigo de los conflictos internos de la sociedad a la que se pertenece —en especial la realidad de mucho de los países de Latinoamérica—, es ubicar los procesos y cambios sociales por los que atraviesa: el drama social, la tensión entre lenguajes, entre formas de vivir y pensar: *esnobismo*, exceso de divertimento, clasismo, diferencias sociopolíticas, y la política dictando la cultura. El cronista se desenvuelve entre embotellamientos, protestas, fraudes, contaminación, inseguridad, desempleo, desigualdad, inflación, comercio informal, escasez, colas, marginalidad, miseria, indigencia, desidia, abandono, corrupción, maniqueísmos entre ideologías políticas, consignas, marchas, “normalización” de la violencia y la muerte como estrategias publicitarias, un mundo donde se impone la “eficacia”, se nos vende una supuesta calidad de vida a cambio de perder nuestra dignidad en un marco de competencia desalmada e instrumentalizada donde una gran mayoría sólo alcanza a vivir en precariato como nuevo paradigma de existencia. Por supuesto no es de mi interés hacer una apología exclusiva de la sintomatología negativa tanto de la cultura global y de la venezolana, pero tanteando la realidad, no es difícil divisar que estos aspectos son los que más pesan.

Sumergidos en semejante contexto son necesarias las siguientes interrogantes para el creador de imágenes: ¿Cuáles son las condiciones

del ser y el hacer de nuestros artistas: vivir en precariedad y carestía con el deber de estar al día, “actualizados” pero desajustados, desorientados y deformados por consumir la imagen distorsionada de la realidad? ¿O simplemente el vértigo se vuelve goce? Volviendo a Vargas (2012) “La cultura es diversión y lo que no es divertido no es cultura.” (p. 31)

¿Emborronamiento? ¿Petrificación? ¿Robotización? ¿Dopaje?

El avance tecnológico es impresionante. Quién podría imaginar que hoy pudiéramos interactuar al instante con una persona al otro lado del mundo. La ubicuidad, estar al unísono en todas partes. ¿Qué es eso de nosotros que está en todos lados, sólo una repetida imagen, un eco efímero de nuestra voz? ¿Dónde se encuentra nuestro verdadero cuerpo biogenético y el aparato sensorial, o en definitiva: somos seres de cuerpo anulado? Bertero (2014) lo ejemplifica situando el uso de los sentidos:

Hasta el momento, el tacto, el gusto y el olfato nos resultan inútiles para interactuar a través de Internet, y si bien los dispositivos digitales reproducen sonido, el 90% del impacto entra por los ojos. En promedio, a nivel mundial, una persona pasa un día a la semana conectado a Internet. (s/p)

Cada día estamos más conectados, con mayor acceso a la información pero, menos humanos. Extravío de símbolos, fragmentación de signos, evanescencia de iconos. No importa la tierra mucho menos el mundo que creamos, la respuesta: entregarnos como autómatas al placer de vivir el presente, sin importar las consecuencias. ¿Pérdida *axiológica*? O estamos a punto de convertirnos en *golems*.

Cuando los *massmedias*, la política y el mercado dictan las pautas y las modas: cuáles son los principios de la comunicación en el presente. ¿Qué tipo de cultura estamos construyendo?

Rancho ¿Proeza o pobreza?

La Universidad es el escenario en donde los protagonistas, docente y discente, desarrollan su potencial en el proceso de enseñanza y aprendizaje. Como dijo Uslar Pietri (1941):

...satisfacer las necesidades espirituales y materiales presentes y futuras de Venezuela [...] garantiza al país el fruto que la educación nacional debe esperar; la formación de venezolanos íntegramente útiles para la faena mental, espiritual y práctica que de sus hijos solicita la República. (p. 154)

Sin intenciones fatalistas, sino en todo caso realistas y necesarias para poderse ubicar, en un país donde se ha "glorificado" el rancho como "edificación" para la vida se ha diseminando dicho "ideal" hasta invadir la Universidad. Es importante evidenciar que nuestra casa de estudio hoy en día no representa ese lugar propicio para pensar y adquirir conocimiento. Lamentablemente se ha vuelto albergue del "sin lugar" o del "fuera de lugar", convirtiéndose en "hábitat" poco idónea para la práctica responsable y profesional de la educación, en terreno de aprendizaje despojado, abigarrado de cosas inservibles o en mal estado, infraestructuras desarmándose en pedazos, ¿qué tenemos como institución? Al parecer solo nos ha quedado encontrar en alguno de esos pedazos o en algún rincón un pequeño instante de luz, en la voz solitaria de algún estudiante que apuesta por el saber y se esconde en algún

recoveco del escombros, entre conversaciones de pasillo entre profesores, en el intento de encender un fogata que reactive el fuego extraviado.

Entonces, sin espacios ni talleres, con falta de equipos actualizados y herramientas completas, sin la actualización en las unidades curriculares, sin condiciones, la Universidad se vuelve un espacio distópico, es decir, a la intemperie, deshumanizado, escenario de lo "malo", de lo indeseable, de "pérdida" y "fracaso", sitio en el que no se quiere estar. Si éste recinto se encuentra incompleto, la educación que allí se imparte también será troncada, sus docentes no podrán impartir programas de forma completa y eficiente, y los estudiantes no podrán alcanzar ni desarrollar en totalidad las competencias estipuladas para su formación.

Entonces ¿se pueden formar artistas visuales capaces de adaptarse a su época? ¿Ese rancho que hoy es la Universidad, también es nuestro hogar? ¿O estamos tan ciegos como los personajes del cuadro?

Prometeo (docente) sin luz y Pigmalión (discente) invidente

El reto principal de todo aquel que escoja la docencia como forma de vida está consigo mismo. Debe tener la disposición y la capacidad de mirarse al espejo y aceptar sus debilidades y desventajas para transformarlas en fortalezas. La gran pregunta que debe hacerse es si está dispuesto a asumir la prometeica misión de iluminar a otros, entendiendo ese iluminar como el ayudar a los demás a encontrar su propia fuente de luz.

En la mayoría de las escuelas de arte el común denominador es que el arte no se enseña, sólo se acerca información para poner en práctica algunas técnicas, midiendo y evaluando su utilización óptima. Pero esto no es garantía para ser artista.

La docencia en arte quizá debería fundamentarse en lo transmisible, como conexión dentro de un proceso de comunicación, y el docente ser un mediador entre la realidad y el reflejo receptor. Uno de los tópicos más conocidos dentro de la educación en arte es el enseñar a ver, al que actualmente deberíamos modificar para poder conseguir posibilidades que permitan una ampliación. Si cada cabeza es un mundo, el docente en arte debe cultivar el mundo que se encuentra en cada cabeza, y eso la torna en una de las actividades más complejas, que la diferencia del proceso de enseñanza y aprendizaje de cualquier otra área del saber, debido a que debe ser prácticamente personalizada.

Las preocupaciones que recaen sobre el docente son si verdaderamente se desempeña con el compromiso que requiere el arte. Caben las siguientes preguntas: ¿están bien formados los profesores en arte? ¿Se encuentran al día en información y conocimiento? ¿Plantean estrategias que estimulen la curiosidad, la imaginación, el riesgo, el juego y sobre todo el pensamiento crítico? ¿Estamos a la altura de semejante demanda?

Por otra parte, ser artista implica una forma de ser, de comportarse, de actuar en un estado de libertad plena, aunque sea de vez en cuando. Esto último no se puede enseñar, es una decisión particular que requiere un alto compromiso y responsabilidad consigo mismo.

Vivimos una época en la que percibimos estudiantes sin entusiasmo por aprender, especie de *zombies* que estudian por pasar un rato, invidentes ante su futuro, neófitos del arte, sin portafolio para enfrentar su vida profesional futura, cuyo único anhelo pareciese el de graduarse en el Aula Magna para poder subir la respectiva *selfie* de su grado y recibir los muchos *likes* que tanto llenan su alma. Con una profesión en caída libre. Entonces ¿cuál es su deber como aprendiz? ¿Qué pasa

entonces con el compromiso? ¿Desde qué lugar nos comprometemos? ¿Qué ha pasado con valores como la responsabilidad, el dar y tener palabra? ¿Dónde quedan la iniciativa, las ganas, la pasión? Es que acaso ya no tiene sentido luchar por la dignidad humana, o el cansancio como categoría que define esta sociedad actual propuesto por ByungChul Han ya no resulta tan fundamental, ya no provee de ese sosiego particular del cual surge una visibilidad especial.

Epílogo

Sufrimos de la terrible sensación de sentirnos exiliados dentro de nuestro propio país, –o será de *insilio* como lo propone García Canclini– un *outsider*; que no logramos identificarnos con las pautas de comportamiento que nos imponen como sociedad y cuando las criticamos inmediatamente perdemos nuestra ciudadanía y hasta nuestros derechos humanos, imponiéndonos una representación con la cual no sentimos identificación alguna. Entonces, ¿qué queda? Probablemente sentir y pensar desde la desesperanza, la extrañeza y la incertidumbre. Grito mudo desde la neurosis existencial provocada por el trastorno de la heterogeneidad o la posesión de identidades múltiples y mestizas que nos hacen sentir, pensar y vivir como seres desperdigados, con miles de rostros, tirando y a la vez recogiendo pedazos; intentando re-armar ese gran rompecabezas que nos deslocaliza, García (2016) “La muerte tiene su secreto; es lo opuesto al insoportable barullo de quienes confunden para exiliarnos del sentido”. (s/p) O será acaso que nos insuflan el olvido para que nos sintamos desplazados, o como continua García: “Estar fuera de todo esto, comprenderlo a medias y no saber cuáles son las palabras apropiadas para nombrarlo ¿será la nueva forma de exilio?” (s/p)

Ahora pregunto: ¿desde qué lugar nos representamos los venezolanos, cómo concebimos la realidad propia y ajena, qué factores historiográficos tomamos en cuenta para reparar el pasado y construir el futuro de nuestro país? ¿Qué papel desempeña el arte en dicha construcción? ¿Qué rol juegan las Facultades de Arte en todo esto?

Los grandes artistas se han destacado por su enorme compromiso, por una investigación profunda que les ha permitido universalizar una condición humana y un momento histórico; siendo esto reconocido por la humanidad como aporte de alta plusvalía.

El arte es conocimiento, toma de la vida lo necesario, sin embargo, no ofrece soluciones a los problemas de ésta, sino que persigue activar más interrogantes. Actualmente el arte no sólo es pertinente al sentido de la vista, sino implica un comportamiento más abierto del proceso sensorial y sensitivo, una ampliación hacia el aprender a sentir, como una disposición a comprender y asimilar el contexto.

La creatividad implica estimular el riesgo para lanzarse al vacío en busca de lo nuevo que deviene en incertidumbre, en eso inconmensurable, en extrañeza. Dejarse caer, aunque no se vea nada. Padecemos dos cegueras, dos invidencias, es nuestro deber identificar aquella con la que nos vamos a representar aunque nuestra llama se torne extinta.

El artista debe tener claro el protagonismo de su cuerpo como principal instrumento de creación, la corporalidad como participación o lugar de reflexión estética. También aventurarse en los recovecos de lo imaginario, del espacio mental, desde allí quizá se puedan reconquistar los valores humanos, liberar la cultura de la opresión del mercado, del dominio de la política y la frivolidad del espectáculo, “desapropiar la cultura” como señala Garcés (2013). Ya no cuentan

los refranes de ver para creer o del creer para ver, se instalan el no ver y el no creer para tocar y dejarse tocar. Ser y estar, estar y ser para que surja el compromiso.

