



REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
Coordinación General de Estudios de Postgrado



Nº 019-18

**HERMENÉUTICA Y SEMIÓTICA EN LA OBRA DE
MANUEL PÉREZ EN EL CONTEXTO DE LA PINTURA VENEZOLANA
DE FINALES DEL SIGLO XX**

POR: **BARROS ROJAS VIOLETA SAMANTHA**
Nº V- 6.322.261

Trabajo de Grado de la Maestría en Arte, Mención Estética aprobado en nombre de la *Universidad Pedagógica Experimental Libertador* por el siguiente Jurado, a los tres (03) días del mes de abril de dos mil dieciocho (2018).

Prof. Zaida García
C.I. N° 6.204.226

Prof. María Camelina Perreira
C.I. N° 11.063.960



Prof. Nioka Tabarez
C.I. N° 5.010.395



REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS
DEPARTAMENTO DE ARTE
MAESTRÍA MENCIÓN ESTÉTICA



**HERMENÉUTICA Y SEMIOTICA EN LA OBRA DE MANUEL PÉREZ
EN EL CONTEXTO DE LA PINTURA VENEZOLANA DE FINALES DEL
SIGLO XX**

AUTORA: Violeta Barros

CI: 6.822.261

TUTORA: Dra. Zaida García

Caracas, marzo de 2017



REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS
DEPARTAMENTO DE ARTE
MAESTRÍA MENCIÓN ESTÉTICA



ACEPTACIÓN DEL TUTOR

Por la presente hago constar que he leído el proyecto de Tesis, presentado por la ciudadana **Violeta Barros CI 6.822.261**, para optar al Grado de **Magíster en Artes Mención Estética**, cuyo título tentativo es **“HERMENÉUTICA Y SEMIOTICA EN LA OBRA DE MANUEL PÉREZ EN EL CONTEXTO DE LA PINTURA VENEZOLANA DE FINALES DEL SIGLO XX”**. Y que acepto asesorar a la estudiante, en calidad de Tutor, durante la etapa de desarrollo de la Tesis hasta su presentación y evaluación.

En la ciudad de Caracas, a los veintiséis (26) días del mes de marzo de 2017.

Dra. Zaida García

CI 6.204.226

ÍNDICE GENERAL

ACEPTACIÓN DEL TUTOR	pp.
	ii
RESUMEN	iv
INTRODUCCIÓN	
CAPÍTULO	
I El Problema	
Planteamiento del problema	7
Objetivos de la Investigación	11
Objetivo General	9
Objetivos Específicos	9
Justificación	9
II Arte Constructivista Internacional	
Constructivismo en Europa y América Latina	13
Orígenes del Constructivismo	14
Constructivismo en Europa Oriental	19
La Escuela del Sur	26
Búsqueda en el pasado	30
Las ideas de Torres-García en el Contexto Latinoamericano	31
Abstracción y símbolo	32
Trascendencia del legado en el tiempo	
III Constructivismo y Contexto de la Pintura en Venezuela a finales del siglo XX	36
Abstracción Geométrica	39
Geometría y Orden Universal	49
	51

Los años 80: Presencia del Legado del Constructivismo en Venezuela	55
Contexto de las artes plásticas en Venezuela	60
La Pintura de Manuel Pérez en las décadas 80-90	99
Manuel Pérez	103
Salones de Pintura	103
Exposiciones Colectivas	104
Exposiciones Individuales	104
Proyectos Realizados	105
Distinciones	105
El estudio de la obra de Manuel Pérez	108
El Signo en la obra de Manuel Pérez	110
La pintura en la obra de Manuel Pérez	111
El Constructivismo en la obra de Manuel Pérez	114
Tiempo, Espacio, Historia	115
Geometría y Orden Universal	120
Características de la obra de Manuel Pérez	122
Devenir y trascendencia en la Obra de Manuel Pérez	123
El Mundo de lo Sagrado y Espiritual	123
" Manuel Pérez: El Paisaje del Poder Cristiano"	124
El Símbolo	125
Lo simbólico en la obra de Manuel Pérez	129
Símbolo y religiosidad	131
Manuel Pérez dentro de la Evolución de la Pintura en Venezuela	135
Colecciones	138
Aportes	139
IV Categorías de Análisis Semiológico	145
Descripción del Objeto	150
Dimensiones semántica, sintáctica y pragmática de los signos	151

Inventarios Semánticos	153
Otros Autores	155
El Símbolo	158
V Metodología	163
Tipo de Investigación	163
Método de Investigación	163
Técnicas de Investigación	164
Instrumentos	164
VI Análisis semiótico De la obra de Manuel Pérez en sus niveles Semántico, Sintáctico y Pragmático	165
Obras Analizadas	166
“Espejo de Occidente” 1992	167
“El Crepúsculo”. 1993.	172
“Retablo” 1992.	176
“De Sur a Sur”. 1993.	180
“Compendium”. 1992.	186
VII Conclusión	193
VII Anexos	195
Cuadro de diferentes autores sobre la obra de Manuel Pérez	188
Exposición Homenaje al Artista Plástico	202
Galería de Arte Nacional	202
Catálogo de Biarritz	203
Homenajes y Publicaciones	204
Proyectos	208
Imágenes	210

REFERENCIAS



REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS
DEPARTAMENTO DE ARTE
MAESTRÍA MENCIÓN ESTÉTICA



**HERMENÉUTICA Y SEMIOTICA EN LA OBRA DE MANUEL PÉREZ
EN EL CONTEXTO DE LA PINTURA VENEZOLANA DE FINALES DEL
SIGLO XX**

AUTORA: Violeta Barros
TUTORA: Dra. Zaida García
Fecha: Marzo 2017

RESUMEN

El propósito de esta investigación, consistió en analizar semióticamente la obra de Manuel Pérez en el contexto de la Estética Constructivista durante la década del 90. Los Objetivos específicos fueron: estudiar las ideas estéticas del Constructivismo en Europa y América Latina; analizar los elementos plásticos de la obra pictórica de Manuel Pérez durante la década de los 90 en el contexto de las tendencias artísticas de la segunda mitad del siglo XX en Venezuela; analizar la obra de Manuel Pérez a partir de las categorías del Análisis Semiológico. Para alcanzar estos objetivos se realizó una investigación de tipo cualitativa-documental, mediante la utilización del método de análisis semiótico, en sus niveles sintáctico, semántico y pragmático, para así fundamentar esta obra con la estética constructivista. A fin de profundizar su relación con esta corriente en el contexto de la pintura venezolana de la segunda mitad del siglo XX, se realizó un análisis de cuatro obras del artista pertenecientes a la década del 90 y una entrevista semi-estructurada al artista Zacarías García, director del Instituto Armando Reverón de UNEARTE. El estudio documental y las entrevistas permitieron tener el insumo teórico con el cual se analizaron las obras. La investigación permitió observar la presencia de los elementos del constructivismo como constante significativa de las obras del artista estudiado. La importancia del trabajo consistió en brindar esta investigación a la crítica, al análisis artístico y a las instituciones dedicadas a la formación de las artes como un aporte en relación al arte contemporáneo venezolano.

Descriptores: Manuel Pérez, pintura, constructivismo, análisis semiótico

INTRODUCCIÓN

Según Calzadilla (2000)

La investigación de cualquier problema puntual, sea en el campo de las ciencias naturales, sociales o humanas, amerita de un sistema de conceptos generales, que permita la articulación con otros sistemas específicos, a objeto de darle sentido orgánico a esa “verdad” que encierra el asunto que se quiere investigar

En este caso pretendiendo develar los contenidos de las obras de arte. En esta investigación, como ejemplo de esa necesidad, se ha escogido dentro de la corriente expresiva del constructivismo y de las manifestaciones de la plástica bidimensional, cuatro pinturas del siglo XX del artista venezolano Manuel Pérez, con miras a la interpretación del significado y las significaciones que encierran dichas obras, emergidas de sus vivencias dentro de ciertas condiciones históricas, socio-culturales, políticas e ideológicas. Estos factores a su vez lo llevaron a expresarse dentro de esa corriente, como una presentación original y subjetiva y cuya producción fue generada a partir de las connotaciones que le arrojó el suceder filosófico-cultural.

La presente investigación es de carácter documental, donde el documento principal es la obra del artista y la bibliografía utilizada.

Capítulo I Se realizará El Planteamiento del Problema, El Objetivo General, los Objetivos Específicos y la Justificación.

Capítulo II Se estudiarán las ideas Estéticas del Constructivismo en Europa y América Latina.

En el Capítulo III Se Analizarán los elementos plásticos contenidos en el pensamiento estético puesto de manifiesto en la obra pictórica de Manuel Pérez durante los años 90 en el contexto de la pintura venezolana de la segunda mitad del siglo XX.

El Capítulo IV se estudiará las categorías del análisis semiótico que permitan una aproximación a la obra de Manuel Pérez.

Capítulo V Corresponderá a la Metodología a ser utilizada en esta investigación.

Capítulo VI Se realizará el Análisis de Cuatro obras del artista Manuel Pérez.





Pérez (1993) "El Crepúsculo"

CAPÍTULO I

Planteamiento del Problema

La presente investigación buscó profundizar en la pintura Constructivista del siglo XX. Al indagar sobre el recorrido histórico de esta corriente artística en Europa y América Latina; particularmente en Venezuela, se detectó la necesidad de ampliar la visión teórico-plástica de este movimiento y analizar las ideas estéticas de los investigadores del arte y los creadores. Tal inquietud se materializa en la producción plástica de Manuel Pérez durante la década de los 80 y 90; la cual se caracteriza por la creación de estructuras compositivas como la cuadrícula, el símbolo, utilización expresiva de la materia pictórica, entre otras. Por ello, se requiere un estudio sistematizado de las ideas estéticas de esta vanguardia, los elementos plásticos utilizados por Manuel Pérez y estudiar las categorías del análisis que permitan una aproximación a su obra. Por lo cual, se consideró el análisis semiológico un método pertinente para abordar este espacio de investigación.

Las primeras ideas sobre el arte constructivista, se manifestaron en los escritos de Malevitch, Gabo y Pevsner (1973) donde afirmaban citando a Magomedov que “El constructivismo nace como tendencia artística en la lucha por un nuevo tipo de trabajo estético” (p.18). El Contexto histórico de este movimiento ocurre en el marco de la “Revolución de Octubre Tarabukin (1916) señala que a principios del siglo pasado se atravesó por diferentes corrientes: Impresionismo, primitivismo, cubo-futurismo, para llegar a un

Corpus de teorías lo suficientemente concreto como para resumir las realizaciones constructivistas. Según Malevitch (1973): “La construcción es la aspiración a crear un objeto singular y concreto. A diferencia de la composición la cual no hace sino discutir sobre diversas posibilidades formales, la construcción afirma” (p.58). El problema central en torno al cual se debatió el constructivismo, fue el de la relación entre forma y significado y no cualquier significado, sino aquel que mejor expresaba la nueva sociedad que se estaba formando. Bojko (1967) señala que en 1920 Vasili Kandinsky, funda el Innkuk, Instituto de la Cultura Artística Ruso junto con Brik, Malevich, Ginzburg, Tarabukin, Popova y los hermanos Stenberg.

En relación a los movimientos que surgieron posteriormente Amaral (1993) añade que “después de la II Guerra Mundial, movimientos como el Constructivismo, arte Concreto, Neo concretismo, arte cinético, emergieron en regiones receptivas al arte moderno vinculado con las tendencias más avanzadas de Europa. Estos movimientos florecieron primeramente en los centros urbanos de Argentina, Uruguay, Brasil y Venezuela” (p.86). Este fenómeno se puede observar en la expansión que tuvo el constructivismo en América Latina. Precisamente durante la década 1920-1930 se dio inicio al Movimiento constructivista de la Escuela del Sur en Uruguay por Joaquín Torres García. Quien se nutre de las culturas originarias e incorpora importantes elementos de la modernidad.

Lo anteriormente expresado nos condujo a la necesidad de abordar como objeto de estudio de esta investigación al pintor Manuel Pérez. Pues su obra es un ejemplo de la reinterpretación del constructivismo bajo las ideas estéticas de finales del siglo XX. Este artista toma una serie de elementos plásticos de este movimiento que se encuentran de forma constante en su obra; tales como: elementos simbólicos, estéticos, semánticos y sintácticos, que se evidencian tanto en el concepto como en la imagen. Esta investigación estudió la relevancia de su obra en el contexto de las artes

plásticas en las décadas de los 80 y 90, en Venezuela, cuando se consolidó su lenguaje personal.

Una de las ideas fundamentales en la obra de Pérez es la polisémica del símbolo, dada la multiplicidad de significados que se derivan de sus imágenes. En este sentido, se observa la influencia del constructivismo proveniente de la Escuela del Sur, a través del uso del espacio, la creación de estructuras y la utilización de las grillas o visillos de luz. En este sentido, Ramos (2006) expresa lo siguiente: Manuel Pérez es uno de los artistas venezolanos de las generaciones recientes que comparte la familiaridad con el espíritu constructivo que marcó al arte de Latinoamérica” (p.213). Por lo tanto, luz, espacio y símbolo recodificados fueron los elementos distintivos en la construcción de su pintura.

En cuanto a la utilización del signo en la obra de Pérez, Quintana Castillo (1998) señala que “De manera espontánea y sin ninguna determinación” previa, Manuel Pérez fue partícipe y protagonista de un movimiento inédito y original en las artes plásticas venezolanas que se ha venido gestando entre nosotros desde finales de los años ochenta y principios de los 90” (Papel literario. El Nacional). Para este autor el citado movimiento se denomina “el arte sígnico venezolano”. Este movimiento se caracterizaba por ser una propuesta contemporánea y auténtica, cuyos postulados consistían en asumir el valor del signo como forma autónoma. Así como, incentivar la creatividad para activar los espacios pictóricos y plásticos; sin renunciar a sus cualidades, ya sean de carácter subjetivo, intelectual, expresivo o emocional. Todo ello mediante la utilización del signo como recurso sensible para encontrar la libertad creativa y las claves de un vocabulario concreto y único.

Como lo expresa Calzadilla 2000)

La investigación de cualquier problema puntual, sea en el campo de las ciencias naturales, sociales o humanas, amerita de un sistema de

conceptos generales, que permita la articulación con otros sistemas específicos, a objeto de darle sentido orgánico a esa “verdad” que encierra el asunto que se quiere investigar.

En este caso el estudio de las obras de arte, pretende develar sus contenidos; como ejemplo de esa necesidad, se ha escogido dentro de la corriente expresiva del constructivismo y de las manifestaciones de la plástica bidimensional, con miras a la interpretación del significado y las significaciones que encierran dichas obras que lo llevan a expresarse dentro del constructivismo, como una presentación original y subjetiva, cuya producción generada a partir de las connotaciones que le arrojaba el suceder filosófico-cultural de su tiempo; a tal efecto se ha utilizado como método el análisis semiológico dentro de sus tres planos a decodificar: sintáctico, semántico y pragmático

De esta manera quedan abiertos los espacios para la investigación de la pintura constructivista de finales del siglo XX, donde el signo no constituyó una limitante, sino más bien una forma de apertura hacia la conformación de un lenguaje plástico personal. Lleno de contenidos, no solamente de carácter visual sino interpretaciones estéticas, artísticas y sensibles. Estas ideas se ven corroboradas cuando el artista Manuel Pérez señala “La pintura como recurso primordial y a través de ésta, la presentación de ciertos elementos portadores, que a su vez tienen la propiedad de vaciarse para ser nuevamente sensible, objetiva y especulativa la vivencia que posee el espectador” (Pérez, 1992, [Texto mimeografiado]). Aquí se puede observar que el artista concibe el arte como un poder activador de la sensibilidad perceptiva, como un incentivo de la investigación en la búsqueda de conocimiento para explicar sus fenómenos y de éste como transformador o catalizador de las ideas a partir de la experiencia artística.

En tal sentido, la investigación se planteó contrastar las principales ideas estéticas del Constructivismo con la obra del artista plástico venezolano Manuel Pérez. De esta forma, se buscó indagar sobre las posibles

vinculaciones con el pensamiento estético de este artista y los aportes realizados a la pintura venezolana a finales del siglo XX.

Objetivos de la Investigación

Objetivo General

Estudiar la obra de Manuel Pérez durante las década del 90 a través del Análisis Semiológico en el contexto de la estética Constructivista.

Objetivos Específicos

- Estudiar las ideas estéticas del Constructivismo en Europa y América Latina.
- Analizar de los elementos plásticos de la obra pictórica de Manuel Pérez durante la década del 90 en el contexto de las tendencias artísticas de la segunda mitad del siglo XX en Venezuela.
- Analizar la obra de Manuel Pérez a partir de las categorías del Análisis Semiológico.

Justificación

Brindar esta investigación a la crítica, al análisis artístico y a las Instituciones dedicadas a la formación de las artes, será un aporte en relación al arte contemporáneo venezolano.

Se puede afirmar que resulta beneficioso para el espectador, abrir la posibilidad de conocer aspectos que tal vez no se hayan valorado por no

haber tenido la oportunidad de encontrar una fuente que los aproxime a ellos. Así como también el abrir la posibilidad de valorizar el legado humano de un artista por un entorno conformado por los círculos de artistas, creadores, curadores, críticos, coleccionistas, maestros, alumnos, colegas y amigos, como forma de promoción del hecho artístico.

En nuestro país se observan situaciones de diversa índole en torno al fenómeno artístico, que inciden en la valoración y la asimilación de los procesos de creación artística, por parte del público. Como por ejemplo la divulgación y valoración de los artistas que depende directamente de la promoción y difusión del arte realizada en museos, Salones de arte y Salas de exposiciones tanto públicas como privadas,

El hecho de llevar a cabo trabajos de investigación sobre artistas venezolanos, como es el caso de Manuel Pérez, contribuirá entonces al conocimiento, la divulgación y el estudio de las ideas estéticas de los creadores de nuestro país como parte de nuestro acervo patrimonial y del desarrollo del sentido de pertenencia de nuestros creadores como factor positivo para el desarrollo cultural y educativo de nuestra sociedad.

Debemos acotar la huella que dejó el legado artístico de la obra de Manuel Pérez en el colectivo de artistas, galeristas, curadores y críticos de arte de su momento, dado que el valor y la significación de la obra de Arte puede llegar a transformar los códigos estéticos de una época, por la utilización de los elementos que le otorgan un lenguaje particular y reconocible, generando un impacto que se evidenció en los salones de arte en los cuales tuvo participación y reconocimientos, tales como el Salón Michelena, Aragua y Reverón, entre otros, constituyendo un aporte a la plástica nacional desde una visión del constructivismo latinoamericano.

CAPÍTULO II

Arte Constructivista Internacional

Arte Constructivista en Europa y América Latina

Para fundamentar la presente investigación, se estudiaron algunos postulados de artistas pertenecientes al movimiento constructivista. En una primera instancia se trabajó con autores fundadores del llamado constructivismo ruso (1912), tal como es el caso de Malevitch, Gabo y Pevsner. Para estos artistas es fundamental la relación forma-significado, los problemas de estética y lenguaje, la relación signo y significado, así como también la tríada: espacio, signo y material. Se le otorga una gran importancia a la construcción en la obra como creadora de formas.

Malevich nació en Rusia (1878-1935). En su formación pasó por las etapas postimpresionista, fauvista y cubista, desembocando en la abstracción, elaborando un estilo propio al que llamó Suprematismo. Este artista otorgó gran importancia a la sensibilidad pura en las artes decorativas, su abstracción es también una abstracción geométrica.

En el presente capítulo se analizó las ideas fundamentales que sustentan el desarrollo de este movimiento artístico constructivista en Europa y América Latina. Se estudió los postulados de dicho movimiento desde sus inicios en Rusia, hasta su evolución en la Escuela del Sur (Uruguay) propuesta de Joaquín Torres García hasta la actualidad.

Orígenes del Constructivismo

Las primeras ideas sobre el arte constructivista, se manifestaron en los escritos de Malevitch, Gabo y Pevsner (1973) donde afirmaban citando a Magomedov que “El constructivismo nace como tendencia artística en la lucha por un nuevo tipo de trabajo estético”.



Malevitch, 1916. “Suprematismo”



Gabo, 1916
“Cabeza reconstruida N° 2”

El Contexto histórico de este movimiento ocurre en el marco de la “Revolución de Octubre”, cuando en abril de 1917, Lenin (Vladimir Ilyich Ulyanov) adaptando la tesis de Marx a la realidad rusa, organizó las bases del estado mayor. El zar Romanov abdicó y finalizó así la dinastía de tres siglos de antigüedad. El gobierno provisional bajo el liderazgo de Aleksandr Kerensky se tambaleaba y Lenin, consideró que era el momento de tomar el poder. (Historia y biografía Documento en línea).



Pevsner. "Construcción en el espacio". 1933.

Este movimiento no nace en un momento específico, se va gestando tal y como lo expresa el historiador del Constructivismo Tarabukin (1916) quien señala que a principios del siglo pasado se atravesó por diferentes corrientes: Impresionismo, primitivismo, cubo-futurismo, para llegar a un corpus de teorías lo suficientemente concreto como para resumir las realizaciones constructivistas. Frente a un estado de guerra revolucionaria con necesidad constante de aumento de producción, una parte de los artistas crearon objetos prácticos para la vida cotidiana. Por fin el artista se libera de la sujeción exterior para pasar a hacer del arte un producto exclusivo de su mente. (Historia y biografía Documento en línea). En ese momento el Estado le exigió a los artistas que declararan la guerra al arte como valor de cambio para convertir a éste en objeto utilitario.

Según Bojko (1967), durante la época de la Revolución de Octubre, las calles de Moscú estaban decoradas con telas futuristas y suprematistas como propaganda. Después de este período los futuristas, cubistas y suprematistas se quedaron en Rusia junto con otros artistas que compartían las nuevas ideas y veían en la revolución un escape. Para este autor el

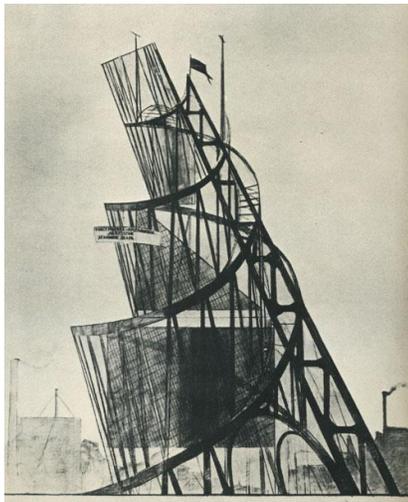
constructivismo surge en un momento en el que la mayoría de los ciudadanos no sabía escribir y la República Soviética se encontraba atrasada medio siglo en relación al resto de Europa. Las divergencias tenían por tema las posiciones que debían adoptarse frente a los modelos de cultura, ideales estéticos, costumbres y actitudes heredadas del antiguo régimen.

Naum Gabo (citado por Malevitch, Gabo y Pevsner, 1973) expresa que la idea constructivista en el arte hunde sus raíces directamente en el cubismo, aunque haya surgido más por reacción que por atracción. La escuela cubista era el resultado de un proceso artístico revolucionario, del que los impresionistas se habían hecho herederos a finales del siglo XIX. El autor antes citado agrega que la idea constructivista no es una idea programada. No es un procedimiento técnico ni la manifestación revolucionaria de una secta artística; es una concepción general del mundo, mejor dicho, el estado espiritual de una generación, una ideología originada en la vida, íntimamente ligada a ella y destinada a influenciar su curso. No se aplica sólo a una disciplina artística (pintura, escultura o arquitectura), ni se limita al dominio del arte. Atañe a todos los dominios de la nueva cultura que se está edificando en el inicio del siglo XX. No es el resultado de fórmulas abstractas, no se impone mediante leyes ni proyectos inmutables, se desarrolla orgánicamente con el desenvolvimiento del siglo, tan antigua como el instinto creador del hombre.

En la base de la idea constructivista se encuentra una concepción enteramente nueva del arte y sus funciones vitales [(Gabo, citado por Malevich, Gabo, Pevsner y otros. 1973)]. Esto implica una reconstrucción total de los medios dentro de los diversos dominios artísticos, sus métodos y sus fines. Comprende dos elementos fundamentales sobre los que reposa el edificio artístico: el contenido y la forma; ambos elementos no son más que uno. El constructivismo no separa el contenido de la forma, no concibe que puedan tener una existencia autónoma, excluye la posibilidad de hacer del fondo y la forma dos nociones distintas. En la obra de arte deben confundirse

de forma viva y activa, progresar en el mismo sentido y producir el mismo efecto, “deberían” porque nunca el arte ha jugado ese papel, a pesar de su evidente necesidad, siempre uno se ha sobrepuesto al otro, condicionado y predeterminado al otro. El autor señala que precisamente aquí es donde la idea constructivista ha puesto la piedra angular en sus concepciones. Ha revelado una ley universal, según la cual los elementos de arte visual (líneas, formas, colores), poseen su propia fuerza de expresión, independientemente de cualquier asociación con los aspectos exteriores de la realidad.

Como lo señala Bojko (1967) dentro de estas búsquedas surgen los Prun de Lissitzky, que parten de la pintura hacia la arquitectura, además de las visiones arquitectónicas, gráficas y espaciales de Malevitch y los contrarrelieves de Tatlin. Todas tienen en común el mismo género de búsqueda de la estructura del objeto, como forma pura del material, la masa, el espacio, el movimiento y las tensiones internas; de aquí a sólo un paso de la forma funcional.



Tatlin. 1919. “Monumento a la Tercera Internacional”

Ginzburg presenta el manifiesto del constructivismo en la arquitectura y Tatlin diseña la Torre de la III Internacional. La maqueta en forma de espiral

se expuso como símbolo del hombre del futuro, fue sumamente innovador para su momento. Sin embargo, el monumento no se llegó a realizar. Este autor añade que en 1920 Vasili Kandinsky, funda el Innkuk, Instituto de la Cultura Artística ruso junto con Brik, Malevich, Ginzburg, Tarabukin, Popova y los hermanos Steinberg. Y que para ese momento Lissitzky habla de la reconstrucción del “Prun”, que para él consistía en una etapa de la construcción del objeto como una nueva realidad (p.16).



Lissitzky. “Cuña roja “.1919

Bayer (1961), afirma que Kandinsky, vivió en Rusia, Alemania y se naturalizó francés. Pionero de la abstracción geométrica, siendo uno de los primeros artistas en presentir el poder espiritual de las forma, retratando su espíritu y su tierra. Este autor agrega que dicha espiritualidad se traduce en una permanencia de la obra en el espectador, lo cual es una constante dentro de la concepción utópica del pensamiento ruso. Igualmente, señala que al lado de la utopía revolucionaria hay también una utopía estética que consiste en una concepción mágica del alumbramiento de la obra. La estética rusa se plantea incesantemente el problema de los límites entre el

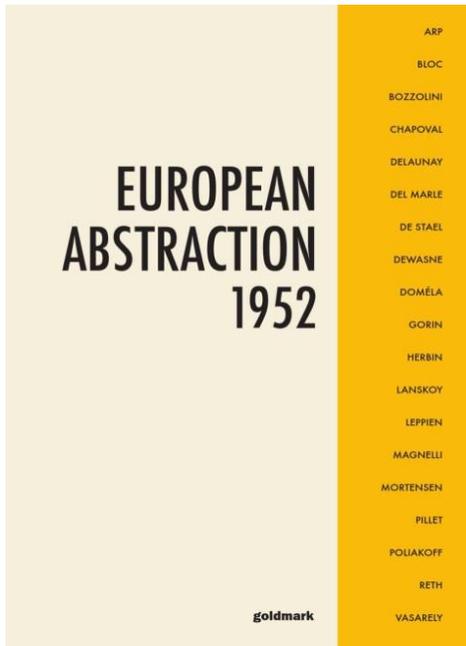
campo estético y el religioso, entre la experiencia estética y la participación activa en la transfiguración del mundo.



Kandinsky. 1924. "Negro y Violeta"

Constructivismo en la Europa Occidental

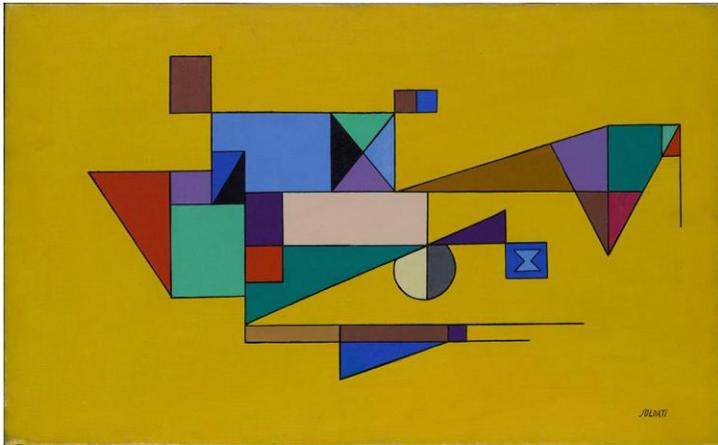
Toda manifestación artística es una evidencia de las búsquedas expresivas y de planteamientos filosóficos y estéticos de los artistas, esta investigación pretende hacer un recorrido histórico a través del tiempo y de estas expresiones dentro del constructivismo, aunque evidentemente, esta tendencia artística no siempre se manifestó con la misma fuerza durante todas sus etapas. Esto se puso en evidencia principalmente en Holanda con Van Doesburg y los pertenecientes al grupo De Stijl, en Rusia con Malevich y Lissitzky, el alemán Vordemberge-Gildewart, el húngaro Moholy Nagy, el francés Delaunay y en parte el italiano Magnelli, a esta primera oleada se le denominó "concretistas". Los italianos que iniciaron sus exposiciones antes de la guerra: Soldati, Reggiani, Rho, Raice, Munari y Veronesi.