La persona que se acerca al arte debe hacerlo por una necesidad vital, para poder mostrar una posibilidad diferente de mundo. El acto de aprender y enseñar debe estar ligado a la vida. Ser y estar viviéndolo, vivir la creatividad. Como lo aconsejaba hace más de 200 años Simón Rodríguez (citado por Uslar, 1979) "Ha llegado el tiempo de enseñar a las gentes a vivir." (p.89) Pero esa vivencia no es tan simple, implica vivir desde lo oculto, es decir, fuera del espectáculo. Quizá desde esa nada puedan surgir las imágenes que serán la luz para los invidentes.

- Barragan, P. (2014). *Cultura popular versus alta cultura (diagrama de dialéctica cultural)* Artishock [Revista en línea]. Consultado el 11 de junio de 2014 en: <<http://www.artishock.cl/2014/05/cultura-popular-versus-alta-cultura-diagrama-de-dialectica-cultural/>>
- Bertero, P. (13 de mayo de 2014). *La imagen lo es todo. Foroalfa*. Dirigido a: <<http://foroalfa.org/articulos/la-imagen-lo-es-todo>>
- Chul, B. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.
- García, N. (1992). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- García, N. (2016). *La máquina de exiliar*. Anfibia [Revista en línea]. Consultado el 27 de marzo de 2016 en: <<http://www.revistaanfibia.com/ensayo/la-maquina-de-exiliar-2/>>
- Paz, O. (1971). *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza.
- Pessoa, F. (2009). *Libro del desasosiego*. Barcelona: Seix Barral.
- Said, W. (2005). *Reflexiones sobre el exilio*. Caracas: Debate.
- Uslar, A. (2008). *Educación para Venezuela*. Maracay: Los libros de el Nacional.
- Vargas, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara.

Como citar este artículo:

Delgado Mancilla, A (2018). *Manifiesto oculto ¿enseñar y aprender arte para la vida?*. *La A de Arte*, 1(2), 144-158 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 2018.

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 en la
Facultad de Arte de la Universidad
de Los Andes** consistente en publicaciones,
notas breves dadas a conocer mediante fotografías,
vídeos y fichas técnicas.*

Reseña:

Del libro La salud entra por la boca y las enfermedades también. Consejos para grandes y chicos sobre la buena alimentación.

De Ranieri Sergio, Contreras Ricardo, Quintero Yurimay (2018). Publicaciones del Vicerrectorado Académico, con la colaboración de Consolato Generale d'Italia, Centro Cultural Italiano de Mérida, Departamento de Química de la Facultad de Ciencias y Escuela de Nutrición de la Facultad de Medicina de la Universidad de Los Andes, 143 pp.

 Nory Pereira Colls

 norypc10@gmail.com

 Investigadora de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes

 Venezuela

LA DE ARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Vol. 1, núm. 1, jul.- dic. 2018, pp. 160-165, ULA-Ven.
ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

La salud entra por la boca y las enfermedades también.

Conocimiento y experiencia, son los componentes fundamentales de este atractivo libro que presentan los autores Sergio Ranieri, Ricardo Contreras y Yurimay Quintero, dirigido a las personas, grandes y chicos, para que entiendan de manera muy sencilla el tema del cáncer y su prevención a través de la alimentación. Es un libro que surgió del dolor por una pérdida irreparable producida por una enfermedad, se podría decir que es la motivación principal del trabajo que ha venido realizando uno de sus autores, Sergio Ranieri, y que se ve reflejado en una serie de publicaciones vinculadas con la gastronomía y la salud, lo que él denomina la cocina de la felicidad.

A esta incesante búsqueda se unen dos académicos para completar la producción que aquí se presenta. El Dr. Ricardo R. Contreras, quien en su área del conocimiento, química inorgánica, aporta su experiencia como

investigador y analiza cada uno de los ingredientes que Sergio Ranieri incorpora en sus recetas, señalando su beneficio para la salud. La Dra. Yurimay Quintero, nutricionista, completa este estudio al analizar el valor nutricional de cada plato que se muestra, logrando de esta manera una obra que va más allá de un recetario, es un compendio de información que nos permite degustar un buen plato, con la garantía del beneficio a la salud por el cuidado puesto en su composición y valores preventivos. En este punto es donde se presenta el trabajo del profesor de la Facultad de Arte, Rubén Bresan, quien fue el responsable del diseño gráfico y la ilustración del libro.

Una de las condiciones que debe cumplir un buen comunicador visual es entender lo que el autor quiere expresar en sus escritos y reescribirlo gráficamente. Rubén Bresan comprendió a cabalidad la razón de ser del libro y la necesidad de difundirlo a un amplio público, principalmente a los niños, para que se entienda su acción preventiva; de ahí los personajes que cuentan la historia de manera tan amena e ilustrativa, la familia Pérez García. Es a través del relato que realizan los personajes: abuelos (Walter y Adriana), padres (Massimiliano y Valeria), hijos (Andrés, Martina y Alessandro) y amigos (Tony, Mary, Yong y Maylin), que se expresa el contenido y motivación del libro, destacando la importancia de la buena alimentación para garantizar una vida

saludable sin el fantasma de una enfermedad tan terrible como el cáncer, entre otras.

Su Excelentísimo Baltazar Enrique Cardenal Porras Cardozo, Arzobispo Metropolitano de Mérida y Administrador Apostólico de Caracas, quien realiza el Prólogo de esta obra, sintetiza el valor del libro con las siguientes palabras “Por el enfoque que le han dado al libro, podemos decir que es inédito, especialmente si tomamos en cuenta que en idioma español pocas veces se encuentra una publicación con estas características, lo cual hace de esta obra una contribución importante en este campo.”(pp. 17-18)

Una profusa lista de referencias bibliohemerográficas, hablan de la preocupación por el tema y la seriedad de la investigación realizada por Sergio Ranieri. Además, las recetas que muestra, invitan a tener este libro en primera línea de los anaqueles de la cocina, y probar cada una de ellas con la certeza de que es un alimento saludable.



*Diseño e ilustración del libro La salud entra por la boca y las enfermedades también.
Consejos para grandes y chicos sobre la buena alimentación: Rubén Bresan.*

Como citar esta reseña:

Ranieri S., Contreras R., Quintero Y. (2018). La salud entra por la boca y las enfermedades también. Consejos para grandes y chicos sobre la buena alimentación. Mérida: Vicerrectorado Académico, con la colaboración de Consolato Generale d'Italia, Centro Cultural Italiano de Mérida, Departamento de Química de la Facultad de Ciencias y Escuela de Nutrición de la Facultad de Medicina de la Universidad de Los Andes, 143 pp. Pereira N. (2018). Facultad de Arte, ULA. *La A de Arte*, 1(2), 160-165 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 2018.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve

Reseña:

Del premio Australian
Print Triennial

otorgado al profesor

Edwin García por

su obra "Lost dreams",

resquebraduras de una
nación.

 **Malena Andrade Molinares**

 malena.victor@gmail.com

 Investigadora de la Facultad de Arte
de la Universidad de Los Andes

 Venezuela

 **LA DE ARTE**
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Vol. 1, núm. 2, jul.- dic. 2018, pp. 166-170, ULA-Ven.
ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

Premio Australian Print Triennial obtenido por el profesor Edwin García

Edwin García nos sorprende, nos alegra y nos llena de orgullo con el premio recibido en noviembre del año 2018, por el Australian Print Triennial, celebrado en la ciudad de Mildura, Australia. La obra galardonada de este artista plástico y profesor de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, lleva por nombre "Lost dreams" elaborada en el año 2018, a decir del propio artista "el tiempo de ejecución de esta obra es largo, preparar la matriz llevó alrededor de una semana, y su impresión toma 2 horas por cada una de las estampas realizadas".

Esta pieza corresponde con la serie "Voyeur", en donde Edwin explora el cuestionamiento de la belleza y el erotismo, tema recurrente y trabajado en todas las artes. El artista propone un cuerpo que es propiedad de cualquiera a través de la mirada, por lo que se vuelve un cuerpo/ sujeto transformado en objeto para ser vencido y cosificado. Esta metáfora la asocia

con la figura de la prostituta, profesión antigua y que no deja de inquietar a muchos artistas, recordemos al trasgresor Henri Toulouse Lautrec, quien las mostró en sus grandes afiches publicitarios y las "Señoritas de Avignon" de Picasso que recrea a cinco prostitutas de un burdel desde un cubismo que marcó un momento y un estilo particular.

La idea de la prostituta no cesa de reelaborarse en cualquiera de las manifestaciones estéticas. Los artistas referentes de la obra plástica de Edwin García son: Leonard Baskin, Toshihiko Saegusa, Jacobo Borges, Janne Laine y Emil Nolde. A estos antecedentes les debe la base de su producción, podríamos decir que en una amalgama majestuosa y en forma de palimpsesto acabado, y con el toque personal, Edwin conjuga de forma única y estéticamente muy bien logrado



Malena Andrade II Premio *Australian Print Triennial* obtenido por el profesor Edwin García.

de impresión que deja en alto a la academia, y a las artes plásticas venezolanas.

En esta pieza hay una sutil referencia o analogía a Venezuela, con esta connotación fue elaborada por el artista, es la nación que permite que la usen, la desgasten, la arruinen, producto de una ideología caduca, rancia y trasnochada. La pieza ganadora mide 50 x 70 cm, es decir, presenta un tamaño mediano. A decir del propio artista el trabajo de investigación plástica y conceptual está inscrito en la línea de investigación “gráfica artística en la contemporaneidad”.

Para el proceso de selección de las obras, que en total fueron 49, el arbitraje fue hecho por especialistas, las obras no exponían el nombre del artista ni el nombre del país del participante, para evitar cualquier tipo de influencias, lo que dice abiertamente la transparencia del concurso y la seriedad del mismo; resalta el hecho que este evento lleva dos décadas consecutivas.

Es muy grato señalar, que en este concurso, Edwin García es el único latinoamericano y por ende venezolano admitido y ganador, creemos que el reconocimiento es doble, por lo tanto es doble el orgullo para la Facultad de Arte y para la Universidad de Los Andes.



El Profesor Edwin García de la Licenciatura de Artes Visuales fue uno de los galardonados en el Australian Print Triennial, prestigioso evento internacional de grabado que se celebra en la ciudad de Mildura. En esta edición seleccionó la obra de 47 artistas alrededor del mundo y concedió 6 premios solamente. La obra de Edwin García que se encuentra entre las galardonadas es una colografía a color titulada "Lost Dream" que ahora pasa a ser parte de la importante colección del Print Council of Mildura. Australian Print Triennial.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2018.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela. Facultad de Arte, ULA. *La A de Arte*, 1(2), 166-170 pp. Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte
www.saber.ula.ve - info@saber.ula.ve



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.

Noticias de interés:

Primer lugar en el **IX concurso El Piano Venezolano** y mención honorífica en **Mejor interpretación del vals**, obtenidos por la profesora María Gabriela Chacón.

 **Jorge A. Torres**

 torresrangeljorgea@gmail.com

 Decano de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes

 Venezuela

LA DE ARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Vol. 1, núm. 2, jul.- dic. 2018, pp. 171-173, ULA-Ven.
ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

IX concurso

El Piano Venezolano y mención honorífica en Mejor interpretación del vals

La joven profesora de la Facultad de Arte María Gabriela Chacón obtuvo el Primer lugar en el IX Concurso El Piano Venezolano en la categoría Ejecución Pianística nivel II; además fue reconocida con la mención honorífica en Mejor Interpretación del vals, ejecutando una obra del compositor Gilberto Rebolledo, profesor jubilado de la Facultad de Arte. Desde muy pequeña se formó en las aulas de la Escuela de Música, teniendo entre sus profesores a los maestros Ofelia Montalbán, Amílcar Rivas y Yulia Kitlyar. Proviene de una familia de músicos notables, entre los cuales destaca su padre el profesor universitario Orlando Chacón, fundador de la Orquesta Típica Merideña y Ex Director de Cultura y Extensión de la ULA. La profesora Chacón egresó como pianista de la Facultad de Arte y muy pronto se incorporó a las labores docentes de la escuela que, literalmente, la vio crecer.