Magnelli "Composition". 1957



Moholy-Nagy. "Construction A".
1933

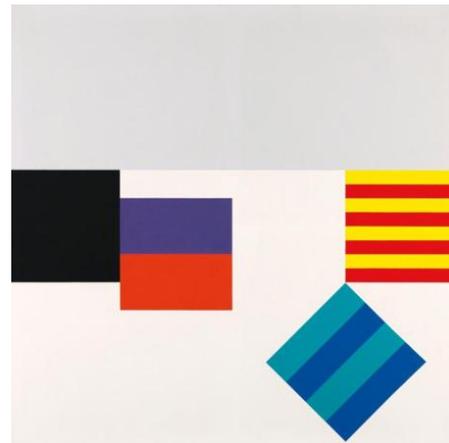


Atanasio Soldati "Untitled," 1951, 37 x 60 cm

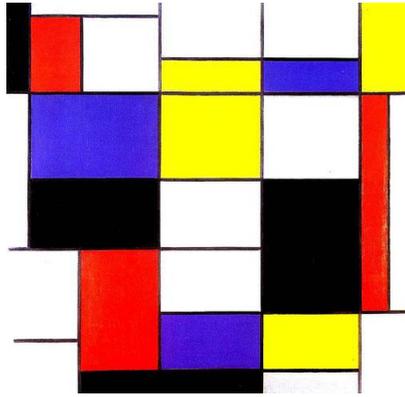
Posteriormente en el período entre las dos guerras mundiales se agregaron artistas suizos guiados por Max Bill como Loehse, Graeser y Bodmer.



Max Bill "15 variaciones sobre un Mismo tema" 1935-38



Graeser



Piet Mondrian. 1923. "Composición A"

Con la expansión del movimiento constructivista al resto de Europa se destacan dos artistas claves: Kazimir Malevich y Piet Mondrian, por el hecho de ser considerados pioneros en el camino de la abstracción. Sus obras fueron el punto de partida de muchos creadores futuros. Piet Mondrian (1872-1944), fue el máximo representante de la abstracción geométrica (neoplasticismo) y los artistas abstractos tenían en la revista De Stijl (El Estilo) su órgano de expresión. Mondrian vio en su arte una manera de llegar al conocimiento verdadero y a la felicidad humana. En sus inicios encontramos huellas fauvistas y cubistas, hasta llegar a una pintura no figurativa. Dentro de la abstracción él navega a sus anchas entre las distintas tendencias hasta que desemboca en la abstracción geométrica que derivará hacia la tendencia constructivista o neoplasticista. (Historia de la pintura 3 [Documento en línea]).

El grupo francés que se reunía en la Galería Denise Renée: Dewasne, Deyrolle, Mortensen, Vasarely, Bozzolini, Magnelli y Piet Mondrian.



Denise Renée



Jean Deyrolle (1911-1967)



Jean Dewasne, 1970

Los artistas vinculados al constructivismo europeo se caracterizan por ser defensores y realizadores de un arte que busca las relaciones cromáticas

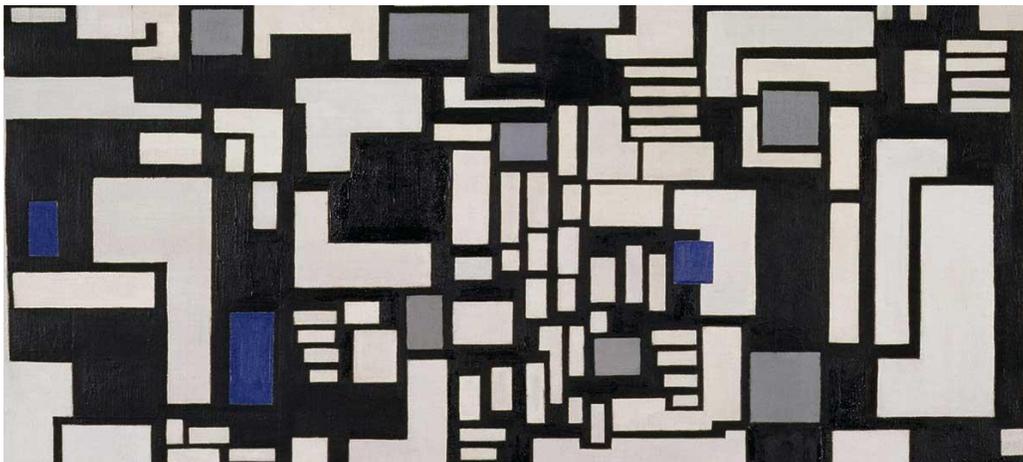
netas o de formas geométricas definidas, sin ningún parentesco con el mundo externo o recuerdos naturalistas (Dorfles, 1966).

El Pensamiento constructivista

Por otra parte, Adorno (1970) analizó las ideas del constructivismo desde su visión filosófica, en la cual plantea lo siguiente:

“En la mónada de la obra de arte, la construcción es el lugarteniente de la lógica y la causalidad, transferida desde el conocimiento de los objetos. Es la síntesis de lo múltiple a costa de los momentos cualitativos...La construcción es la prolongación del dominio subjetivo...Mediante la construcción, el arte intenta escaparse de la situación nominalista...para llegar a algo vinculante superior, algo general (p. 87)”

Gracias al sentido constructivista del orden, la obra posee una lógica del espacio, una coherencia entre los elementos empleados y su ubicación, que la relaciona con la interpretación de la realidad, cumpliendo una acción que a su vez la vincula con la estructura del universo.

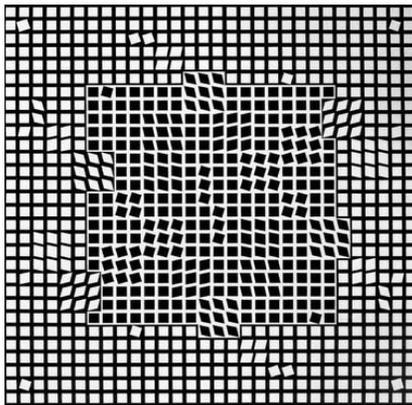


Van Doesburg. “Composición”. 1917.

Dorfles (1966) añade que el conflicto entre el concretismo o abstracción geométrica y la abstracción no geométrica (llamada en Francia abstracción

lítica), se fue subdividiendo en variados movimientos informalistas: tachismo, action painting, pintura del signo, gestual y matérica. Finalmente en los años 50 el informalismo cobra mayor auge que el riguroso concretismo

Después de la abstracción geométrica hubo cierta cohesión entre los artistas “no figurativos”, encontrándose heterogeneidad entre estos, desde un Poliakoff “geométrico”, pasando por un riguroso y lineal Herbin, hasta una “expresión libre” como la de Dewasne. Con el tiempo se definió aún más esta escisión entre los pintores sígnicos y líricos como Mathieu y los rígidos y fríos como Vasarely. Ciertamente hubo la tendencia de olvidar los movimientos concretistas de este período mientras triunfaban el cubismo, el futurismo y el surrealismo y es precisamente gracias a esos concretistas que hubo una franca renovación de la pintura y la escultura.



Vasarely."Tau-Ceti".1955

Continuando este recorrido histórico-temporal del constructivismo, poco antes de la década del cincuenta surge el movimiento informalista. Sin embargo, todavía hubo manifestaciones del constructivismo destacándose artistas como Magnelli, Gorin, M. Bill, Mortensen, J. Dewasne y P. Lohse (Merchán Fiz, 1986).



Igualmente sobresalió el Grupo MAC (movimiento de arte concreta), según Dorflès (1966), fue fundado en 1948 en Milán por Soldati, Munari, Monnet y Dorflès. Estos artistas pretendían lograr una forma de arte que se apartara de toda referencia naturalista, considerando la individuación de formas puras. Estas inquietudes fueron compartidas por muchos artistas europeos, por ejemplo: En Italia surgen grupos en Milán, Florencia, Roma, Turín, Sicilia y Nápoles. En Francia surge el “groupe espace” a través de la revista de André Bloc, el movimiento estructurista en Inglaterra con los artistas Víctor Pasmore, Mary Martin y otros, mientras que en España se habla de un espacialismo metafísico y otro fisiológico además de la llamada Escuela de Córdoba (Moreno Galván).



André Bloc. "Mural". UCV
1952



Víctor Pasmore "Spiral Motif".

Merchán Fiz (1986) también hace mención del arte neo-concreto en Europa y del Grupo nueva tendencia Zagreb (1961), primer aglutinante de la evolución constructivista. El punto de partida es el elementarismo europeo, la reducción cromática, predominio de la línea y la máxima economía de medios. Este autor añade que otro momento decisivo fue la exposición Arte Programado, organizada por Bruno Munari y Umberto Eco (prolongación del Movimiento de Arte Concreto) y dentro de ésta tendencia surgió en Inglaterra una subtendencia neoconcreta denominada estructurismo durante los años cincuenta

La misma se basaba en el neoplasticismo de Mondrian y tenía como sus principales exponentes a Vantongerloo, Van Doesburg y J. Gorin. Según G. Rickey (citado por Merchán Fiz, 1986) hacia 1960 comienzan a enrumbarse dos líneas de creación artística, cuando se observa una fuerte tendencia constructivista entre la generación de posguerra. Algunos conocían la tradición de la Bauhaus mientras otros mostraban respeto por los constructivistas holandeses o rusos. De este grupo formó parte el artista uruguayo Alceu Ribeiro.



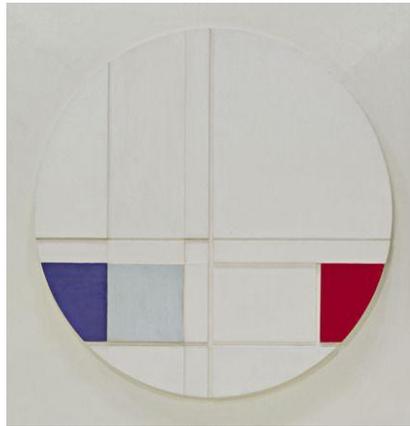
Bauhaus: Wassily y Nina Kandinsky,
Georg Muche, Paul Klee y Walter Gropius



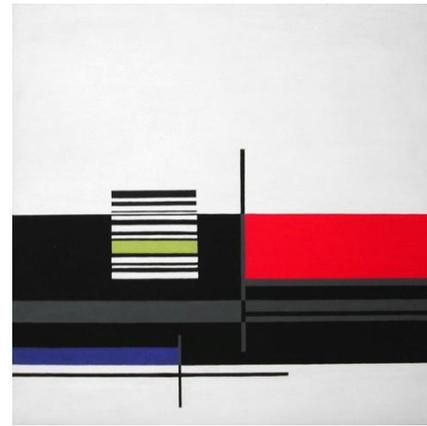
Alceu Ribeiro (1919).

Se realizaron dos exposiciones que encauzaron esta tendencia: "Construction and geometry painting" realizada en Nueva York en la galería Chalette, dedicada a pioneros tales como Malevitch, Mondrian, Van Doesburg, Lissitzky, Moholy Nagy...Albers, Gorin, Domela, M. Bill, Vasarely y Lohse.

Mientras en Europa se realizó la exposición: Konkrete Kunst, en Zurich, organizada por Max Bense y M. Bill.



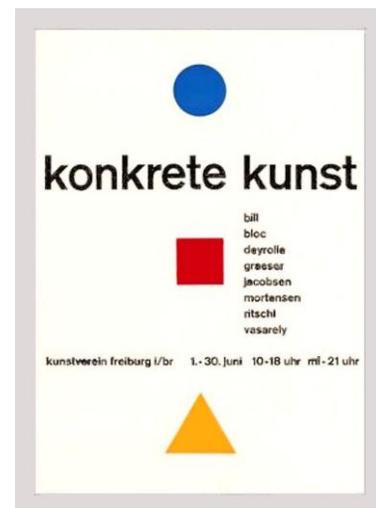
Jean Gorin. "Relief-Composition.



Jean Gorin



Lohse." Reihenelemente zu Rhythmischen Gruppen". 1937

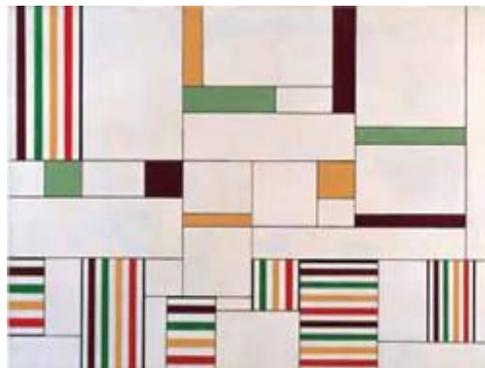


En cuanto a esta exposición intentó dar o restituir valor al movimiento haciendo un recorrido por sus diversas etapas en un período comprendido entre 1888 y 1928, así como también Balla, Dalauney, Arp, los plasticistas Van der Leck y Mondrian, los continuadores de Bahaus: Albers, Moholy, Vordemberge y Vantongerloo, hasta los de más reciente data para ese

momento. El catálogo también incluía el “manifiesto de arte concreto” de Van Doesburg de 1930“(Dorfles, 1966).



Giacomo Balla "Construcción Escultórica del ruido y la velocidad" 1914-1915.



Vantongerloo. “Relación de volúmenes”. 1919

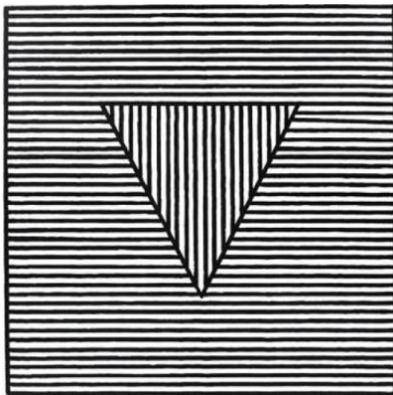


Albers. “Homenaje al cuadrado” .1950



Jean Arp "Pastor de nubes" UCV.
1953

Este autor señala que la muestra de Zurich pretendía justificar el arte como instauración y visualización de una organización estructurada, la cual se apoyó en principios ordenadores conscientes de la psicología gestáltica en la que se observaban dos posibilidades. La primera se logró mediante una mínima complejidad de elementos y un máximo grado de orden (arte estructuralista, nueva abstracción o minimal art). La segunda consistía en sistemas estructurales que aumentaron su complejidad, lo cual implicó un mayor orden. Esto tuvo como consecuencia la creación del arte óptico, cinético y cibernético.



Sol LeWitt. "Wall Drawing"
1962

Para este autor, el alcance de las búsquedas de estos precursores, se puede observar en otras generaciones “concretas” inclinadas a estudiar las estructuras y las características perceptivas como en el caso del el op-art. Como se puede observar este itinerario plástico condujo a la autora de la presente investigación a un recorrido por diversas formas de pensamiento y búsquedas de sentido en cuanto a la expresión artística. Aunque las búsquedas fueron similares, en este caso, se enfocaron en los aspectos cromáticos, geométricos y de la abstracción, lo cual evidencia la diversidad de creaciones y mecanismos compositivos dentro de esta corriente.



Alejandro Otero. "Coloritmos" 36 (1958),
51 (1959) y 69 A (1960)



Carlos Cruz-Diez." Fisiocromía
N°23" (artesanal

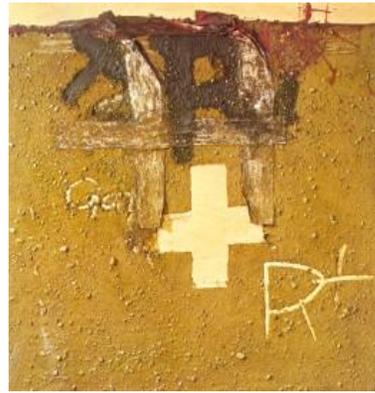
Evolución del constructivismo

El conflicto entre el concretismo o abstracción geométrica y la abstracción no geométrica (llamada en Francia abstracción lírica), se fue subdividiendo en variados movimientos informalistas como el Tachismo, action painting, pintura del signo, gestual y matérica.

Finalmente en los años 50 el informalismo cobra mayor auge que el riguroso concretismo.



Jean Dubuffet. "Ponge feu Follet noir". 1947



Tapies. "Cruz y Tierra "1975

La Escuela del Sur

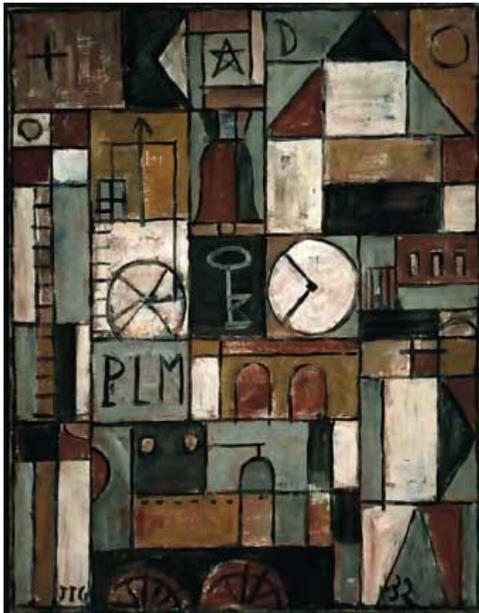
La Escuela del Sur fue el exponente más relevante del Arte Constructivista en Latinoamérica, creada por el artista Joaquín Torres García en Montevideo, Uruguay en 1942. Según su esposa, Cecilia Buzio, en los comienzos del Taller Torres-García, en los años 40, las clases se daban en su propio taller, enseñando a sus alumnos los principios básicos de dibujo y pintura. No se practicaba ningún método establecido, aunque todos los ejercicios apuntaban a la profunda comprensión del término abstracción.

Para el artista este término no significaba necesariamente la ausencia de representación sino más bien la creación de un valor plástico absoluto para la obra (Buzio, 1997).

Ramírez (1992) señala que Piet Mondrian propone a Torres García que incorpore extractos del neoplasticismo en sus publicaciones, teniendo en común el interés por la abstracción. El autor agrega que para Torres García todo el gran arte de la humanidad basado en un plan geométrico es constructivo y es aplicable a todo período de la historia.

El autor antes mencionado expresa que la meta de Torres García era la de encontrar un sistema constructivo tomado de la realidad, que se pueda traducir en un esquema simbólico-geométrico incorporando los logros de la abstracción europea, el arte geométrico y el arte precolombino.

Este era uno de los fines de la Asociación de Arte Constructivo (ACC), cuyas ideas se oponían al planteamiento del arte “nativista” que se realizaba en otros lugares de América. Esta expresión se apropiaba de forma indiscriminada de elementos y motivos indígenas, con fines nacionalistas e ideológicos. Paralelamente, se desarrollaba Muralismo Mexicano, caracterizado por una pintura de carácter social y político. El mismo pretendía realzar la memoria prehispánica, sus principales exponentes fueron Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.



Torres-García.

“Constructivo con Campana”. 1932



Estas expresiones del arte representan dos vertientes completamente opuestas que parten del mismo pasado prehispánico: el constructivismo de la Escuela del Sur basado en la abstracción del símbolo, aspectos místicos, y el mundo espiritual-filosófico de la cosmovisión de nuestros ancestros, como un homenaje a sus valores culturales. Por otra parte, el muralismo mexicano se enfoca en temáticas como: la injusticia de los grupos más desposeídos, una crítica al proceso colonizador y una denuncia sobre la violencia, el dolor y la muerte que resistieron nuestras culturas.

Según Ramírez (1992) Torres García en su obra “Estructuras”

.... argumenta que la abstracción geométrica es el resultado de una evolución, razón por la cual la estructura del trabajo establece una relación entre las partes y el todo más allá de las proporciones matemáticas, de reglas y medidas, el artista establece una sintonía con el orden armónico del universo (p.12)

Esta es una reflexión basada en las experiencias e investigaciones del artista sobre el mundo maya e inca, sus estudios de los observatorios

astronómicos prehispánicos de Tiahuanaco y Taypicala. Los cuales inspiraron la creación de su “Monumento cósmico” como culto al Sol.



Torres-García. "Tres figuras Constructivas primitivas". 1937



Torres-García. "Constructivo con Campana". 1932

Quintana Castillo (2010) hace alusión a los primeros períodos del constructivismo europeo, cuando se buscaba un alejamiento del naturalismo y donde el arte debía ser funcional. Se pensaba en el color, en lo geométrico, en la abstracción, un pensamiento completamente apartado de aspectos místicos o simbólicos, los cuales si eran fundamentales en las culturas prehispánicas y fueron ampliamente abordados en el Arte Constructivista en América Latina. Precisamente Torres-García con su Escuela del Sur, viene a ser el artista y pensador que reinterpreta estos aspectos de las culturas prehispánicas para lograr una abstracción llena de contenidos a través de la utilización del símbolo.

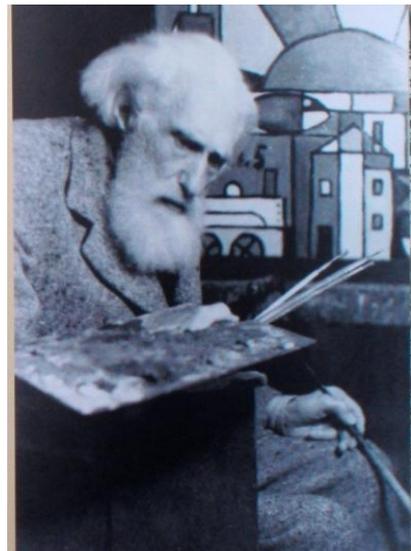
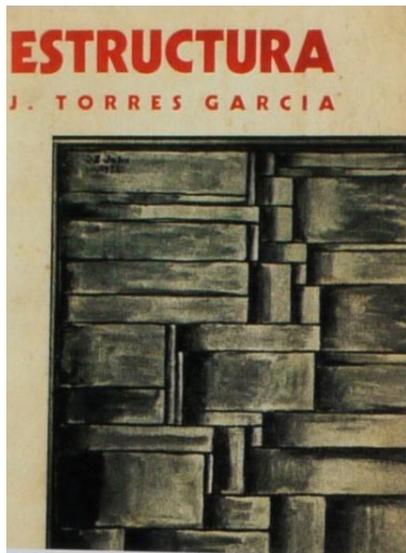
Dos de las principales temáticas de Torres García fueron los mitos de los orígenes y el arte como magia, como evidencia de lo metafísico y de la orientación extra-artística del arte. Su énfasis en lo simbólico, colectivo y ritual renueva los fundamentos espirituales de su arte.

Al estudiar las culturas originarias de América Latina, emergen los principios abstractos como un nuevo punto de partida frente a las ideas de la modernidad. Torres García fue pionero no solamente del movimiento constructivista sino uno de los primeros en plantearse la creación de un arte nacido a partir de nuestros orígenes.

Buzio de Torres (1992) señala:

Para Torres García el Símbolo fue la manera de sintetizar la idea y la forma superando lo narrativo, para lograr la unidad de la obra, él le llamó a esta conjunción de la idea y la forma el nexo entre lo vital y lo abstracto al Insertar símbolos representando valores humanísticos, dentro de la antítesis de la estructura racional del neoplasticismo. (p.7)

De esta manera Torres García creó un estilo que constituyó una gran contribución al Arte Moderno, él lo llamó “Universalismo Constructivo”, al sintetizar las principales corrientes artísticas de ese período.



Joaquín Torres García.
1949

Ramos (2006) añade: “Del cubismo tomó los principios y conceptos de la forma concreta, del Neoplasticismo la pureza de la estructura y del surrealismo las referencias del subconsciente” Y al ir trabajando desde estos principios y adicionando sus propios puntos de vista el artista comprendió como se podía ejecutar un arte monumental. Torres no era una versión del Constructivismo Ruso ni de la Bauhaus, más bien apuntaba a la creación de un arte moderno para el nuevo continente con el mismo alcance del arte de las civilizaciones de la antigüedad, con la aspiración de crear un estilo que pudiera unificar todas las artes y reconstruir un mundo que fuera compartido por muchos artistas y movimientos europeos en la primera mitad del siglo XX.



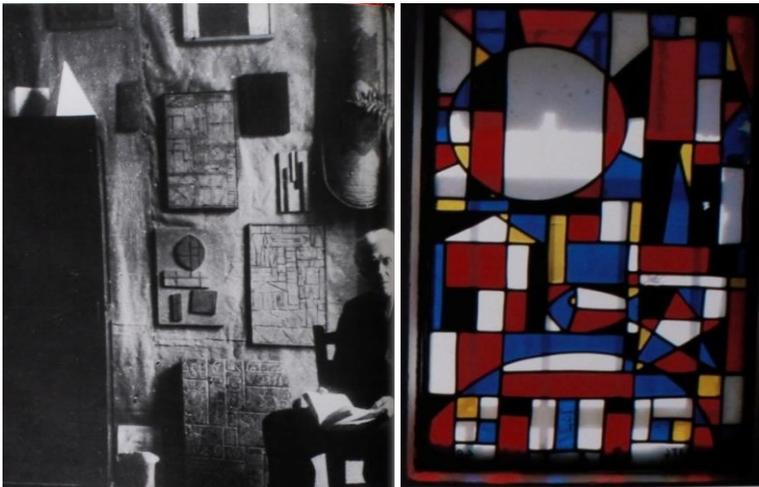
Torres García. "Construcción abstracta tubular".
1937

Torres García recorrió gran cantidad de espacios artísticos en muchos lugares del mundo, relacionándose con grandes artistas, pensadores e Instituciones artísticas fundamentales a nivel mundial, pero finalmente necesitó buscar en las raíces de América latina para entender las constantes universales del hecho creativo dentro de la abstracción geométrica, para hacer un planteamiento sólido, basado en aspectos no sólo intelectuales o académicos, que también pudieran satisfacer sus inquietudes metafísicas y teosóficas, tal como ocurrió con sus investigaciones sobre cosmología prehispánica.

Búsqueda en el pasado

Según Ramos (2006):

Joaquín Torres García necesitó dar pasos atrás, a las bases mismas de la civilización occidental, esta vez a la Grecia de los clásicos y de los neoplatónicos, para buscar algo del ser esencial del arte. Y lo encuentra en el ideal de la integridad entre lo espiritual y lo corporal, la idea del artista y la forma (p.208)



Torres García. "Vital".1948

Este autor señala que en su búsqueda del ser esencial del arte Torres va a ir también a la antigüedad de América, encontrándose con principios

constructivos del arte pre-colombino, con su bidimensionalidad, su frontalidad, y con su riqueza simbólica aún en medio de una formalidad frecuentemente austera, tomando de las fuentes primigenias, de una abstracción menos teórica e intelectualizada que se encuentra incorporada a los elementos y entornos de la naturaleza.

En cuanto a este aspecto, Buzio de Torres (1992) concluye:

La meta de Torres era la de encontrar los sistemas constructivos que configuren las formas tomadas de la realidad para trasladarlas a esquemas simbólicos y geométricos dentro de un orden y un estilo que incorpore la abstracción europea y el arte geométrico y precolombino. (p.15)

Para Torres García no existía una separación entre la realidad y el aspecto simbólico, dado que esta representaba una síntesis del pensamiento, ni tampoco entre realidad y abstracción dado que se podían incorporar a otras estructuras tanto del pasado prehispánico como del arte europeo.



Joaquín Torres García
"Constructivo con varillas sobrepuestas".
1930.

Las ideas de Torres-García en el Contexto Latinoamericano

En cuanto a las ideas desarrolladas por Torres García, Ramos (2006) plantea lo siguiente: “Ideas como armonía, unidad, ritmo, simetría, integridad, no-representación, estructura, construcción, geometría, símbolo, abstracción, universalidad, conforman un lenguaje constituido en América Latina” (p.20) proponiendo el “Universalismo Constructivo” de la primera mitad del siglo XX, que se nutre de culturas arcaicas e incorpora también importantes sesgos de la modernidad y del arte universal.

En tal sentido, Ramos (2006) señala que:

Torres García reúne distintos saberes, ideales y tradiciones en peculiar síntesis, como miembro especialísimo de esa familia universal de los constructivos unida en un ethos espiritual y una afinidad formal que hereda pero a la cual aporta sus significativas novedades: desde sí mismo, desde el siglo XX y desde el continente americano (p. 209).

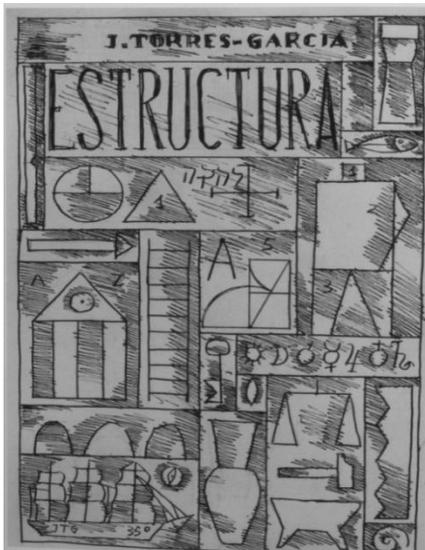
Torres no se conformó con seguir un canon, involucra aspectos espirituales vinculados al cosmos y al universo, con un desarrollo del pensamiento más complejo como es el de la abstracción, surgiendo de esta combinación un lenguaje personal que por su pasado histórico solo pudo darse en el contexto de América Latina.