Fotografía de la profesora María Gabriela Chacón de la Escuela de Música de la Facultad de Arte.



Certificado del Primer lugar en el IX Concurso El Piano Venezolano en la categoría Ejecución Pianística nivel II.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2018. **Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.** **Universidad de Los Andes – Venezuela.** Facultad de Arte, ULA. *La A de Arte*, 1(2), 171-173 pp. Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte_ www.saber.ula.ve- info@saber.ula.ve



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.

Noticias de interés:

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

 **Jorge A. Torres**

 torresrangeljorgea@gmail.com

 Decano de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes

 Venezuela



Vol. 1, núm. 2, jul.- dic. 2018, pp. 174-178, ULA-Ven.
ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

EXTRAMUROS

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

- 13 miembros de la Facultad de Arte, profesores y estudiantes, fueron seleccionados para la Mini Print Internacional de Entre Ríos 2018, que lleva el nombre de su creador Luis Bourband. Carlos Portillo Castellanos, María de las Ángeles Torres, Anthony Roa, Edwin García Maldonado, Luis Martínez Andrade, Gegly Mercado Contreras, Emelly Soto, Mariel Villafañe, Julio García Dávila, Daniela Andreína Toro Durán, Francys Álvarez González, Carmelo Bastidas Méndez y Marori Roa llenan de orgullo a nuestra facultad y se convierten en punto de referencia del buen hacer institucional.
- La joven violista merideña Alma Esser de 10 años fue admitida en la Julliard School of Music, una de las escuelas de música más prestigiosa del mundo con sede en la ciudad de New York. Cabe destacar que Alma se formó en el nivel medio de nuestra Escuela de Música de la Facultad de Arte ULA, y su talento y la sólida formación musical demostrada le hizo merecedora de una beca por 4 años en esa institución. Como ella, se encuentran muchos niños esparcidos por el mundo cuyo desempeño es el mejor reflejo de la Universidad de los Andes.

- Del 12 al 18 de Noviembre se realizó el XXVII Festival del Movimiento. Un año más de la danza en Mérida. Entre sus objetivos estuvo visibilizar en los estudiantes de la Escuela de Artes Escénicas la importancia y el valor que artística e históricamente ha tenido el Festival del Movimiento en nuestra ciudad y en la creación de la Facultad de Arte. Se realizaron conferencias, puestas en escena y se establecieron actividades conjuntas entre la ULA y otras instituciones de la danza en Mérida.

- V Seminario Nacional de Nietzsche y Festival (breve) de música de Nietzsche (Homenaje al Dr. Mauricio Navia) en el cual participaron ponentes de diversas regiones del país (incluidos docentes de la Facultad de Arte) y el festival musical estuvo a cargo de la Profesora María Gabriela Chacón y el bachiller Juan Pablo Guirigay. El seminario tuvo como objetivos, por una parte, tematizar alrededor de la relación entre música y filosofía desde la perspectiva estética del filósofo alemán Federico Nietzsche y, por la otra, mostrar la poco conocida faceta del autor de El Nacimiento de la Tragedia como compositor a través de la interpretación de su música en recitales de música de cámara.

- Participación del Profesor Geraldo Arrieche como director de la Cantoría de Mérida en el 13vo Festival Coral de Santander, presentando conciertos los días jueves 04, viernes 05

y sábado 06 de octubre de 2018 en la ciudad de Bucaramanga, Colombia. En el mismo intervinieron estudiantes de la escuela de música de la Facultad de Arte y de la Prof. Karen Rodríguez (su directora) como cantantes del coro.

- El martes 04 de diciembre fueron condecorados con la orden “Dr Rafael Chuecos Poggiooli” en su primera clase, nuestros profesores Gilberto Rebolledo, Agustín Argenis Rivera, Amilcar Rivas, Edwin García y Dagmara Piñero por su destacada trayectoria académica en las letras y las artes. Esta orden es otorgada por el Vice-rectorado Académico de la Universidad de Los Andes.

- El pasado mes de octubre se inauguró en Mérida, en el Espacio Proyecto Libertad, la muestra Efímeros de la artista Manuela Armand, quien es profesora del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Arte de la ULA. Esta exhibición consistió en una serie de trabajos en tinta sobre papel, pinturas sobre tela y una serie de videos, algunos de los cuales también forman parte del trabajo que se expone paralelamente en el XXI Salón Jóvenes con la FIA en la Galería Universitaria Braulio Salazar en Valencia. Esta es la cuarta exposición individual de la artista y entre sus exposiciones colectivas se encuentran: la 67 Bienal 67 Salón Arturo Michelena en la Galería Universitaria Braulio Salazar, 37 Salón Nacional de Arte Aragua en el Museo de Arte

Contemporáneo de Maracay Mario Abreu
y V y VI Bienal de Maracaibo, Museo de Arte
Contemporáneo del Zulia, Maracaibo,
entre muchas otras. (Extracto de la reseña
de la exposición)



*Cartel realizado por Manuel Vázquez Ortega,
de Espacio Proyecto Libertad.*

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



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.

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.

Brujas y brujas

Witches and witches

Resumen:

Se plantea generar una propuesta plástica donde el uso de las disciplinas del dibujo y la escultura muestren mis inquietudes, conocimientos y experiencias sobre el sentimiento del miedo en dos momentos determinados: el pasado y el presente. Dichos momentos se aferran a dos épocas muy contrastantes de naturalezas determinadas: con el miedo del pasado muestro parte de la mitología oscura, plasmada en la tradición oral venezolana (en especial la andina) del siglo pasado y antepasado, como lo son los cuentos sobre brujas, diablos y zánganos. El tiempo presente procura indagar y representar el miedo a los delincuentes, secuestradores y seres que pueden agredirnos debido a la situación de inseguridad que caracteriza los tiempos contemporáneos en Venezuela. Pretendo mostrar la materialización de un sentimiento.

Palabras clave: Miedo, expresión, bruja, diablo, dibujo, escultura.

Abstract:

A plastic proposal is suggested where the use of the disciplines of both drawing and sculpture works on showing my worries, knowledge and experiences about the sentiment of fear in two characteristic moments: Past and present. Said moments are fixed in two important yet contrasting aspects: with the fear of the past I show part of an obscure mythology, represented with the Venezuelan oral tradition (especially from the Andes) from past centuries, such as tales of witches, devils and slackers. On the other hand, the present time seeks to search and represent the fear of thieves, kidnappers, and other persons that can do us harm because of the situation of insecurity and discomfort that characterizes the current times in Venezuela. I seek to show the materialization of a sentiment.

Keywords: Fear, expression, witch, devil, drawing, sculpture.

Aureliano Contreras
Brujas y Brujas





UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA

Título: Brujas y Brujas.

Propuesta de dibujo y escultura que parte de la exploración del sentimiento del miedo en dos contextos temporales diferentes: presente y pasado.

Autor: Aureliano Contreras

Tutora: Manuela Armand

Mérida, 2016

Trabajo Especial de Grado para optar por el título de Licenciado en Artes Visuales.

Facultad de Arte Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico Universidad de Los Andes.

AGRADECIMIENTO

Gracias a mi padre, por ser el mayor ejemplo sobre la honestidad y el esfuerzo en el trabajo, por estar siempre a mi lado con su incansable entusiasmo y creer que puedo ser parte de este mundo difícil que es el arte.

A **Ismari Franco Canela** por su amor, apoyo y paciencia, siempre cerca de mis logros y frustraciones con la mejor disposición para ayudarme y animarme.

A **Manuela Armand,** mi tutora a quien le debo el esfuerzo ante las adversidades y el apoyo ante los retos más difíciles de este trabajo, su compañía y entusiasmo forjaron una gran amistad, mi respeto y admiración.

A **Ismael y Gerardo,** grandes amigos de este medio, que con su apoyo ayudaron con las dificultades e impulsaron alegrías.

“Nada da más valor al miedo que el miedo de los demás.”

Umberto Eco. (Historia de la fealdad, 2007)

INTRODUCCIÓN

El siguiente Trabajo Especial de Grado (TEGA) tiene la intención de defender mis intereses más profundos como persona que está en la búsqueda de acercamiento al arte, y como ente perteneciente a un entorno determinado. El estudio del miedo en el pasado y el presente me conectan con valores del pasado como el recuerdo y la nostalgia, en contraposición con el asombro o lo trágico del presente, generando así un discurso rico en imágenes y palabras para ser sometidos al rigor de la investigación plástica a través de diversos y ambiciosos planes de trabajo que busquen desarrollar en la mayor medida de lo posible el oficio del dibujo y la escultura combinado con las reflexiones correspondientes.

La presente investigación consta de tres capítulos: El primer capítulo que ubica los fundamentos de mis posturas, contextos y antecedentes para formar las bases teóricas y prácticas necesarias para el momento de comenzar este tipo de propuestas. El segundo capítulo, se enfoca en el desglose y explicación de las estructuras conceptuales

métodos creativos y etapas de taller, donde se explicarán desde los recursos utilizados hasta su justificación de cómo fueron aplicados en esta propuesta expositiva. El tercer capítulo comprende un ensayo donde hago reflexiones sobre el trabajo plástico y teórico, tomando los recursos más importantes de la muestra y buscando acercarme a través de la palabra a esos espacios visuales que proyecto en los dibujos y esculturas de este trabajo.

Finalmente, este trabajo especial de grado se aferra a la necesidad de indagar en las disciplinas del dibujo y la escultura con el soporte de un tema común, generando así una muestra de distintas disciplinas del arte, pero que todas tengan los hilos conectores en los ámbitos plásticos y conceptuales.

Capítulo II

Metodología

Proceso Creativo

Desarrollo de la Propuesta

Elaboración de la propuesta

La elaboración de esta propuesta responde a inquietudes y necesidades de investigación sobre el miedo, para poder así, generar una propuesta expositiva de solidez plástica y discursiva. Poder agregarle elementos comparativos y contrastantes a dos momentos determinados de este sentimiento (el pasado y el presente) ha logrado que esta visión dual en la investigación, se desarrollen múltiples vertientes comenzando por la inquietud que siento por el fenómeno de transición temporal, social y cultural experimentado desde mi niñez hasta el presente. Partiendo de esta idea, me propuse hacer una recopilación plástica con diversos valores también, haciendo el uso de medios tradicionales de la creación artística como el papel en el dibujo o la tela y la madera en la escultura, pero obedeciendo y potenciando intereses que me contextualizan a un entorno de muy escasos recursos, de precariedad e inaccesibilidad a materiales de buena calidad, como lo es el uso de la fotografía de prensa; que muestra imágenes de acontecimientos y personas, aferradas al reporte imparcial del hecho, impresas en papel casi efímero;

materiales reciclables y encontrados como ropa vieja, alambres desechados de construcciones, los cartones del papel sanitario, tubos usados de la pasta de dientes, suelas de zapatos viejos, entre otros. Todo esto con la meta de acercarme a la idea de que el artista tiene la posibilidad de trascender a cualquier situación o material y puede lograr proyectos de nivel que puedan alcanzar un discurso universal sin importar los medios.

Acercamiento teórico.

Para poder establecer límites precisos sobre la construcción de una muestra expositiva que explore desde la disciplina del dibujo y la escultura, el sentimiento del miedo, es importante tener una idea general sobre lo que es este sentimiento para poder así ubicarlo correctamente en dos momentos específicos y poder generar diálogos poderosos en donde se pueda desplegar un desarrollo plástico que genere una lectura identificable o familiar para el espectador. El Diccionario de Psicología Gauss define miedo como, *Reacción emotiva frente a un peligro reconocido como tal en estado de conciencia.* (1981, p.804)

Indagando más profundamente en un artículo publicado en la página web *nationalgeographic.es* dice:

El ser humano, desde que tiene conciencia de tal, ha tenido una serie de sentimientos innatos, y uno de ellos, y quizá sea una de las características principales para su supervivencia, siempre ha sido el miedo. Limitador y beneficioso por igual, el miedo ha sido el culpable de guerras e incultura, y a la vez, inspirador de arte y colaborador para nuestra supervivencia. ("¿En que consiste el miedo?" 2015).