Barnitz (1992) añade que el trabajo desarrollado por Torres García desde la Asociación de Arte Constructivo hasta el Taller Torres García, estaba basado no sólo en su conocimiento de las artes ancestrales, sino también en su experiencia en grupos como el Jungedstil, William Morris y los grupos belgas y españoles de Art Nouveau, dado que este artista estuvo directamente relacionado con el diseño de obras arquitectónicas como los ventanales de vidrio para la Sagrada Familia de Antonio Gaudí de Barcelona y la catedral de Palma de Mallorca en 1904. Sus nexos con Instituciones como La Bauhaus, el “Black Mountain College” de North Carolina y Especialmente de Stijl, donde conoció a Van Doesburg y a Piet Mondrian, quienes coincidían con Torres en cuanto a criterios que relacionaban la universalidad y la abstracción. Uno de los principales aportes de este artista fue el de crear una

obra universal basada en una multiplicidad de fuente hasta entonces no relacionadas entre sí.



TTG at the Ateneo de Montevideo: Joaquín Torres-García and his students. Reproduced on the cover of *Removedor* 20, Oct./Nov. 1947. From left to right, seated: unknown, Manuel Pailós, Joaquín Torres-García, Julio Alpuy, Rodolfo Visca. Standing: Horacio Torres, Augusto Torres, José Gurvich, Manuel Cuña, unknown, Guido Castillo, Jorge Visca, Francisco Matto, and Gonzalo Fonseca. Photo: Alfredo Testoni.



Torres García. 1935. "Estudio Para la tapa del libro Estructura".

Abstracción y símbolo

Cuando relacionamos la abstracción con el símbolo, ésta deja de ser una pretensión teórica de oposición a la figuración, a la pureza de líneas, los colores planos y tendencia a lo geométrico, comienza a vincularse con otros sentidos como la búsqueda del misticismo y una visión más filosófica del universo. Aun partiendo de una realidad tangible como es la naturaleza, en ella encontramos la manifestación de la sección áurea como un valor inherente a la existencia del hombre precisamente por formar parte de ella, y de allí el símbolo como medio que nos vincula e integra con el universo.

Según Ramos (2006)

Construir es a la vez intuir y ordenar. Y el artista es un “geómetra del Universo”, pues para estos visionarios vida y geometría se confunden, así como se co-funden espíritu y visión, idea y cosa...” como Torres siente que “todo en la vida es número y la aspiración de su espíritu es llegar a una estructura que dé unidad”... que, además sus formas alcancen valor universal-que comuniquen a cualquier hombre y en cualquier lugar (p.209).



Torres García. "Construcción con Tres figuras".1946

Ramírez (1992) agrega que en los años 40 se extendieron y difundieron las ideas de Torres García con el surgimiento de “La Nueva Escuela del Sur”, estas ideas tomarían lugar después de la segunda guerra mundial, fueron conocidas por diversos artistas a través de América del Sur, como resultado de programas de radio, exposiciones del Taller en Ecuador, Argentina, Chile y Perú, además de la publicación de la obra de Torres García: “El Universalismo constructivo” en 1944, en este período, florecieron movimientos concretos y de abstracción geométrica en Argentina, Venezuela y Brasil.

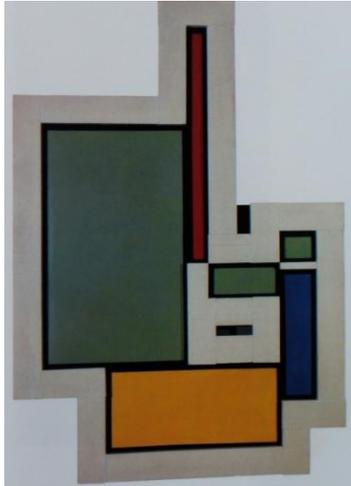


Horacio Torres. "Mural" 1962.

Otro evento clave en la difusión de estas ideas fue la organización de la exposición retrospectiva del Taller en la cuarta Bienal de Sao Paulo de 1959, que cautivó la atención de artistas tanto de Brasil como de América Latina.

Amaral (1993) añade que para el año 44, Tomás Maldonado, diseñó la revista “Arturo”, de Argentina, fueron punto de partida del grupo Madí y de la Asociación Arte Concreto Invención. El cual fue considerado el más

innovador movimiento de avanzada de ese período. Este grupo desempeñó un rol fundamental en el desarrollo de la abstracción geométrica en el cono sur, siendo sus principales exponentes Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice y Rod Rothfuss de Uruguay, entre muchos otros.



Rod Rothfuss. "Composición " Madi.1945



Carmelo Arden Quin. "Composición ".1945



Gyula Kosice "Arquitectura del Agua ". 1968.

Ramírez (1992) señala que posteriormente surge un segundo grupo, conformado por los artistas que fundaron el taller Torres García en sus inicios: Gonzalo Fonseca, Julio Alpuy y Francisco Matto, así como sus hijos Horacio y Augusto Torres, y el artista José Gurvich, quienes conformaron nuevamente el Taller en Nueva York en 1962, extendiendo la aplicabilidad de los postulados fundamentales.

Ramírez (1992) agrega que “Fonseca, Matto y Alpuy exploraron la dimensión intuitiva del símbolo trascendiendo lo racional, para restaurar lo ritual, de función extraestética. Esta tensión entre lo racional y lo intuitivo del símbolo era equilibrada entonces, por el orden abstracto”. (p.262).

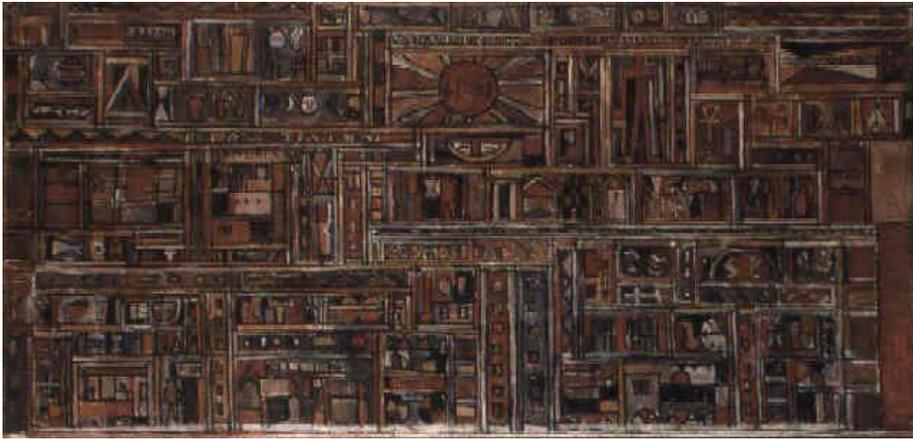


Matto. "Picadilly Circus". 1958

En este período también debemos mencionar a Marcelo Bonevardi, quien también desarrollo una importante propuesta relacionado con el signo, “explorando y amplificando los límites del signo en la producción de paradigmas visuales “(p.268)

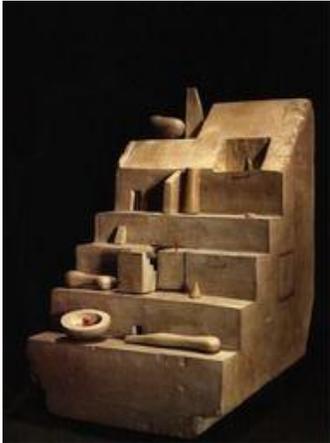


Julio Alpuy "Acuarela" .1946



Augusto Torres

Gonzalo Fonseca fue el primer artista que liberó al signo de la estructura reticular, quién trabajó relieves en cemento entre 1958 y 1961, y también los símbolos de manera tridimensional en clara referencia a los tótems de las culturas tribales, haciendo explícita su doble función como significado arquetipal y objeto ritual. (p.277).



Gonzalo Fonseca "Terrazas".
1985



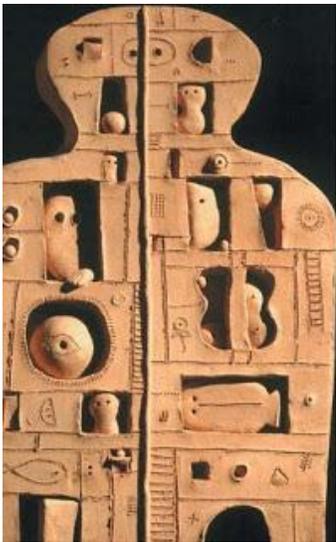
Alpy."Paisaje constructivista
de Montevideo".1957.

Durante mucho tiempo el signo empleado como imagen venía indisolublemente ligado a asociado a una retícula, tenía prediseñado el espacio que lo envolvía y ya formaba parte de él, Fonseca se desprende de todo esto y comienza a investigar sobre nuevos modos de utilización de estos signos desprendiéndolos de su uso digamos “espacial” tradicional, incorporándolos a formas volumétricas de una manera casi arquitectónica, pero dentro de una dimensión mítica, como es el caso de las figuras totémicas.

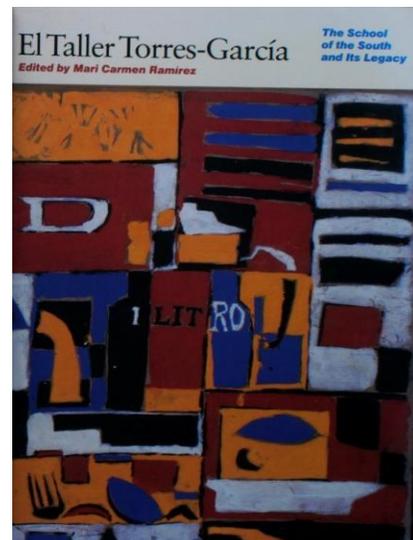
El autor antes mencionado señala que por otra parte, “Gurvich vuelve a los orígenes desde el misticismo religioso de la tradición hebrea” (p. 272). No es lo mismo venir de una tradición católica y asumir los símbolos prehispánicos, que hacerlo desde la religión hebrea, que contiene a su vez su propia simbología y su tratamiento de las imágenes. Tanto en su idioma como en la poesía y la literatura, además del hecho de haber vivido los difíciles tiempos

de guerra y haber tenido que emigrar, esto le da unas características muy particulares a la obra de este artista

Torres García propuso la idea de que América latina era el punto de partida para una nueva tradición visual del arte en el hemisferio basada en la recuperación y la síntesis de dos elementos aparentemente irreconciliables, el pasado prehispánico y el legado del arte universal, bajo los parámetros de la modernidad artística.



Gurvich. "Hombre Constructivo". 1968



Para Torres los pueblos Incas y Mayas fueron representantes de la más alta función dentro de los esquemas del universalismo constructivo: el trasladar las ideas en signos a través de la geometría, el Universalismo Constructivo no fue simplemente un episodio en la historia del modernismo en Europa y América latina, fue la búsqueda de la continuidad de la antigua utopía acerca de los valores universales, expandiendo su campo al arte moderno al enfatizar la continuidad y la presencia de los paradigmas clásicos

de connotaciones metafísicas y éticas. Entre sus más apreciables legados fue el de haber prestado atención al arte precolombino, ampliando de esta manera la definición de la tradición constructivista al americanizar su proyecto modernista. (Ramírez, 1992 y Rasmussen, 1993)



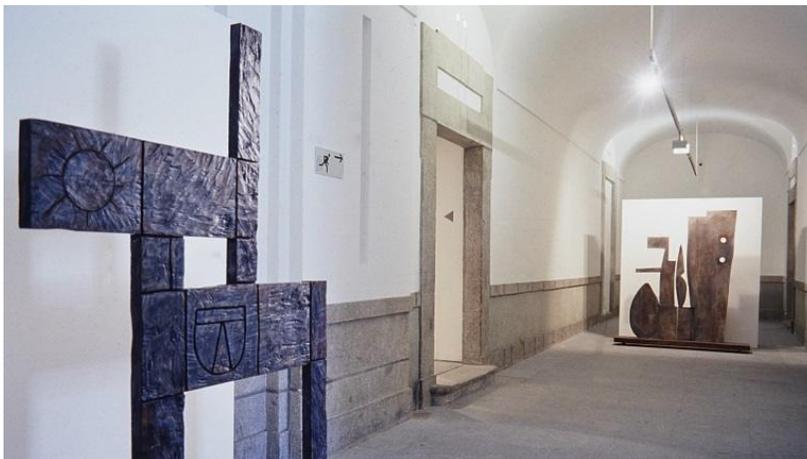
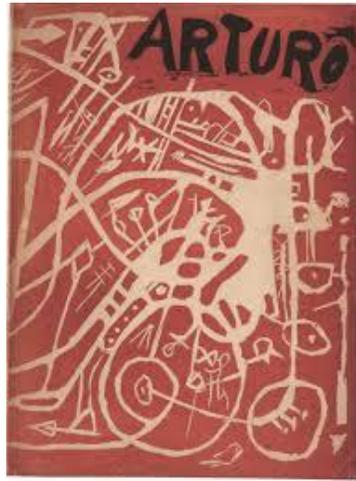
Francisco Matto. 1965.
"Monumento en Quebracho".

Trascendencia del legado en el tiempo

La exposición retrospectiva del Taller en la cuarta Bienal de Sao Paulo de 1959. La Revista "Arturo", de Argentina, diseñada por Tomás Maldonado, órgano del grupo Madí y de la Asociación Arte Concreto Invención, el movimiento más innovador de avanzada de ese período. Y más recientemente la Exposición en el Museo Reina Sofía.



Figure 39 Cover of Arte Concreto invención no. 3 (1946)



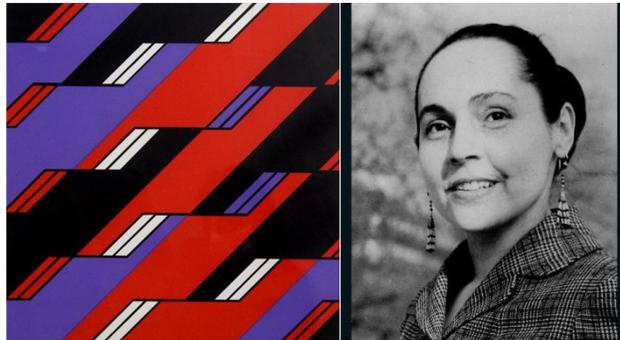
Ramírez (1992) señala que las influencias de Torres se ponen de manifiesto en la relación de artistas asociados con grupos étnicos precolombinos en varios países como Perú, Ecuador y Bolivia manifestando las influencias del Taller Torres García en los años 60 y 70, como en el caso de Fernando De Szyszlo en Perú y Oswaldo Guayasamín en Ecuador.



Por su parte, Amaral (1993) manifiesta que en Ecuador emergió en artistas tales como Aracely Gilbert y Manuel Rendón (p. 97),



Manuel Rendó

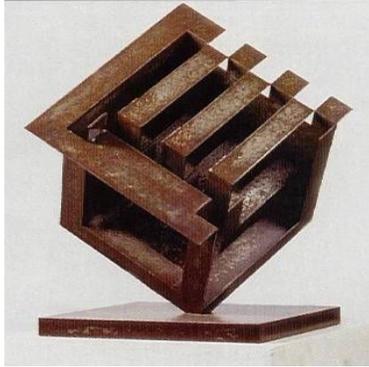


Aracely Gilbert

En Colombia además de Edgar Negret y Ramírez Villamizar con sus esculturas monumentales de acero, también continúan esta corriente los artistas Omar Rayo, Carlos Rojas y John Castles (p.95).



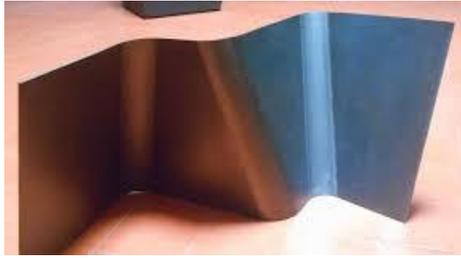
Edgar Negret



Ramírez Villamizar
"Aerolítico "



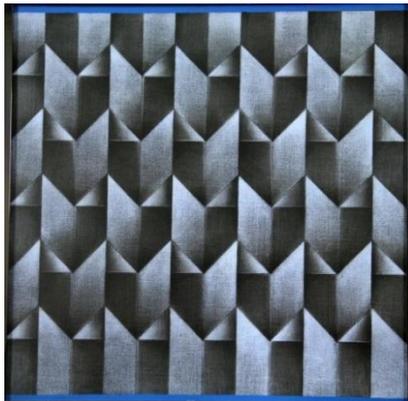
Ramírez Villamizar
"Copa "



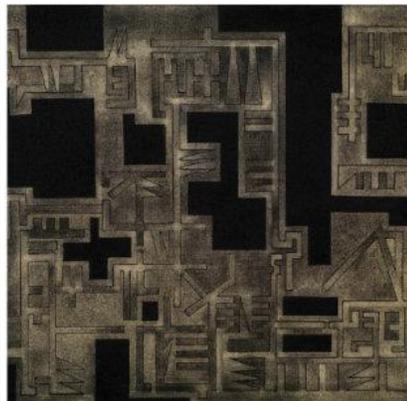
John Castles



Carlos Rojas

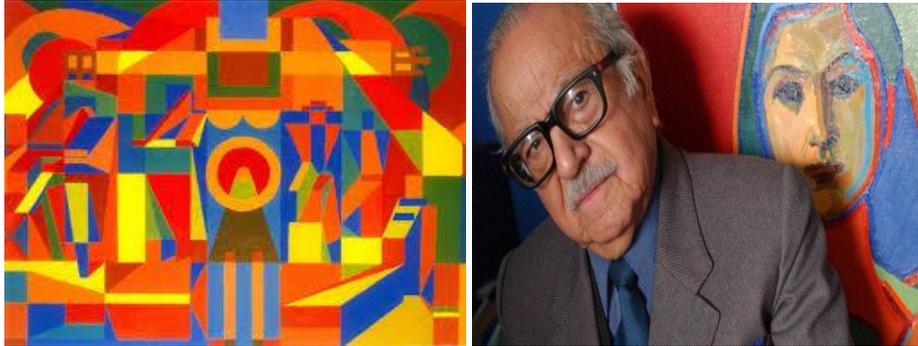


Omar Rayo. Atrapado
1961



Omar Rayo. "Bar Azul".

En Chile Ramón Vergara. En México Carlos Mérida y Mathias Goeritz.



Ramón Vergara.
"Indoamericalatina "



Carlos Mérida

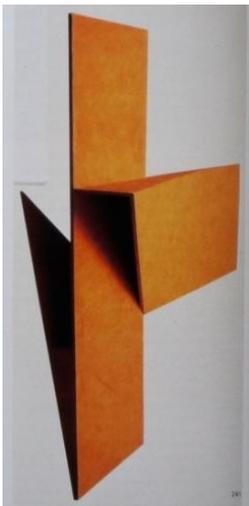


Mathias Goeritz.

Así como Ligia Clarck y Helio Oitica en Brasil (p.92)

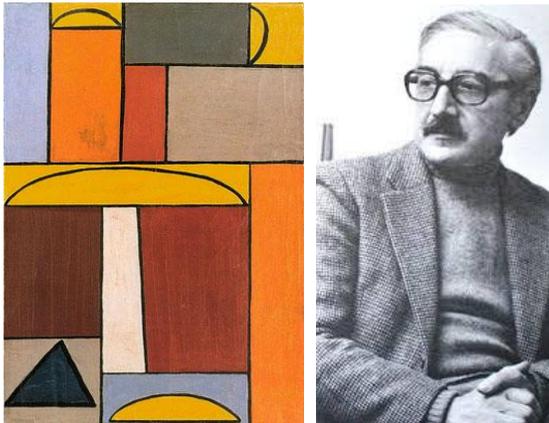


Ligia Clarck
"neoconstructivismo"

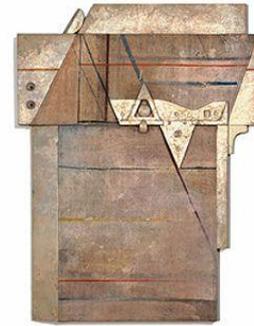


Helio Oitica.
"Relevo Espacial".
1960

Según Ramírez (1992) también esta tendencia se manifestó en Argentina en expresiones individuales de artistas como Hlito y Bonevardi. Además de los expresionistas abstractos norteamericanos Gottlieb y Barnett Newman y también a obra escultórica de Louise Nevelson. Esta es sólo una muestra del amplio espectro que abarcó la influencia de Torres García en América Latina, en los diferentes creadores que evidenciaron sus rasgos en el transcurso del tiempo.



Hlito. "Estructura "



Bonevardi "Brioles". 1987



Louise Nevelson, "Royal
Tide 1 "1960.

Para Ramírez (1992) El hecho de universalizar los valores enraizados en las Américas, es considerado uno de los aspectos más perdurables del legado de Torres García. Su mensaje fue escuchado desde 1930 por varias

generaciones de artistas a través del continente. Finalmente este autor señala que este grupo seminal pudo adherir a artistas minimalistas y conceptuales en los años 70 tales como los argentinos Miguel Ángel Río y Alejandro Puento, además de Paternosto, resignificando propuestas esenciales y de esta manera, estimulando a la generación del posmoderna de los 80 (formada por Elizabeth Aro, Alejandro Corujeira y César Belcic). Y que estos artistas, mediante la apropiación de motivos de Torres García, se resistieron a la transvanguardia internacionalista.



Alejandro Corujeira



Elizabeth Aro

Finalmente, este autor destaca el resurgimiento del grupo “El Ojo del Río” (Adolfo Nigro, Alberto Delmonte, Julián Agosta y Adrián Dorado). El cual

además de apropiarse de los símbolos utilizados por Torres, también revirtió la relación establecida entre arte y manualidades.

Entre muchos otros se destacaron Gonzalo Fonseca y César Paternosto quienes contribuyeron a revitalizar la compleja herencia de Torres, para continuar inspirando a los jóvenes artistas a definir y reclamar su legítimo lugar en el arte del siglo XX



Paternosto "Negro, Herrumbre y Amarillo ". 1974

CAPÍTULO III

Constructivismo y Contexto de la Pintura en Venezuela a finales del siglo XX

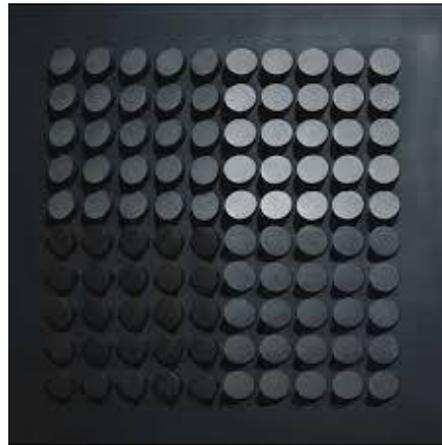
En el presente capítulo se aborda el contexto histórico del Constructivismo en Venezuela, así como las tendencias del constructivismo abstracto y simbólico hasta llegar a la pintura a finales del siglo XX, período formativo de Manuel Pérez como artista plástico. De esta manera, se identificaron los rasgos del legado constructivista de este artista durante el período de transición de las décadas 80-90.

Amaral (1993):

Después de la II Guerra Mundial, movimientos como el Constructivismo, arte Concreto, Neo concretismo, arte cinético y otras formas de abstracción geométrica, emergieron en regiones receptivas a al arte moderno vinculado con las tendencias más avanzadas de Europa. Estos movimientos florecieron primeramente en los centros urbanos de Argentina, Uruguay, Brasil y Venezuela, países que carecían de una fuerte tradición pictórica nacional de substancial influencia precolombina en sus culturas. (p.86)

Esta autora añade que salvando las diferencias, las circunstancias alrededor del surgimiento de las tendencias constructivistas en Venezuela tuvieron mucho en común con las de Brasil, dado que en ambos países no existía una tradición pictórica que remitiera a las culturas indígenas y que además por estar localizados en la costa atlántica, estaban abiertos a las nuevas ideas de Europa. Roberto Guevara (citado por Amaral, 1993) señala que el boom petrolero subsiguiente a la guerra llevó a Venezuela abruptamente a una nueva dinámica económico-social que implicaba la posibilidad de un nuevo grado de respuestas creativas a todos los niveles

Un sinnúmero de eventos contribuyeron a la construcción del momento que transformó a Venezuela en un paisaje artístico. Se puede afirmar que un momento clave en el desarrollo de la plástica venezolana, fue precisamente la creación del grupo “Los Disidentes”. Como afirma Morales (2007), a finales de la década del cuarenta comienzan a llegar a París un grupo de pintores venezolanos, estos artistas habían protagonizado una serie de protestas “en contra de las enseñanzas impartidas en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas Cristóbal Rojas, que sustituyó a la Academia de Bellas Artes a partir del año de 1936, a las que consideraban al margen de la historia” (p.61). Reclamaban fundamentalmente la necesidad de ponerse al día con las propuestas vanguardistas, surgidas en Europa a principios del siglo XX, reclamando en su formación una propuesta menos realista y más acorde con los problemas formales de la pintura, es decir, rechazaban aquella pintura de corte naturalista y descriptiva y pedían el acercamiento a las propuestas constructivas y sobre todo abstractas del arte.



El pintor, escultor y muralista Narciso
Debourg fundó el grupo “La Barraca de. Maripérez”

Los conflictos en la escuela de artes plásticas en Caracas crearon un grupo de estudiantes rebeldes en 1945, donde surge la agrupación “Barraca de Maripérez” y algunos de sus integrantes se trasladaron a México y París (Rodríguez Campo, 2014). Artistas como Pedro León Zapata, Sergio González, Celso Pérez, Enrique Sardá, Raúl Infante, Luis Guevara Moreno y Perán Erminy representaron un momento de transición hacia la conformación del grupo Los Disidentes (Amaral, 1993)



Perán Erminy



Luis Guevara Moreno



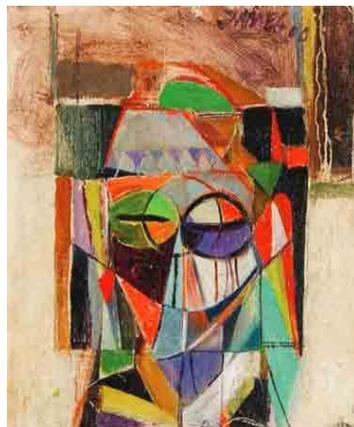
Amaral (1993) añade que en 1948 se crea el Taller Libre de Arte, cuyo objetivo era crear controversia, debatir nuevas ideas y abandonar la escuela

paisajística de Caracas, “en cuyas discusiones participaron los cubanos José Gómez Sicre, crítico y Alejo Carpentier, escritor cubano exiliado en Venezuela (p.93). Esta autora añade que en este período se organizaron exposiciones de Arte Latinoamericano que influenciaron y contribuyeron a la dinámica de apertura de Venezuela a círculos culturales en el exterior.

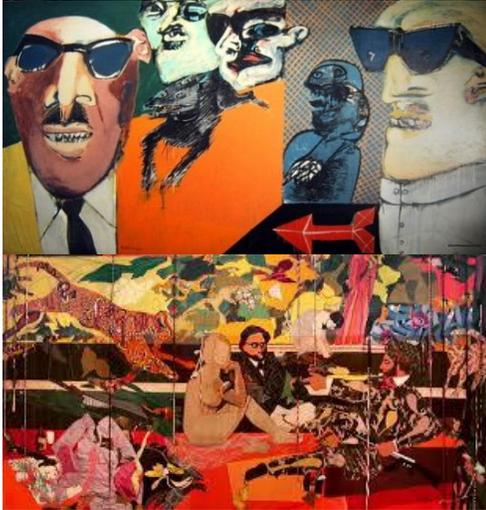


Según Francisco Da Antonio (2013) El Taller Libre de Arte nos mostró una serie de maestros que a partir de ese momento comenzaron a afinar una visión de la contemporaneidad.

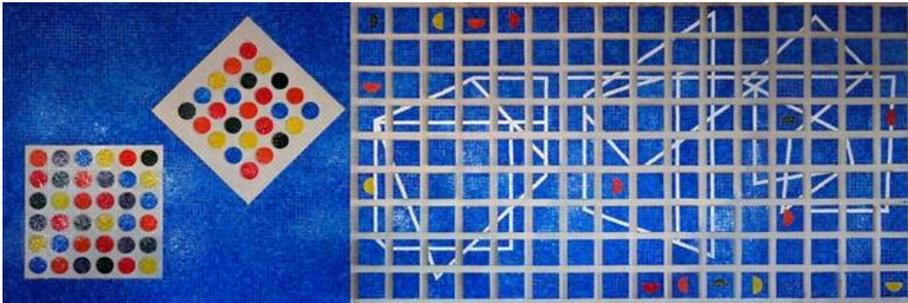
A dar paso a una serie de elementos y si bien hubo momentos en los cuales se fracturó como movimiento, los artistas mantuvieron su producción de obras.



Humberto Jaimes Sánchez



Régulo Pérez.



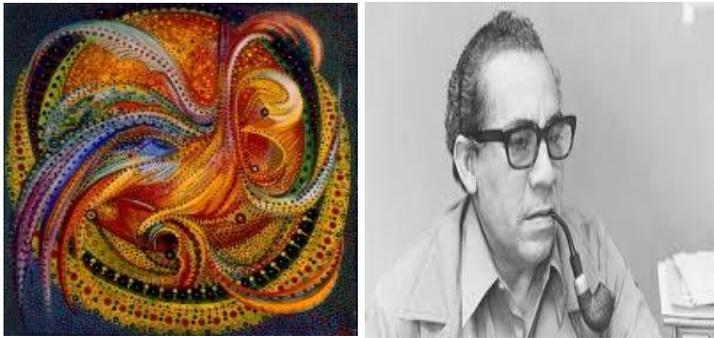
Alirio Oramas

“Cuando lees los textos acerca de la pintura venezolana en el siglo XX, de los críticos, analistas y de los propios artistas, tienes la sensación de que después del paisajismo, Manuel Cabré y el Círculo de Bellas Artes, apareció la Ciudad Universitaria con el arte abstracto y el constructivismo, cómo si no hubiese un hilo conductor que vinculara una cosa con la otra ”.