Este fenómeno de rechazo racional o no, es posiblemente engrane de construcción y destrucción en todas las sociedades. En el comienzo de la vida humana, los miedos eran mecanismos de adaptación relacionados a la supervivencia del entorno hostil; el miedo a la oscuridad, los predadores, los fuertes cambios climáticos y la superioridad de la naturaleza nos motivó forjar entornos seguros; El miedo a la inconsolable incertidumbre de la muerte nos motivó a buscar maneras de alargar nuestras vidas, el miedo a la soledad nos condujo a forjar comunidades donde nos podemos sentir seguros. Sin embargo estos problemas comienzan a tomar tintes más complejos

a los de la supervivencia y comenzamos a tornar este fenómeno en una herramienta para controlar y someter. Muestras de ello la podemos ver en muchas vertientes culturales, especialmente en las áreas creativas, desde las gárgolas de las catedrales o en la pintura pasando por entes claves como Matthias Grunewald que plasmó en su retablo de Issenheim los horrores de la crucifixión o la impactante escena de Las tentaciones de San Antonio, o la demanda de no olvidar las perversiones de los Nazi con las pinturas y esculturas de Anselm Kiefer; en géneros literarios encontramos las consternaciones de la guerra civil en Venezuela plasmadas en la novela Las lanzas coloradas de Uslar Pietri, hasta el cine de terror, desde que el ser humano tiene conciencia de tal, siempre se ha regocijado en sus miedos.

Sobre este comportamiento varios investigadores de la cadena *National Geographic* también aportan:

Desde las gárgolas de las catedrales, que evocan monstruos horribles con escorzos agónicos hasta el moderno cine de terror, desde que el ser humano tiene conciencia de tal, siempre se ha regocijado en sus miedos, y, mientras que muchos de estos se mantienen desde el principio de los tiempos (deidades malignas, la muerte, terrores sobrenaturales) otros, se han ido refinando o apareciendo a medida que la sociedad avanzaba, como las fobias sociales, o las angustias modernas. Los artistas de todos los tiempos no han dudado en explotar este sentimiento humano, y desde siempre podemos ver ejemplos de arte terrorífico en todas

las disciplinas posibles y en todas las vertientes de este.
 (“¿En que consiste el miedo?” 2015).

Al tener este primer acercamiento teórico es importante encaminar este sentimiento hacia la apreciación visual, ya que el miedo se puede manifestar en todos los sentidos, un ruido desconocido, un sabor contrario a lo que estamos acostumbrados a consumir, olores putrefactos que nos remitan a la muerte o hasta el tacto de insectos venenosos pueden tener la misma potencia que cualquier imagen que evoque miedo. Pero regresando a la idea principal en su contexto más formal, el miedo se relaciona con lo desconocido lo que podemos pensar como anormal, irracional o inarmónico y todos estos conceptos podríamos generalizarlos en la estética de lo feo.

El gran Umberto Eco nos brinda un aporte de manera ilustrada sobre este tema:

Los teóricos muchas veces no tienen en cuenta numerosas variables individuales, idiosincrasias y comportamientos desviados. Si bien es cierto que la experiencia de la belleza implica una contemplación

desinteresada, un adolescente alterado puede experimentar una reacción pasional incluso ante la Venus de Milo. Lo mismo cabe respecto a lo feo: de noche un niño puede soñar aterrorizado con la bruja que ha visto en un libro de cuentos, que para otros niños de su edad no sería más que una imagen divertida. Probablemente muchos contemporáneos de Rembrandt, además de apreciar la maestría con que el artista representaba un cadáver diseccionado sobre la mesa de anatomía, podían experimentar reacciones de horror como si el cadáver fuese real, del mismo modo que el que ha padecido un bombardeo tal vez no puede mirar el Guernica de Picasso de una forma estéticamente desinteresada, y revive el terror de su antigua experiencia. (Eco, 2007, p.67)

Como podemos ver Umberto Eco nos brinda muchas posibilidades visuales para acercarnos a la estética de lo feo, lo cual esta inevitablemente vinculado a la experiencia del miedo.

El miedo en el pasado

Al indagar sobre el miedo en el pasado, puedo recapitular pocas fuentes sobre el pasado venezolano. Una de ellas son los libros, resaltando dos escritos que se relacionan con esta investigación: Vuelven los fantasmas, escrito por Mercedes Franco e ilustrado por Mariana Diaz. Este fue un libro que me acompañó durante mi infancia y era de los



pocos textos donde se podía acudir como un niño a estas historias de ultratumba. Otro texto particular para esta investigación es la novela escrita por Arturo Uslar Pietri, *Las Lanzas Coloradas*, que aunque es una historia que transcurre en tiempos coloniales, muestran la atemporalidad en los comportamientos del ser humano en el espacio venezolano. Otra fuente que es la relevante para esta investigación son los testimonios orales de mis antecesores. Para el año 1990, año en que nací, la ciudad de Mérida era considerada como una ciudad pequeña que gozaba de los beneficios de cualquier ciudad moderna del país, un lugar seguro donde se podía vivir bien y desarrollar una vida tranquila con mucho contacto con la naturaleza y la universidad, que gerenciaba una movida cultural de muy buena calidad. Al ir creciendo me di cuenta a través de las historias contadas por mis padres, tíos y abuelos que no siempre fue así. Previamente a esta generación de los años noventa (finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX), Venezuela era un país rico por la bonanza petrolera que impulsó un desarrollo urbano importante; sin embargo muchos espacios de provincia vivieron y se mantuvieron en una vida rural, y en muchos casos aislada de este crecimiento. Este país donde crecieron mis padres y mis abuelos vivían el miedo fundamentado en fenómenos sociales muy marcados como el peso moral de la religión, la soledad

y en el caso de los pueblos andinos la poca comunicación con el exterior lo cual evitaba la modernización tan abrumadora que vivimos hoy en día. Para finales del siglo antepasado y comienzos del pasado en zonas provincianas como los pueblos andinos no se gozaban de los privilegios que trajo el petróleo. Los recursos básicos que hoy en día son garantía como el fuego, el agua o la luz eran tareas arduas que debían ser resueltas saliendo del hogar, el agua se buscaba en ríos distantes, para obtener fuego se salía al bosque a buscar leña y en estas incursiones solitarias, ya que cada miembro de la familia hacía algo distinto, había espacio para desplegar la imaginación alimentados por cuentos de espantos de la zona. Los principales núcleos sociales eran las familias y la iglesia y siempre estaba latente la advertencia cercana de lo maligno. Ejemplos de estos acontecimientos son muchos, pudiendo comenzar por los relatos de las brujas que de día eran mujeres normales que se confundían con la gente del pueblo, pero en la noche se transformaban en seres horrendos que mezclaban la apariencia de mujeres grotescas y desnudas con elementos zoomórficos y fitomórficos

como patas de aves o extremidades de ramas, mezclados con la imprecisión visual de la oscuridad que daba cabida a potenciar estos atributos que eran narrados por alguien que había escuchado o visto en carne propia estos seres malignos.

Estas eran las leyendas que estuvieron alrededor de mi infancia y siempre las creí verdaderas. Una de las particularidades o punto de enfoque en estos testimonios folclóricos del más allá es que contienen un profundo trasfondo religioso y moral donde seres de un plano espiritual distinto al nuestro atormentan a sus víctimas, personas que erraban en distintos niveles como la infidelidad, el solo hecho de estar fuera de casa durante la noche o los casos de mujeres que por su belleza eran condenadas. Los diablos, las brujas y los zánganos son referentes generales de todas las culturas, sea con estos nombres u otros, eran parte de un cotidiano de lugares con poca población, lugares de relativa tranquilidad donde el tiempo se sentía eterno sobre los lugares y las cosas, y donde lo eterno toma otro afluente vinculado a la religión y a cuentos de fabulas malignas alimentadas por la noche oscura y silenciosa interrumpida por intervalos de ruidos animales, la lluvia o los vientos, en el resguardo de habitaciones sin tecnologías con el pálido amparo de la luz de las velas que daba apertura a la imaginación de tomar las riendas de lo que casi no se ve y lo poco que se escucha. A través de la tradición oral cultural y familiar, estos cuentos fueron narrados y vividos por la generación de mis padres y mis tíos, quienes a su vez continuaron la costumbre de narrar estas anécdotas y cuentos que en mi caso me marcaron profundamente.

Mi visión del pasado ha permitido regresar y aferrarme a un imaginario que viene de la tradición, en la mayoría de los casos oral, que aunque de naturaleza narrativa y descriptiva daba mucha confianza al que escuchaba para que aportara su carga imaginativa, en tiempos donde la globalización cultural no era tan avasallante, sino con la existencia de pocos recursos visuales, encontrados en las capillas del pueblo o escasas estampas religiosas traídas por la iglesia o viajeros de paso.

El miedo en el presente

Actualmente el mundo enfrenta a una especie de antítesis de las promesas de un mundo igualitario, seguro tranquilo, por el contrario el planeta se está envolviendo en realidades que pueden llevar a guerras tan fuertes como las que se enfrentaron en siglos pasados. La concepción de derecha o izquierda cada vez es más ambigua.

A diferencia de tiempos pasados, actualmente una mayor parte del territorio venezolano disfruta relativamente de los beneficios básicos de un hogar y las oportunidades de vivir como cualquier

persona en esta cultura occidental. Sin embargo Venezuela se encuentra actualmente en un periodo donde hay serios problemas como la falta de un desarrollo que estimule la educación, la cultura, los valores humanos sumado a problemas económicos y de impunidad hacia la delincuencia han forjado un miedo distinto, un miedo de consecuencias más tangibles. Es muy común escuchar como el miedo a los muertos ya es una preocupación secundaria o inexistente debido a distintos factores como la llegada de la luz y con ella la tecnología, el creciente escepticismo a lo paranormal o lo fantástico, en cambio ahora el miedo se concentra en seres humanos igual que nosotros y en la posibilidad de la propia muerte a causa de la violencia social.

Para el sentimiento del miedo en el tiempo presente, deseo evaluar las condiciones existenciales en que vivimos actualmente los venezolanos. El miedo en estos momentos a diferencia del pasado no tiene su origen en los seres que aunque con un imaginario de maldad eran inofensivos en el plano físico. Este sentimiento le pertenece a un problema social que se ha venido agravando en los últimos años no solo en Venezuela sino en distintas partes del mundo. La criminalidad que se desplazan en moto, los secuestradores y todo individuo que pueda agredirnos, ha generado un clima de angustia, zozobra, e inseguridad que podemos verlos reflejados en cómo nos comportamos como sociedad. Los problemas sociales como los valores distorsionados de las fuerzas que suponen defendernos como la policía o el ejército, la trata de armas en zonas de alta pobreza, la proliferación



de entes criminales de alto poder como los pranes que dominan caprichosamente desde las cárceles y sus poblaciones cercanas hasta estratos políticos y regiones enteras del país. La moto se ha vuelto un elemento crucial en la armazón de este sentimiento ya que la proliferación de motocicletas no ha beneficiado solamente a la población en general sino que es instrumento para el terrorismo nacional. Los cuerpos de paz, el malandro común o disfrazado de policía se desplaza en moto, haciendo que este vehículo aporte sustancia oscura al miedo del presente a través de lo visual y lo auditivo.

Todo esto puede ser fundamentado en artículos de algunos medios de prensa que todavía sobreviven a las fuertes condenas y represiones del estado venezolano, por acudir a los hechos reales que son alarmantes. Una muestra es el parte de la investigación sobre la violencia en Venezuela hecho por Andrea Tosta, redactora del periódico Tal cual que nos dice: "Cuando de violencia se trata, Venezuela tiene mucha tela para cortar. De acuerdo con el último informe anual del Observatorio Venezolano de Violencia, uno de cada cinco homicidios acaecidos en Latinoamérica durante 2015 lo padeció un venezolano." Tosta, A. (2016 2 de junio), p 26.

Método de trabajo

Después de realizar esta aproximación conceptual llega el momento de llevar la idea a la forma. Esto sucede de maneras similares tanto para el proceso de dibujo como para la realización de las esculturas blandas. Comenzando por la inquietud de materializar estructuralmente un diálogo entre lo que pienso, lo que veo y lo que puedo proyectar sea con materiales como el alambre, creyón o lápiz generando una imagen predeterminada en mi cabeza, pero que puede ser replanteada en físico ya que me valgo del azar a la hora de rayar, manchar o esculpir, lo cual es característico de las corrientes expresivas.

Ya que considero que mi trabajo plástico se vincula al movimiento expresionista, puedo contar con elementos que actualmente me interesan como son la confianza en la rapidez y el acercamiento a la seguridad libre medida o desbordada. El dibujo y la escultura tienen la posibilidad de funcionar en formatos no convencionales del arte clásico como el uso de materiales efímeros, formatos desproporcionados, intervención del espacio, obras en el suelo,

y cada formato posee la capacidad de desarrollarse de maneras muy ricas, atractivas potentes.

El dibujo significa para mí, poder trabajar a partir de un sistema muy particular que considero cada vez toma mayor fuerza en el mundo del arte contemporáneo. Muestra de ello lo podemos encontrar en el artículo que nos brinda el sitio web hoyesarte.com sobre la exposición colectiva de dibujo contemporáneo Brújula en el museo de arte moderno de Nueva York MoMA el pasado julio bajo la tutela del comisario Christian Rattemeyer (2015), quien defiende la diversidad y vitalidad del dibujo contemporáneo afirmando que esta corriente se muestra del mismo modo a través de obras pequeñas, como cuadernos de esbozos, o de piezas monumentales del tamaño de una pared.

El MoMA inaugura la mayor colección de dibujos de su historia y muestra el collage, el montaje o la citación como técnicas importantes en el discurso contemporáneo.

El dibujo a diferencia de la pintura puede llegar a tener un espectro plástico más extenso ya que el dibujo es una de las facultades humanas más completas que existe. Es una actividad que se aplica en muchas vertientes del conocimiento humano y es herramienta inmediata para plasmar desde un impulso violento vivencial hasta un proyecto de mucha meticulosidad haciéndolo un recurso muy moldeable



a las posibilidades y necesidades de agentes creativos.

El artista plástico Grisolia, F. (1991) en su exposición Dibujos de Francisco Grisolia nos habla del valor espiritual del dibujo:

Dibujar para mí es un hecho de magia, es enfrentarme a la desnudez del papel y vestirlo con cada trazo que se le escapa a uno sin querer o, tal vez, queriendo demasiado. Es como construir una vida y otra vida cada vez, como dejar un poco de algo en cada dibujo, hundir o brotar.

Dibujar para mí es como recomenzar un cuento con líneas, es como caminar un camino que ya existe en cada hoja y que simplemente espera ser recorrido. Es devolverse sin haberse ido, morder y ser mordido.

Dibujar es mucho más que pensar, es sentir y derramar en el espacio o en el plano, un estado de ánimo, despertar y palpar. Es escuchar el sonido de los sueños y bailar con el pincel sobre la superficie, para descubrir y descubrirse en cada mancha. Es recordar e imprimirse en cada gesto, en cada forma. Llover y ser llovido.

Dibujar para mi es volverse araña y tejer en el plano, o volverse caballo y galopar en el agua. Es como besar con la punta del pincel para sentir y ser sentido. Es como soltar una línea infinita que está amarrada en el corazón y en la cabeza.

Dibujar para mi es anticipar y postergar. Es reconocerse y mostrarse en cada trazo. Es acariciar y refugiarse en el nido del papel. Es como mirar desde la orilla o simplemente como echar el dentífrico en el cepillo de dientes. (p.1)

La técnica del collage surge del siglo pasado de la mano del único Pablo Picasso que realizó una guitarra con distintos materiales saliéndose de esta forma de la convencionalidad pictórica de larga institución tradicional del arte. Henry Matisse utilizó este principio de la misma forma, en su periodo avanzado de vida trabajó con el recorte y superposición de imágenes para componer su obra. En Venezuela artistas como Luisa Richter, Nelson Garrido y Carlos Zerpa han utilizado el recurso del collage en distintas dimensiones plásticas y conceptuales logrando resultados vibrantes.

Cerezo, B. escritora del sitio web atlasiv.com nos contextualiza sobre esta técnica:

El collage, se considera una de las técnicas más innovadoras y revolucionaria en la representación artística del siglo XX. Por otro lado, el término de montaje describe las operaciones de ensamblaje, combinación y organización de diferentes materiales y fue tomado prestado de la cadena fordista de producción industrial y de los principios modulares de la industria de la construcción. 1 Teniendo en cuenta las similitudes entre ambos conceptos podríamos unirlos bajo una misma noción de collage/montaje. (Notas sobre la estrategia del collage/montaje y el espacio entre las imágenes. 2016)

En mi caso al recortar la fotografía de periódico, me apodero del hecho cotidiano que se presenta en la prensa, de ese testimonio noticioso imparcial de valores, y al disponerlos en el papel comienzo a proyectar mentalmente los alrededores; luego de esta proyección comienzo a manchar y rallar el soporte fotográfico dejando leves marcas cromáticas y de forma sumado al recorte donde se encuentra la persona de la fotografía que no es al ras de la figura sino que se compone un área envolvente con formas geométricas ya que los recortes lineales son hechos con la rectitud de la tijera. Esto en búsqueda de jugar con un elemento minucioso a la vista que es la diminuta línea una especie de aura geométrica que para el que fija su atención en el dibujo podrá encontrar los límites de lo que está cubierto casi en su totalidad. Podríamos estar hablando conceptualmente

de los límites de lo real y del montaje, que es algo que se familiariza con el hecho político.

El caso de la escultura, que aunque es uno de los medios más antiguos del arte se ha adaptado a las circunstancias históricas y culturales ya que le idea de presentar una imagen o una pieza en el espacio que habitamos es una necesidad del hombre. La escultura blanda es un género relativamente nuevo que responde a varias vertientes. Comenzando por ser un género que utiliza materiales como la tela, los hilos, que por lo general son elementos de fácil acceso y de perdurabilidad casi efímera comparándolos con los metales y piedras utilizados en los géneros clásicos de la escultura. Al mismo tiempo al ser materiales maleables y moldeables fácilmente, los ensamblajes no necesitan de estructuras que soporten grandes pesos permitiendo al artista tener un espectro creativo amplio. Artistas como Claes Oldenburg que busca interpretar objetos cotidianos con materiales endebles como la tela, o Anselm Kiefer que se opone a desechar cualquier materia que este a su alcance o piezas destruidas por su fragilidad, para encontrar nuevas formas de reconstruirlas y redimensionarlas. Armand

Reveron es también consecuente importante en el trabajo de la figura blanda con sus conocidas muñecas.

Proceso Creativo

En esta etapa, ya entendiendo los procesos conceptuales y plásticos, se pretende llevar la reflexión a la acción. Es el momento que entrelaza la reflexión de lecturas propias y ajenas con la acción, el momento de crear en el espacio de trabajo. En estos niveles de creación es importante proponer un objetivo final que esté acorde al tiempo y el espacio de taller. Para Brujas y Brujas decidí organizar tres grandes proyectos, comenzando por una serie de cien dibujos pequeños seguido por la ampliación e interpretación de estos dibujos pequeños en un formato de gran tamaño, podría decirse de formato mural; estos dos procesos de dibujos acompañados simultáneamente de la construcción de esculturas blandas.

Proceso General de las etapas de trabajo:

1 Recopilación de materiales nuevos y reutilizables, datos y fotografías de la prensa, anécdotas recientes y la tradición oral, cultural y familiar para generar un banco de datos e imágenes que sustenten el discurso. Estudios de referentes y paralelos teóricos y plásticos para el planteamiento de la propuesta expositiva.

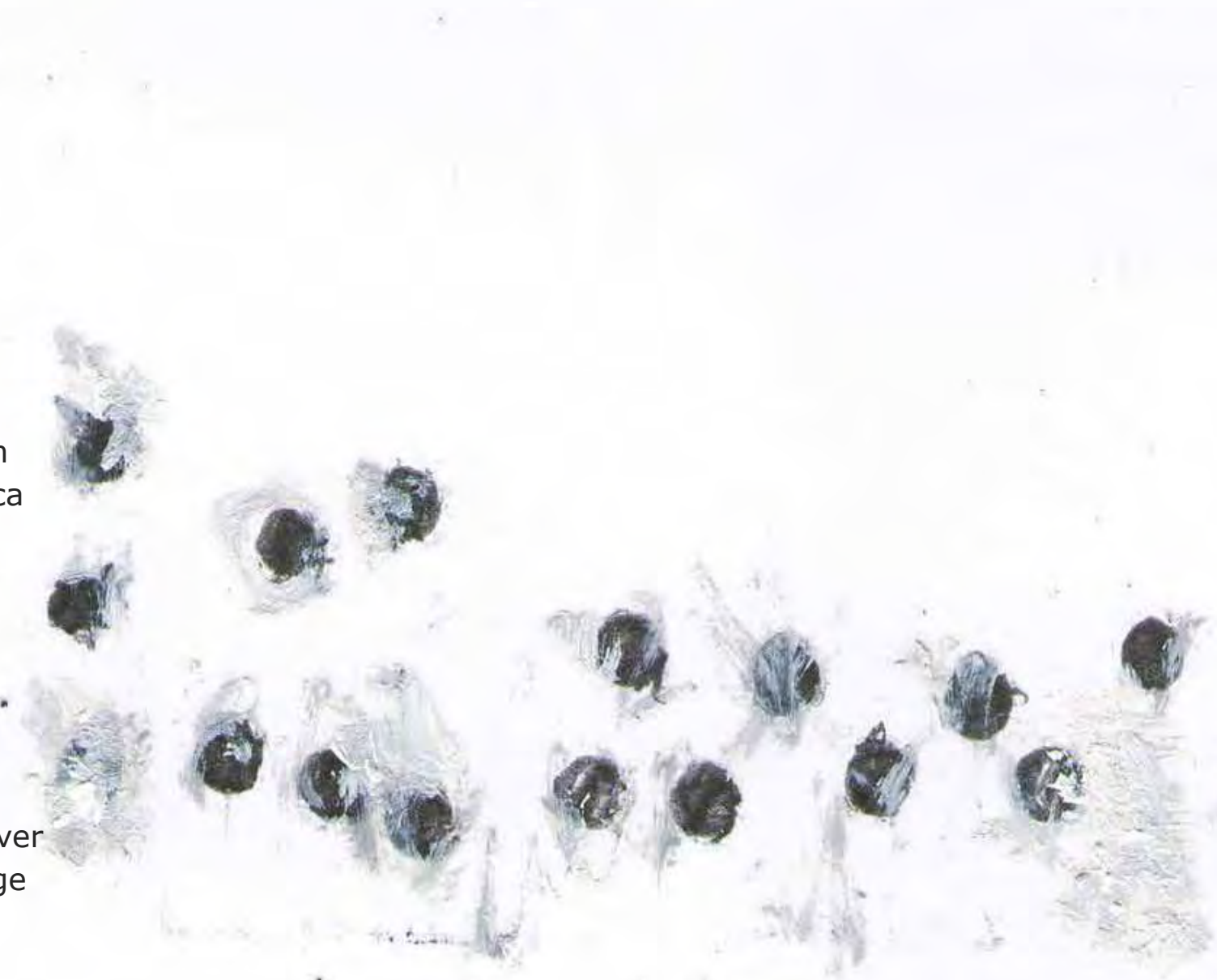
2 Generación de bocetos para la propuesta expositiva y comienzo de dibujos bajo el soporte del formato pequeño y el collage. Generación de estructuras para esculturas blandas.