Francisco Da Antonio



Pascual Navarro



Mario Abreu.
"Ave Constelada"



Héctor Poleo. "Mural". UCV



Carlos Hernández "El indio" Guerra

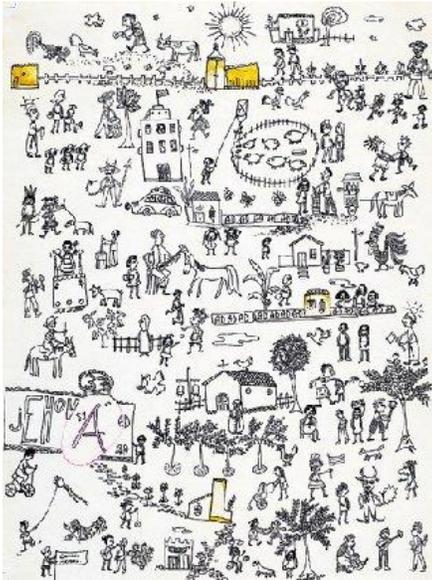


Virgilio Trompiz

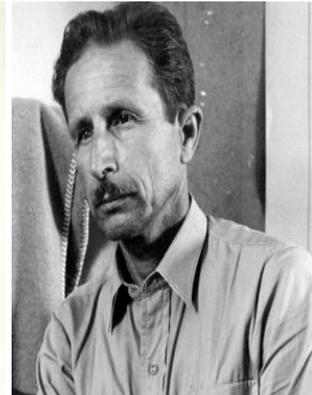
Para Francisco Da Antonio el triunfo internacional de artistas, como Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez o Marisol hizo que el mundo del arte los viera a ellos con más contundencia por el hecho de estar en una onda más intelectual y constructiva y tener condiciones mucho más favorables.



Feliciano Carvallo.



Lourdes Armas

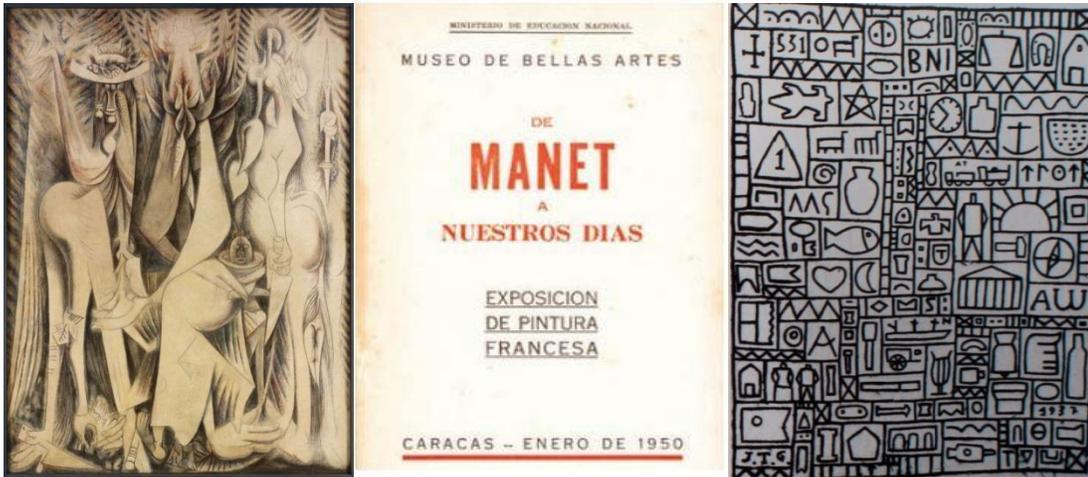


“Dama de gris “
Pedro León Castro.



Jacobo Borges. “Sala de espera ”.
1960

Por ejemplo “En 1948 la Asociación Arte Concreto-Invención de Argentina realizó una exhibición de su trabajo, teniendo un indudable efecto en los jóvenes artistas, así como también la exhibición de Wilfredo Lam en 1955 en el Museo de Bellas Artes de Caracas.” (p.93)



En 1950 el crítico francés Gastón Diehl, coordinó la exhibición “De Manet a nuestros días” y publicó en una revista las ideas de Alejandro Otero y otros artistas donde se una visión crítica sobre el conservadurismo cultural y artístico de su país (Amaral, 1993). Según Calzadilla (1999) el arte abstracto siguió las demandas de la razón técnica moderna en un afán de superación y progreso. En tal sentido, Rodríguez Campo (2014) agrega que a partir del año 50 se inició un intercambio entre artistas provenientes de Europa, Norteamérica y Latinoamérica, cuyo resultado condicionó indiscutiblemente el desarrollo de la Abstracción Geométrica. Creándose dos rutas antagónicas, la primera tiene su origen en principios morales o filosóficos y ven la geometría como una verdad absoluta de orden divino y universal. La otra se basa en la interacción de formas, líneas y colores como elementos plásticos, sencillamente un hecho netamente perceptivo, como también geométrico y formal.



Los Disidentes

Para Morales (2007)

Los Disidentes producirían un vuelco radical en el panorama de las Artes Plásticas al introducir los lenguajes de la abstracción, la preocupación por la investigación de los problemas formales de la pintura y la propuesta de una representación que fuese más allá del paisaje y la realidad social. (p.58).

Cuando este grupo de artistas “descubre” otras realidades desarrolla una conciencia artística que le permite vislumbrar desde otra óptica el acontecer en Venezuela que se había quedado en el tiempo en relación a los planteamientos artísticos de otras latitudes, de allí parte la inquietud de

renovarse, de acceder a nuevos conocimientos que les permitan crear nuevas formas del arte.

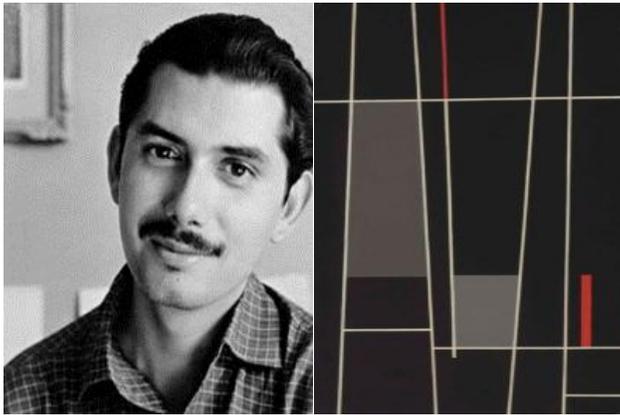
Esta generación de venezolanos reunida en la capital francesa estuvo conformada por un grupo de pintores como “Aimeé Battistini, Narciso Debourg, Perán Erminy, Carlos González Bogen, Luis Guevara Moreno, Dora Hersen, Mateo Manaure, Pascual Navarro, Rubén Núñez, Alejandro Otero; también por una bailarina, Belén Núñez y un filósofo, José Rafael Guillent Pérez” (Morales, 2007, p.61).



González Bogen. 1953 “Mural díptico”.



Aimeé Battistini. “Un Soleil pour Molisez 1964”.

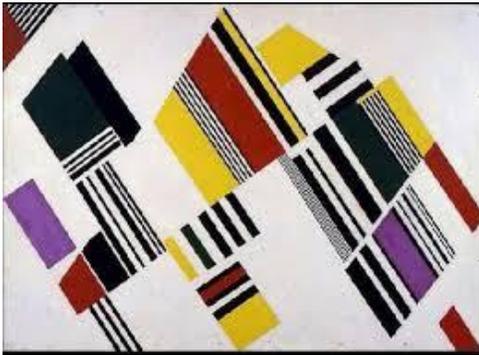


Manaure. "Sin Título". 1954. UCV

Además de los artistas mencionados, hubo otros enmarcados dentro de esta tendencia, tales como: Omar Carreño, Pascual Navarro, González Bogen, Carlos Cruz Diez, Víctor Valera, Jesús Soto, Osvaldo Vigas, Mercedes Pardo, Juvenal Ravelo, Ramón Vásquez Brito, Asdrúbal Colmenares, Guevara Moreno, Mateo Manaure, Alirio Oramas, Rubén Núñez, Narciso Debourg, Enrique Krohn, Alfredo Maraver, Rafael Martínez, Rafael Pérez. (Rodríguez, s/f y Rodríguez Campo (2014).



Pascual Navarro



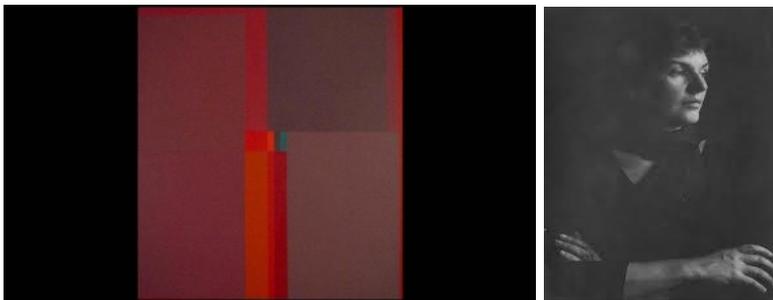
Rubén Núñez



Alejandro Otero.



Ramón Vázquez Brito



Mercedes Pardo. "Encrucijada "



Juvenal Ravelo

Según Rodríguez Campo (2014) estos artistas:

Basaron sus principios y manifiestos en la geometría como síntesis de belleza divina. A través de la geometría se explica el funcionamiento del Universo como una compleja metáfora matemática, en la que existe un

orden cósmico y social superior, construido de manera colectiva y racional, partiendo del arte como uno de los medios para esta transformación universal.(p.1)

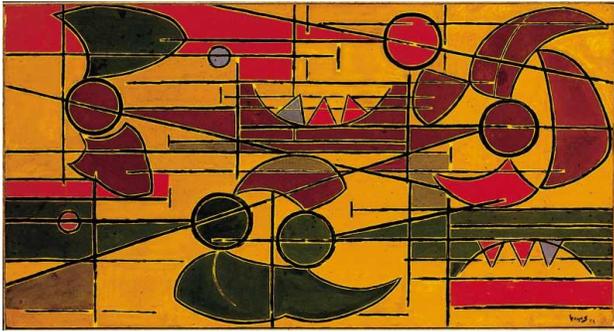


Asdrúbal Colmenares.

Desde tiempos inmemoriales los filósofos griegos y las culturas de la antigüedad estudiaron el cosmos, las relaciones armónicas del universo, descubriendo leyes a las que después se llamó la sección áurea, la ley de la divina proporción, como parte de la naturaleza donde estamos inscritos. Estas leyes obedecen a principios matemáticos con los que se explica la geometría y los principios de la abstracción.



Omar Carreño. "Posinega" 1957



Osvaldo Viga. Mural

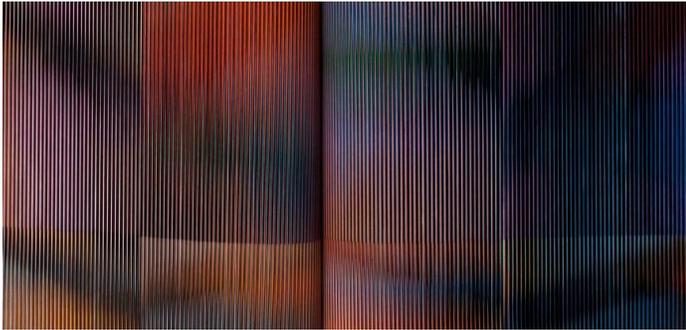


Jesús Soto. "Penetrables".



Víctor Valera. "Mural". UCV.

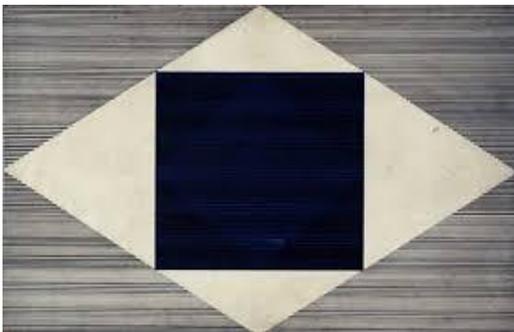
En tal sentido, Rodríguez (s/f) clasifica a los siguientes artistas dentro del primer grupo a Luis Guevara Moreno, Mateo Manaure, Rubén Núñez, Narciso Debourg, Alfredo Maraver, Rafael Martínez, entre otros



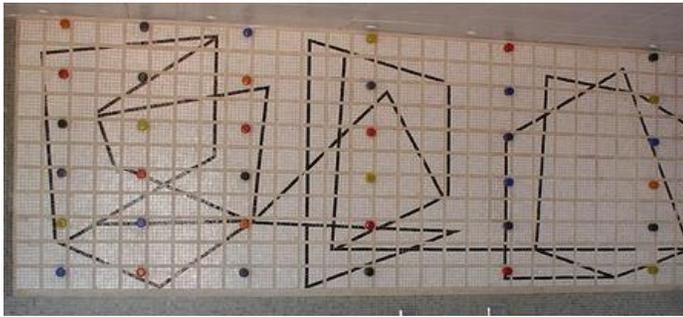
Carlos Cruz-Diez. "Fisiocromía "Mural. 1980.



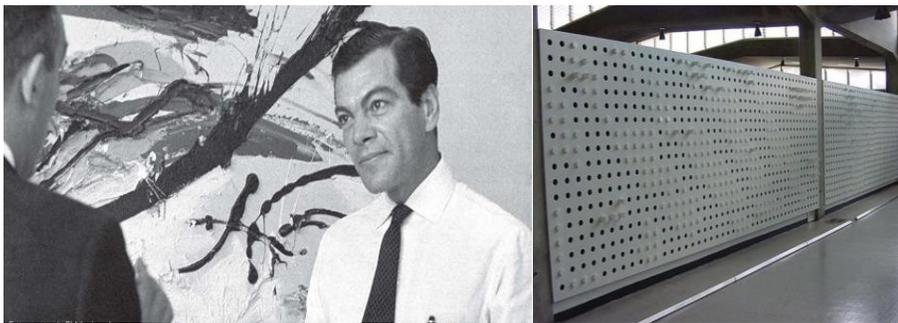
Marius Sznajderman



Alfredo Maraver



Alirio Oramas



Miguel Arroyo.

Facultad de Arquitectura UCV



Rafael Martínez frente a una de sus nuevas piezas

En el segundo grupo identifica a:

Abstracción Geométrica Nedo, Gerd Leufert, Eduardo Dorta, Oswaldo Subero, Marcel Floris, Francisco Salazar, Luis Chacón, Paul Klose, Gabriel Marcos, Elsa Gramcko, Humberto Jaimes Sánchez, Andrés Guzmán, Edgar

Guinand, Pedro Briceño, Gego, Harry Abend, Lya Bermúdez, Armando Barrios, Dora Hersen, Genaro Moreno, Max Pedemonte, Enrique Sardá y Max Sznajderman.