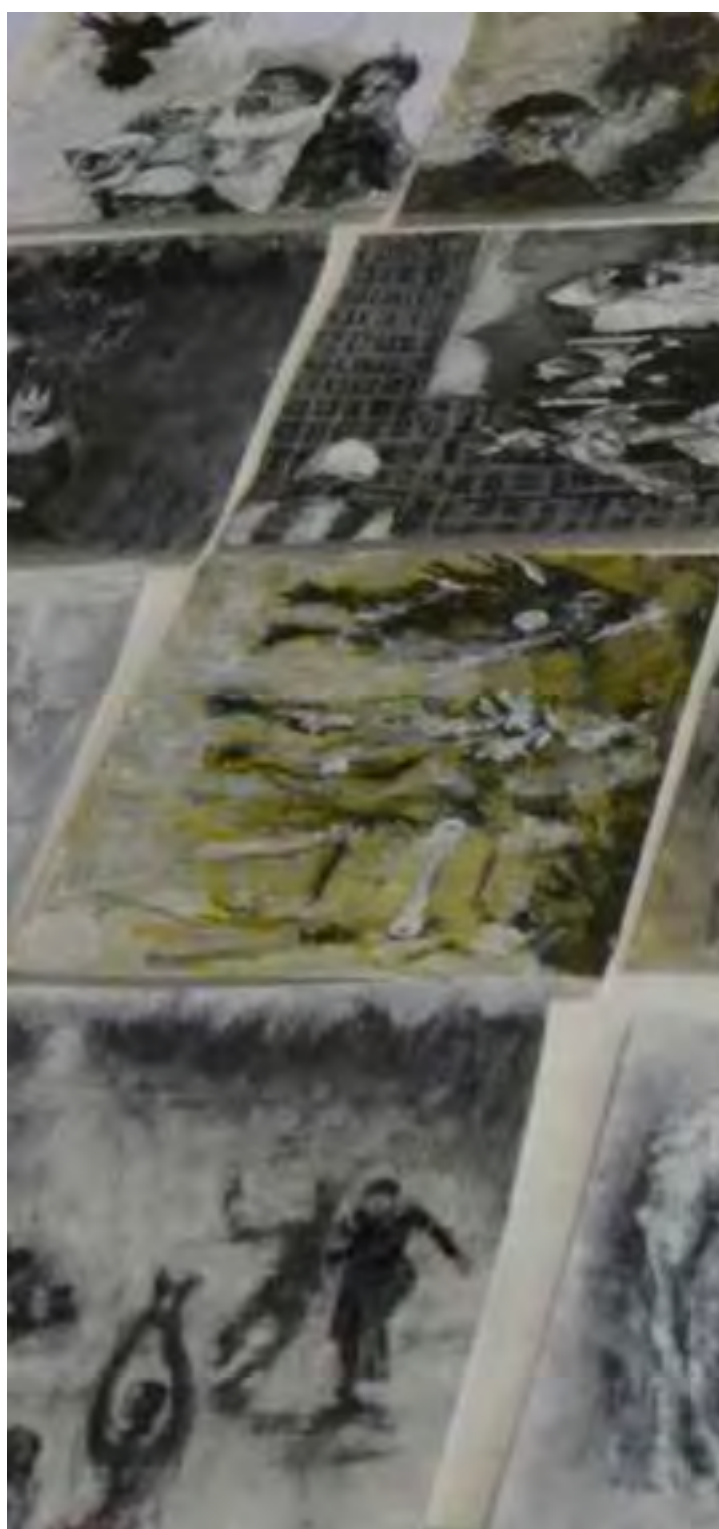
3 Ampliaciones de los bocetos y dibujos de pequeño formato para estudio de la segunda propuesta de dibujo. Continuación de construcción para esculturas blandas.

4 Reproducción de grandes formatos partiendo de los dibujos de pequeño y estudios de mediano formato. Culminación de esculturas blandas partiendo de la plástica de todos los formatos de dibujo.

5 Propuesta de montaje para exposición, curaduría, montaje y exhibición.

6 Reflexión sobre el trabajo realizado para comprobar si transmite las ideas iniciales o ver otras lecturas y concluir hacia donde se dirige esta labor artística.





Resultados etapas del proceso.

1 Muestra de cien dibujos, pequeño formato

La necesidad de esta muestra habla de la capacidad que puedo desarrollar sobre el papel en formato pequeño. El dibujo en pequeño, a mi parecer, tiene cualidades que disfruto mucho como la capacidad de poder generar gran cantidad de dibujos, o, al ser un espacio pequeño, la potencia expresiva es más fácil de invocar, y por último son elementos fáciles de transportar en grandes cantidades. La génesis de esta etapa comprende la elaboración de collages con recortes de fotografías de retratos que son presentados en la cartulina y dispuestos en distintas formas hasta lograr la estructura y proyección compositiva deseada. No es garantía que en todos los casos sepa desde el principio que voy a terminar realizando ya que el proceso expresivo tiene la particularidad de ser espontáneo y en el caso del dibujo mucho más por la posibilidad de generar resultados definitivos en breves momentos de trabajo.

Después de tener los collages listos, que por lo general se trabajan en tandas de diez, parto al proceso de integrar los collages valiéndome de la superposición de capas, comenzando por la integración lineal y estructural de la fotografía al papel. El uso de estas estructuras me da ideas generales



sobre el resultado con el color blanco para generar atmosferas de alta densidad; este proceso no tiene un orden en específico, es la imagen la que me va diciendo donde necesita más líneas o donde puedo tapar las líneas con la mancha de pintura. En algunos casos tengo la necesidad de no abarrotar todo el espacio de manchas y líneas y adentro las figuras del collage intervenidas en un fondo blanco, donde la expresión se aísla en los personajes y se puede ver un contraste potente entre lo immaculado del fondo y lo transgredido sobre la figura.

2 Muestra dibujo gran formato, dibujo instalativo, dibujo mural, dibujo efímero

La necesidad de esta propuesta nace en el interés de dar contraste a los dibujos pequeños mostrando mis capacidades de representar un problema de dibujo efectivamente sin importar el formato. Es tratar de sumergir al espectador a un choque con algo más grande que sí mismo, donde no haga falta detenerse a buscar detalles sino que todo pueda ser reconocido inmediatamente. En la historia artística el hombre ha tenido la necesidad de superar su capacidad creativa no solo con el discurso o las soluciones plásticas sino también en formato. Estos doce dibujos se dividen



en las dos etapas del miedo que quiero trabajar, utilizando ampliaciones e interpretaciones de los dibujos pequeños. Este proyecto se pensó específicamente para la sala de exposición que ya estaba definida previamente en el proyecto y su integridad física se perjudica a la hora de desmontar el trabajo. Ya teniendo claro los proyectos a realizar comienzo por el ensamblaje de pedazos de papel craft, que tiene cualidades plásticas y conceptuales para este trabajo, plásticas por su color marrón que me permite generar una triada base de color entre el blanco, el negro y el sepia, que es enriquecida con grises producto de la combinación de pigmentos y disolventes; conceptuales porque es un papel endeble, frágil, débil a la aplicación de pigmentos, haciéndolo un recurso efímero, casi exclusivamente para la experiencia de la exposición. El proceso de creación de estos dibujos se acerca al de los dibujos pequeños en su manera de ser contruidos. Comenzando por las estructuras lineales hechas con grafito, creyón y pintura negra, luego utilizando disolventes de grafito y creyón para generar escalas medias que serán cubiertas por machas negras y blancas hechas con grafito y pintura. Pero este proceso no abarca la totalidad del proyecto. Terminados los dibujos en el taller, comienza la propuesta de montaje que incluye la adaptación de la figura del dibujo y su fondo de papel al fondo



o soporte base que es la pared, donde son pegados los dibujos independientes, ampliados y se integran sea por sobreposición entre los mismos o la integración de los dibujos a la pared con el uso de líneas y manchas que completen la figura en la pared o generen una atmosfera que los unifique en el formato de la pared. El resultado final se acerca al mural a la instalación y el collage.

3 Esculturas blandas

La generación de estas piezas comprende tres etapas básicas: La primera es la estructural donde realizo "esqueletos" de alambre reutilizado, que por lo general proviene de los desechos de instrucciones civiles. En esta etapa presto atención a las relaciones de tamaño entre las figuras y trato de proyectar linealmente aspectos plásticos y de discurso. La segunda etapa refiere a darle forma sólida a la composición lineal del alambre. Con el uso de papel periódico y cartón y toda clase de material no perecedero a mediano plazo, comienzo a recubrir los esqueletos de alambre para luego envolverlos con telas viejas, cabulla, hilo enserado y la ayuda de más alambre que dan forma a extremidades, cabezas, manos, pies, patas, colas cachos, alas, cascos, zapatos, motos y poder así tener una identificación semifinal del personaje. Finalmente en la última etapa busco



la unificación y diferenciación de todos los personajes, realizando los rostros con hilo enserado y pedazos de tela, o unificando la totalidad con un solo color sobre toda la figura o gran parte de la figura a través de el recubrimiento con compresor o el uso de tiras negras de tela para generar fragmentos sólidos en las figuras llenas de texturas y líneas, o tomar los elementos plásticos que ofrecen los colores de telas de ropa vieja, dañada o ropas de niños por a ser desechadas, retazos de alfombras, tiras de cauchos.

4 Propuesta museográfica

Uno de los primeros procesos al iniciar un trabajo expositivo, es el de proyectar ideas de posibles resultados en la sala que se piensa exponer el trabajo. Este trabajo puede realizarse con plenitud ya que el espacio fue solicitado con un año de anticipación. Para este TEGA quise realizar un proyecto con distintos objetivos, comenzando con hacer una muestra que abarque gran cantidad del espacio de la sala.

Esta muestra será realizada en la sala uno del Centro Experimental Galería la Otra Banda. Esta sala comprende un espacio de cuatro paredes, dos de seis metros cincuenta centímetros en cada extremo donde irán ubicados los dibujos de gran formato, una pared

de diecinueve metros cincuenta centímetros donde serán montados los cien dibujos pequeños y las esculturas serán planteadas en lugares distintos de la sala correspondiendo al montaje de los dibujos.

Conclusiones

Poder tener la oportunidad de realizar este Trabajo Especial de Grado, significa poder demostrar las actitudes teóricas y prácticas que puedo desarrollar como un licenciado en Artes visuales pero al mismo tiempo como persona interesada en el acercamiento al complejo mundo del arte. Esta experiencia permite no solo realizar un requisito más para la culminación de una primera trayectoria académica, sino que es el primer momento para exponer en un espacio la esencia de una persona, es ser contemplado por otras personas, pero más que nada, es la contemplación a uno mismo. Y siendo esto una clausura de estudios universitarios, es también la apertura de una puerta que muy difícilmente podrá cerrarse, la puerta de la búsqueda artística.

La muestra que comprende cien dibujos de pequeño formato, dos dibujos murales

acompañados de dibujos de mediano y gran formato y catorce esculturas blandas, me permitieron indagar en profundidad los mundos del discurso plástico y teórico, pero también del oficio manual, el cual es visto por algunos como un método caduco o desactualizado en plataforma contemporánea del arte. Siento que en estas corrientes del pensamiento humano es necesario estar en contacto con la materia, ya que eso nos acerca a la creación, a la reflexión de nuestros actos y en la búsqueda de sentidos nuevos a esas reflexiones. Considero que el arte actualmente no debe responder a tendencias o ismos, sino que tenemos la apertura a aventurarnos en cualquier dimensión creativa en la medida que exista sinceridad en lo que queremos plantear.

Las ventajas de trabajar en este proyecto se mueven en un principio en un nivel de gustos. Mi interés por las historias del miedo en el pasado, el gusto por las imágenes de brujas, diablos y zánganos me permitieron desplazarme cómodamente por estos temas; al mismo tiempo la preocupación que siento por el deterioro de nuestra sociedad me ha comprometido como ente creativo para poder, desde mis limitadas posibilidades, hacer denuncia de lo que considero está mal con el ser humano. Todo esto bajo mi constante interés de buscar un desarrollo plástico sólido, que me identifique y se identifique con los demás. Por el lado de las desventajas, al ser un primer intento expositivo, se presentaron algunos obstáculos a niveles de realización y montaje, pero todas las partes del quehacer y más que experiencias negativas o desventajas son procesos naturales para la formación de cualquier individuo.



Acot 2015

LA DEARTE

Brujas y Brujas Procesos

Vídeo de la Exposición Brujas y Brujas
Centro de Arte Contemporáneo, Galería LA OTRA BANDA.
Aureliano Contreras (2016)
Ficha técnica*

- Arráiz, A. (1986). Alirio Palacios memorias del latifundio (1a. ed.). Caracas: Galería Freites.
- Borges, J. (1977). Jacobo Borges La montaña y su tiempo (1a. ed.). Caracas: Petróleos de Venezuela.
- Calzadilla, J. (2007). Esácio y tiempo del dibujo en Venezuela. (1a. ed.). Caracas: Maraven.
- Calzadilla, J. (1991). Presencia y luz de Reverón. (1a. ed.). Caracas: Petróleos de Venezuela.
- Carrete, J. (2007). Goya estampas grabados y litografías (1a. ed.). Barcelona: Electa.
- Cerezo, B. (2011). Notas sobre la estrategia artística del collage/montaje y el espacio entre las imágenes. Disponible en: <<http://atlasiv.com/notas-sobre-la-estrategia-artistica-del-collagemontaje-y-el-espacio-entre-las-imagenes/>>
- Franco, M. (1996). Vuelven los fantasmas (1a. ed.). Caracas: Monte Ávila.
- Friedrich, C. (1984). Diccionario de términos de psicología (1a. ed.). México DF: Ediciones Continental.
- Grimal, P. (1981). Mitologías del Mediterráneo al Ganges (1a. ed.). Madrid: Planeta.
- Hoy es arte (2016). La mayor colección de dibujos de la historia del MoMA. Disponible en: <http://www.hoyesarte.com/sin-categoria/el-moma-inaugura-la-mayor-coleccion-de-dibujos-de-su-historia_91354/#sthash.WL3x32P9.dpuf>
- Lopez, R. (1998). Anselm Kiefer la psicología de "Después de la catástrofe", (1a. ed.). Caracas: Festina Lente.

Cárdenas, M. (2014,) Armando Ruiz: el cuerpo, el texto, el dolor. Disponible en:

<<https://fundacionhung.wordpress.com/tag/armando-ruiz/>>

National Geographic España (2015,) ¿En que consiste el miedo?. Disponible en:

<<http://www.nationalgeographic.es/ciencia/salud>>

Uslar, P. (1970). Las lanzas Coloradas (1a. ed.). Madrid: Salvat Editores.

Vilas, M. (1999). Christian Boltanski Sombras (1a. ed.). Caracas: Editorial Arte.

-Las imágenes mostradas en el artículo son tomadas por el mismo autor.

Como citar este artículo:

Contreras Domínguez, A (2018). Brujas y brujas. *La A de Arte*, 1(2), 180-207 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 2018.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve



Arnaldo Delgado

Licenciado en Artes Visuales de la Facultad de Artes, Universidad de Los Andes, Mérida-Venezuela, donde actualmente se desempeña como docente en el área de dibujo y cursa la Maestría en Etnología. Ha participado desde el 2001 en exhibiciones de arte a nivel regional y nacional en Tovar, Mérida y Caracas, e internacionalmente en Marsella-Francia, México y República Checa. Ha obtenido algunas distinciones y premios en pintura como Salón Armando Reverón Mérida, Salón Artes Visuales Ciudad de Coro y el Caribe de Falcón, el Premio Ángel Vivas Arias en 31 Salón Nacional de Arte de Aragua, todos en Venezuela.

E-mail: sablembrion@gmail.com

Aureliano Contreras

Lic. En Artes Visuales (ULA-2016). Profesor por concurso (2017) del área de Dibujo y color, Dibujo analítico de la Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico de la Facultad de Arte ULA. Ha participado en diversas exposiciones colectivas desde el año 2012. En su actividad de estudiante ganó el premio al mejor estudiante de la carrera de artes visuales, por rendimiento académico y su trabajo de grado mereció la máxima puntuación con mención publicación. Con este trabajo hizo la exposición individual Bruja y bruja en el año 2017 en la Galería de Arte Contemporáneo La Otra Banda.

E-mail: 24aureliano@gmail.com

Ebelice Toro

Ebelice Toro, es licenciada en Artes Visuales de la Facultad de Arte de la Universidad de los Andes (2000). Obtuvo la maestría en Historia, Teoría y Crítica de Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de los Andes (2014). Docente de la Facultad de Arte. Universidad de los Andes a partir del (2002) Muestra individual. Jardín - Paisaje en la Galería de Arte la Otra Banda. ULA. Mérida - Venezuela. (2016). Primer premio categoría bidimensional. Salón Apula. (2017).

E-mail: ebelicec@hotmail.com

Hermes Pérez

Licenciado en Artes Plásticas, mención Pintura. Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón. Caracas. Maestría en Museología, Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda (en progreso). Integrante del Grupo de Investigación GAMAD. Facultad de Arte de la Universidad de los Andes, Mérida. Ha realizado diversas publicaciones en revistas nacionales.

Email: hermeszapat@gmail.com

John Benavides

Soy dibujante, y lo digo como un ejercicio de responsabilidad más que de vanidad u ontología. Si fuese el caso, mi memoria la atraviesa los personajes de tres ciudades: Pasto, Cali y Popayán, de las cuales he visualizado y amado sus fantasmas. Sobreviviente a las máquinas y sus revoluciones, hago parte de una generación que puede constatar los fracasos de la humanidad y entender que la ciudad más que ruina es vestigio. Soy docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño y a tal fatum, respondo a la im-posibilidad de la enseñanza del arte. Soy improbable amante, padre equívoco, amistosa monstruosidad, y por lo tanto, mis estudios obedecen a esta animalidad: Técnico profesional en Dibujo profesional – Academia de dibujo profesional de Cali; Licenciado en Artes Visuales – Universidad de Nariño; Magister en Etnoliteratura – Universidad de Nariño y Doctor en Antropología – Universidad del Cauca. Y por demás, yerro la escritura, con bastante terquedad

E-mail: johnfelipebenavides@gmail.com

Jorge Torres

Lic. en Música mención Dirección Coral en la ULA. Doctor en Filosofía. Decano (E) de la Facultad de Arte. Se desempeña como director musical de la Orquesta de Cámara de la Universidad de los Andes, fue director de la Escuela de Música de la Universidad de los Andes. Miembro del comité editorial de la Revista Actual de la DIGECEX, de la Revista Estética de la Facultad de Humanidades y Educación. Imparte clases tanto en la maestría como en el doctorado en Filosofía de la Universidad de los Andes y es miembro del Consejo Directivo del mismo. Ha publicado diversos artículos académicos sobre música y filosofía, es autor del libro "La Música en El Nacimiento de la Tragedia de Nietzsche". Actualmente se encuentra en proceso de publicación su libro "La Música, Lenguaje inmediato de la Voluntad, como intuición simbólica de la universalidad Dionisiaca en F. Nietzsche". Ha sido merecedor de varios

reconocimientos y ordenes por parte de diferentes entes e instituciones culturales del Estado Bolivariano de Mérida y de la Universidad de los Andes.

E-mail: torresrangeljorgea@gmail.com

Liuba Alberti.

Doctora en Ciencias de la Educación (2018), Magister en Historia, Teoría y Crítica de la Arquitectura, Licenciada en Historia del Arte, egresada del Centro de formación para Investigadores Ciea-Sypal. Investigadora en el área de "La Investigación en Arte y la creatividad", ex profesora de la Universidad de Los Andes, Mérida- Venezuela. Directora del Centro de Investigación y Formación Sepiaconcepto, Santiago de Chile (2017).

E-mail: liuba.alberti@gmail.com

Malena Andrade

Licenciada en Letras. Licenciada en Educación. Magister en Literatura. Doctora en Ciencias Humanas. Se desempeña como profesora en el área de Metodología de la investigación y en Teoría de arte y del diseño en la Facultad de Arte de la Universidad de los Andes, miembro del Grupo de Investigación en Patrimonio y miembro del comité editorial de la revista Conciencia y Diálogo, Autora de diversos artículos en revistas nacionales e internacionales.

E- mail: victor.andrade@gmail.com

María Alejandra Ochoa

María Alejandra Ochoa Rodríguez (1977). Licenciatura en Historia del Arte en la Universidad de Los Andes, Mérida-Venezuela (2000). Maestría en Artes y Educación. Un enfoque construccionista. Universidad de Barcelona, España (2010). Ha sido docente universitaria en la Facultad de Arte en Venezuela en áreas relacionadas con la cultura visual y las bellas artes. En 2018 ganó una residencia como investigadora en el archivo de documentación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, MACBA estableciendo relaciones conceptuales con la poesía visual como ámbito de indagación. Es asesora conceptual y estética de proyectos creativos. Ha publicado dos libros: Procesos metodológicos en la creación artística. Codepre. Vicerrectorado Universitario Mérida. Venezuela. (2013) Objetnografía. Una investigación narrativa sobre una práctica educativa en las artes. Editorial Académica Española-España. (2017).

E- mail: objetmao@gmail.com

Nascuy Linares

Nascuy Linares (1972), compositor y cineasta, ha tenido una carrera prolífica como compositor, arreglista y editor para cine y televisión. Sus composiciones de música original han acompañado a prestigiosos filmes como "El abrazo de la serpiente" de Ciro Guerra, "Tocar y Luchar" de Alberto Arvelo, "Los Silencios" de Beatriz Seigner, "Maroa" de Solveig Hoogesteijn. Junto a la artista canadiense Lorena Mckennit, compuso la banda sonora para la coproducción cinematográfica venezolano-española "Una casa con vista al mar". Entre otros, ha sido ganador del premio Platino del Cine Iberoamericano a la mejor música original, el Premio Fenix, y de la residencia artística para jóvenes compositores latinoamericanos en el Virginia Center for the Creative Arts (USA) otorgado por la fundación UNESCO-Aschberg. Sus obras orquestales han sido dirigidas por los maestros, Gustavo Dudamel, Rodolfo Sanglimbeni, Eduardo Marturet y Cesar Ivan Lara. Es licenciado en Medios Audiovisuales y posee una maestría en Diseño de Sonido de la Universidad de Bournemouth.

E-mail: nascuy@gmail.com

Nory Pereira

Arquitecta, MSc. en Ingeniería del Transporte, Especialización en Urbanismo y Desarrollo Local, con estudios de Doctorado en Arquitectura. Decana de la Facultad de Arte (2006-2017) y Coordinadora de la Comisión de Patrimonio del Municipio Libertador del Estado Mérida. (2011 hasta la actualidad). Autora y co-autora de varios libros y artículos en revistas nacionales e internacionales. Conferencista invitada en congresos, simposios y seminarios nacionales e internacionales. Productora de proyectos culturales de la Universidad de Los Andes. Jurado de selección y premiación de diversas bienales y salones de arte.

Email: norypc10@gmail.com

URL: <https://saber.ula.ve/handle/123456789/9838>

Rosa Moreno Rodríguez

Rosa Moreno Rodríguez. Licenciada en Letras, Mención Historia del Arte, MSc en Historia, Teoría y Crítica de Arquitectura, Doctorando en Ciencias Humanas. Profesora Asistente a dedicación exclusiva del Departamento de Teoría e Historia, Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico, Facultad de Arte, Universidad de Los Andes. En la convocatoria del 2015 fue reconocida en el Programa Estímulo al Investigador de la Universidad de Los Andes y es Miembro del Programa de Estímulo a la Innovación e Investigación (PEII ONCTI) 2015.

E-mail: romoro08@gmail.com

Ruth Vigueras

Ruth Vigueras Bravo, cuenta con una licenciatura y maestría en Artes Visuales con orientación en Arte Urbano. Artista visual mexicana que cuya obra se centra en el performance art y la fotografía. Realiza intervenciones urbanas de Site-Specific, con connotaciones sociales y políticas, derivadas de un proceso de investigación autoetnográfico. Como parte de su indagación coordina talleres, cursos, laboratorios de performance y fotografía, aunado al trabajo social con la comunidad a nivel nacional e internacional, además de participar con diversas publicaciones tanto electrónicas como impresas, con ensayos sobre arte contemporáneo y obra fotográfica. Ha participado en diversos festivales y encuentros de Performance en: Argentina, Brasil, Canadá, Colombia, España, Estados Unidos, Italia, México, República Dominicana, Portugal, Tailandia y Venezuela. Ha sido becaria por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en México (CONACULTA) y por el Posgrado en Artes y Diseño en la Universidad Nacional Autónoma de México (FAD-UNAM).

E-mail: viguerasbravo810408@gmail.com

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

35mm. Color, 90 min.

- Premio, Selección o participación en certámenes
- Sinopsis

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

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

-Éxito o logro en el propósito comunicativo.

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

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

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

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

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

Secciones para el contenido de la revista:

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

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

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

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

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

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

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

Consideraciones finales:

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

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

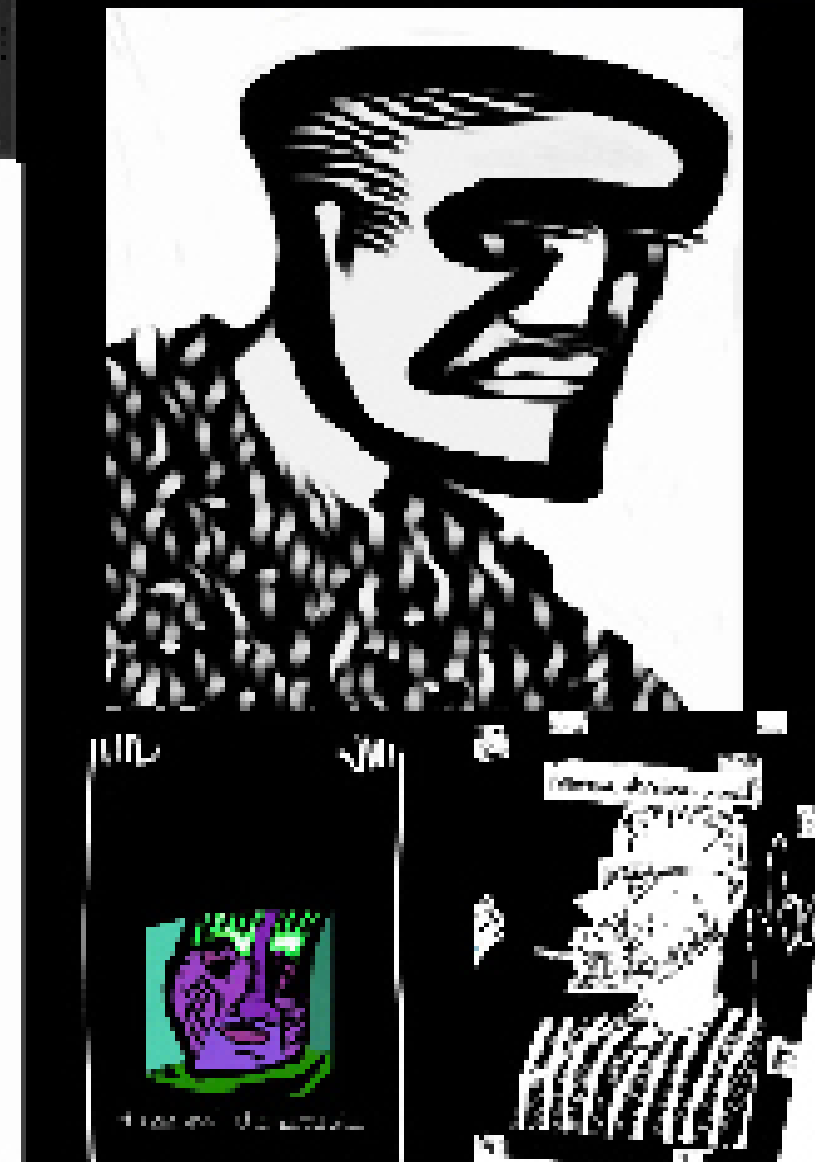
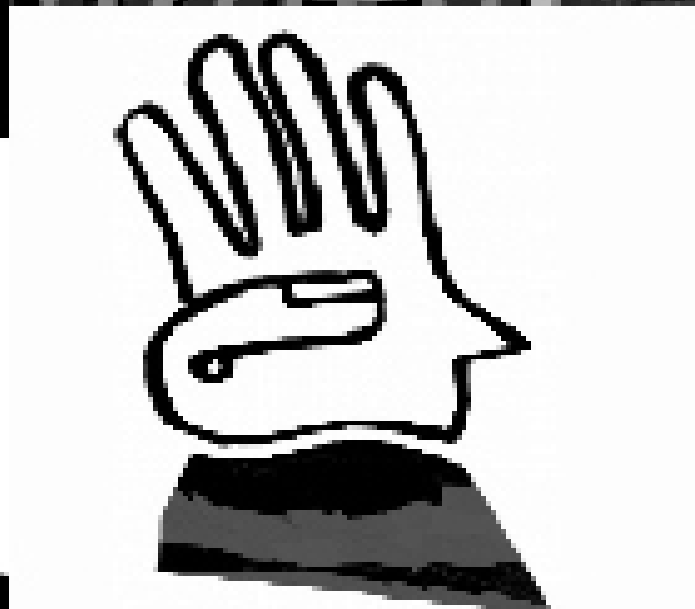
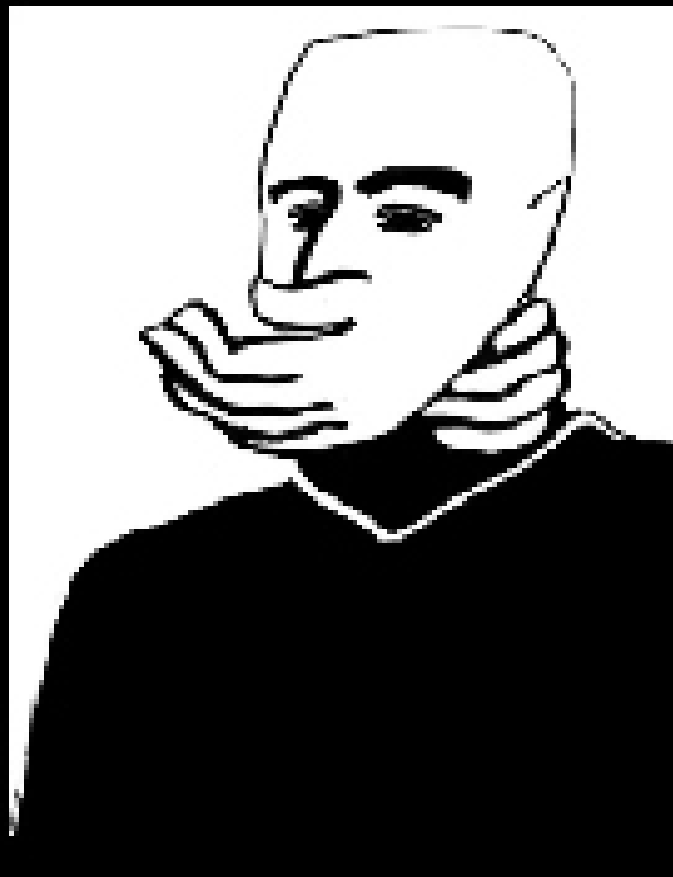
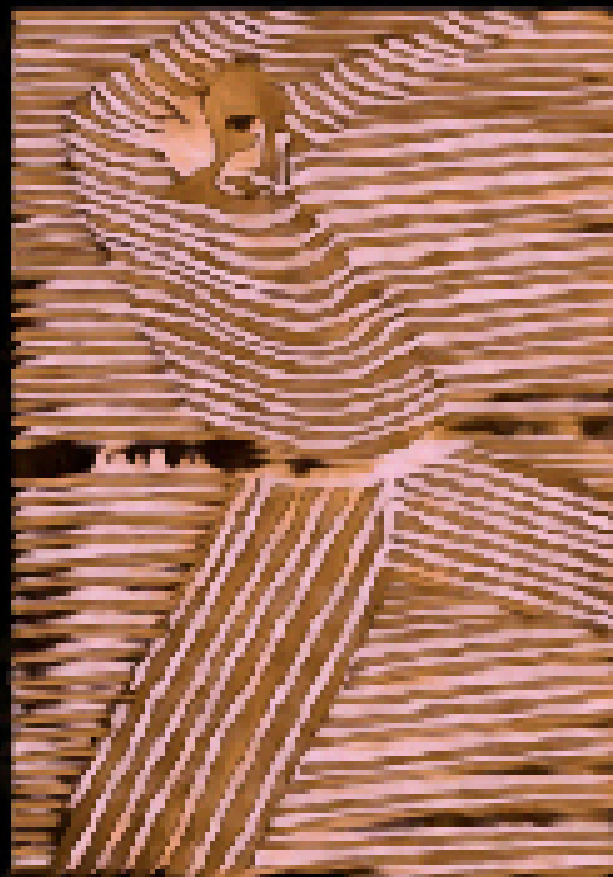
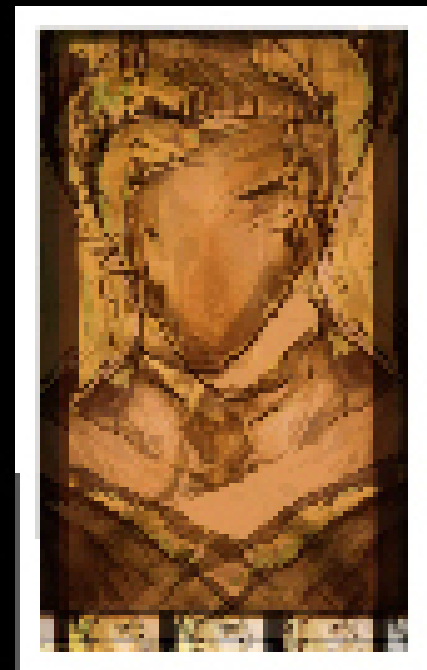
-Para el proceso de revisión, todos los trabajos serán sometidos a evaluación por pares anónimos externos a la revista. Se notificará a los autores el resultado de la revisión realizada, mediante correo electrónico con una ficha resumen del arbitrio.

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

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

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

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





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 2018. **Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA. Universidad de Los Andes – Venezuela.**
www.saber.ula.ve / info@saber.ula.ve