Gerd Leufert. "Visibilia

Gego. " Reticulárea"1968-81

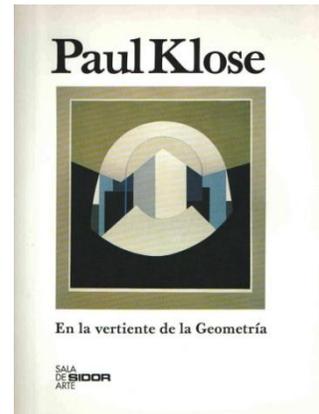


Nedo

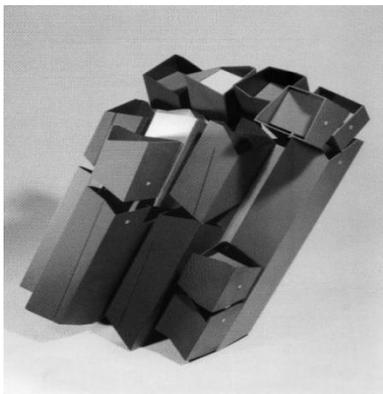
Gerd Leufert. N° 20. 196



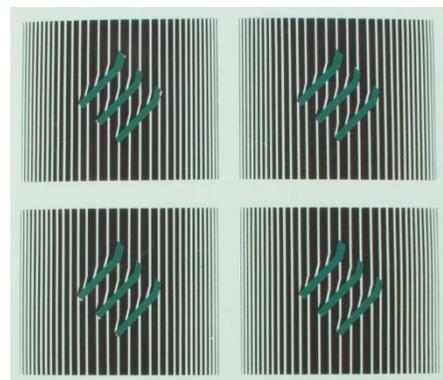
Armando Barrios



Oswaldo Subero



Gabriel Marcos



Luis Chacón Activación 41/50 Verde 1972.



Marcel Floris
Acier Peint, Autoroute Mediterranean.
Gerona, Barcelona. 1974

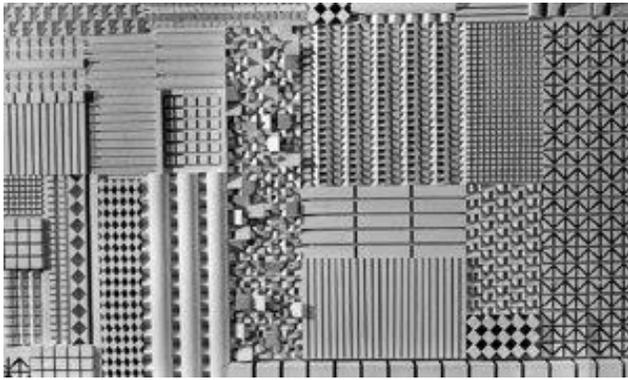


Humberto Jaimes Sánchez

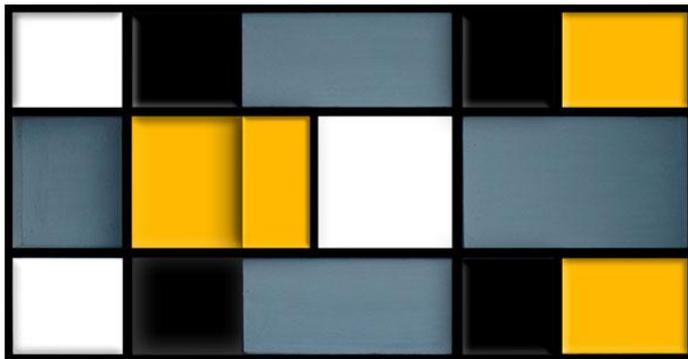


Elsa Gramcko

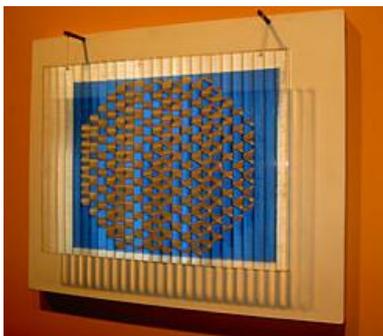




Harry Abend



Genaro Moreno



Enrique Sardá. Grupo Madi



Max Pedemonte



Amaral (1993) señala que en 1945 el joven artista Alejandro Otero fue a París “para desarrollar un lenguaje pictórico más allá de su tiempo y más universal, prestando especial atención al trabajo de Cezanne y de Picasso” (p.93). Del año 46 al 49 Otero produce una serie en París llamada las cafeteras, “expuesta en el Museo de Bellas Artes y en el Taller Libre de Arte. La tentativa de abstracción de estas pinturas estalló en la apertura de un gran debate público en los círculos conservadores del arte venezolano” (p.93)



Otero. “Tablón N°60”. 1973
Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.



Alejandro Otero

Esta autora agrega que la verdadera revolución Constructivista en Venezuela, comienza en los años 50, cuando los jóvenes artistas comienzan a retornar al país. El diseño del arquitecto Carlos Raúl Villanueva de la Ciudad Universitaria de Caracas proponía la integración de las artes

Amaral (1993)

Villanueva creó una atmósfera única en el continente suramericano colocando trabajos de artistas reconocidos del arte contemporáneo como Léger, Calder (autor de la Obra gigantesca de las Nubes acústicas del techo del Auditorium del Aula Magna), Laurens, Vasarely, Pevsner, Hans Arp, junto a artistas locales como Otero, Soto y Narváez, entre otros (p.93)



Soto. "Espiral". 1955

Como señala Guevara Moreno (1978) La Ciudad Universitaria de Caracas fue la más grande escuela creadora que ha tenido Venezuela, consolidando el pensamiento de Villanueva, para quien la arquitectura constituía un "instrumento de la perfección humana", experiencia en la que participaron artistas venezolanos y extranjeros y se destaca por un hecho global: ser el resultado "de un gran esfuerzo generacional" que significó "una

de las mejores tentativas para incorporar elementos de las diferentes artes plásticas en soluciones de conjunto con respuestas contemporáneas y creadoras, libres e imaginativas como para dar fe de las capacidades de nuestros artistas”

De hecho la “Ciudad Universitaria de Caracas” fue declarada “Patrimonio Cultural de la Humanidad”. El arquitecto Carlos Raúl Villanueva logró reunir a los más grandes artistas de la década, quienes contribuyeron a una creación de integración arquitectónica y artística única en el mundo.

“Los Constructivistas adoptaron la geometría plana y la geometría del espacio como base técnica y conceptual de sus obras” Quintana Castillo (2010). Pero este autor añade que no se ha investigado con profundidad la dimensión metafísica y ontológica del Constructivismo y añade que las ideologías estéticas no pueden estar sujetas a las condiciones de la Tecnología industrial (como en el caso de los rusos).



Vasarely. “Mural”. 1955. UCV



Pevsner. "El Dinamismo en 30 grados". 1953. UCV

Según Rodríguez Campo (2014) En Venezuela se desarrollaron propuestas artísticas profundamente vinculadas con la llamada Escuela del Sur," entre los que destacan las nuevas estructuras formales originadas en los centros europeos más avanzados que pretendían ser impuestas en América, sin percibir que esas formas eran el resultado de un desarrollo diferente" (p.1.) estas producciones artísticas se alejaron de los contenidos propios de las culturas locales, como ocurrió con el arte cinético.



Jesús Soto." Estructura Cinética"1966

Para este autor el uruguayo Joaquín Torres-García,” partidario de la vertiente filosófica de la abstracción que comparte con Piet Mondrian, sienta las bases de este fructífero diálogo que calará de manera importante en América latina” (p.1) viniendo a constituir una especie de puente que nos contribuirá al desarrollo de las artes en Venezuela, dado que “ Con gran lucidez Torres-García depura la abstracción en el acto creativo, hasta llegar al concepto de síntesis, como base para la construcción de un arte estructurado (p.1)

El legado de Torres García que tuvo continuidad en América Latina, también echó raíces en Venezuela, evidenciándose en diferentes generaciones de artistas: en los abstractos geométricos de los años 50 y hasta en los mismos cinéticos, inclusive, artistas como Manuel Quintana Castillo son herederos de esta tendencia, Eugenio Espinoza a finales de los 70 y más recientemente en la década de los 90 Manuel Pérez, entre otros.



Quintana Castillo “Carta a Bonnard”.1966.



Espinoza. “Lafayettes”. 1983

En cuanto a su relación con la materia pictórica, Manuel Pérez llevó la experimentación con el cemento hasta niveles de sutileza que rememoraban los frescos bizantinos, lo cual le valió el Premio de Pintura “Antonio Edmundo Monsanto” en el 51° Salón Michelena realizado en 1992

En cuanto al Constructivismo; Quintana Castillo (2010) manifiesta “que es necesario encontrar la apertura humana y la magnitud sagrada del constructivismo” añadiendo que “la geometría ha tenido y aún puede tener un sentimiento religioso y secreto de la vida y el mundo” ” y hasta “un camino para asumir el misterio” (p.279). Nuevamente el aspecto místico se revela, de manera reiterada diversos autores han planteado el aspecto espiritual-universal como parte fundamental de esta corriente artística.

Este autor destaca el hecho de que “Toda la plástica de las antiguas culturas: mesopotámica, egipcia, celta, rúnica ha sido siempre de Naturaleza geométrica”. (p. 279). .. “en igual proporción y significado existe el patrimonio de las culturas africanas, oceánicas, primitivas y precolombinas” y que éstas “constituyen claros indicios de la sacralización de las formas mediante la geometría” (p.280).

Quintana va más allá de lo prehispánico en América, también añade culturas de otros continentes como África y Oceanía y también de la misma Europa primitiva, las cuales forman parte de este conjunto de ancestralidades vinculadas a la abstracción y a la geometría sagrada, dejando en claro que este tipo de pensamiento no sólo le pertenece a la Europa occidental moderna.

Geometría y Orden Universal

Analizando la obra de Manuel Pérez, Ramos (2006) añade lo siguiente:

En la obra “El pez Oannes” se superponen finamente dos modos distintos del arte. Por una parte la nítida estructuración del espacio en zonas que encierran figuras y peculiares registros simbólicos, y que recuerdan los modos de Torres-García y su taller, y por otra a una contraria desestructuración, muy contemporánea, hacia lo que se quisiera borrado, desvanecidas las formas (p.213)

Esta autora afirma” Manuel Pérez es uno de los artistas venezolanos de más recientes generaciones que comparten esta familiaridad con el espíritu constructivo que marcó al arte latinoamericano” (p.213). Aquí la autora hace alusión a la presencia de la estructura a nivel compositivo, y también a la utilización del símbolo, pero añade que al mismo tiempo esta obra presenta un comportamiento de la materia pictórica más indefinido, manifestación que no ocurre en Torres García ni en los artistas que formaron parte en la Escuela del Sur.

En cuanto a esta relación espacio-signo, nos viene a la memoria el texto de Guédez (1994): " La obra de Manuel Pérez no puede ser comprendida al margen de tres dimensiones esenciales: la esquematización de una estructura constructiva, la avivada sensibilidad de una atmósfera y la explícita presencia de unos datos simbólicos"... "Debemos comenzar por subrayar que la sensible estructura geométrica que se percibe en sus ejecuciones no obedece a un sesgo programado o silogístico... El desarrolla una estructuración de libre sensorialidad". (p.1)



Pérez. "El Crepúsculo". 1993.

Cuando Guédez menciona las atmósferas sensibles creadas por el artista, se refiere al desvanecimiento de la forma del que nos habla Ramos en el párrafo anterior. Este autor describe las tres dimensiones presentes en la obra del artista, no solo es el espacio y el símbolo sino la sensibilidad de la materia pictórica conjugándose particularmente. Podemos afirmar sin lugar a dudas, que la obra de Manuel Pérez entra dentro de la corriente del constructivismo, por la relación estructural-sígnica presente en su obra que alude a elementos universales y místicos.

Los años 80: Presencia del Legado Del Constructivismo en Venezuela

Para García (2017) “La Escuela del Sur en Latinoamérica y en Venezuela tiene toda una presencia, esa especie de auge que tuvo la abstracción sígnica o geométrica, ese tipo de abstracción hacia lo orgánico , lo sensible como lo llamaba Quintana” (p.3), este autor añade que este movimiento además estuvo aupado por grandes colecciones muy importantes como la Cisneros y la colección Fontanals-Cisneros, que “miraron mucho hacia eso con sus teóricos”, afirmando que “quizás se consideró, que de los desarrollos del arte latinoamericano y venezolano, más allá de los disidentes y el cinetismo, ese era el comportamiento que había elaborado una poética más avanzada y más acorde con el momento de la posmodernidad” (p.3). El autor agrega que también estuvo “Quizás fenomenológicamente muy ligada al cinetismo en la primera parte del siglo” (p.3).

A este respecto, Figarella (1990) agrega que para este momento “Muchos de los jóvenes que se inician como dibujantes se abrirán paso a la pintura. Una de las características más resaltantes de la década será la vuelta a ese medio” (p103). También manifiesta que este regreso no es gratuito y que a la larga repercutirá favorablemente en el medio plástico

venezolano, aunque en sus inicios fue evidenciado como un fenómeno mimético en relación a lo que estaba pasando en los grandes centros de arte internacional.

Durante todas las épocas de la historia, ha ocurrido con frecuencia que el auge de una corriente de los grandes centros occidentales del arte y la cultura, sean reproducidos en otras metrópolis como si fuese una moda, este fenómeno mimético corresponde a la necesidad creada de “estar al día”, poniendo de manifiesto un cierto temor ante la idea de quedar atrás. Pero la mayoría de las veces, cuando pasa el momento del boom, más allá de la novedad, se puede hablar de la creación de obras con verdadera trascendencia, avaladas por las investigaciones y la verdadera trayectoria de los artistas.

En cuanto a los pensadores de este momento García (2017) manifiesta que

Pérez conocía y revisaba a los escritores como Derrida y Lyotard sin ser posmoderno, pero que era poseedor de la condición que se dio en nuestro contexto de ese afán nuestro por saber, tenía la comprensión y la racionalidad, lo que implica un constructivismo más intuitivo y más sensual que no descartaba lo emocional ni lo místico”... “allí lo encontramos, era más libre, pero no tanto por una filiación al pensamiento posmoderno que era “libresco”; sino por entender que allí había cosas que nos tocaban a nosotros, que éramos ejemplo de eso (p.5).

Manuel Pérez, fue un inquieto investigador del arte y de las teorías y tendencias de su momento, pero no se dejó “contaminar” por esta información sino más bien al contrario: esta información le permitió delimitar su propio contexto de la pintura.

A este respecto Figarella (1990) añade:

Esta época en la que intervinieron filósofos como Lyotard, Habermas, Baudrillard y De Ventós; sociólogos de la cultura como Daniel Bell y teóricos de la arquitectura y críticos de arte como Charles Jencks, Kenneth Frampton y Achille Bonito Oliva, quienes, desde distintas posiciones, “cuestionan la razón, anuncian la muerte de la modernidad

o un ulterior estado de su desarrollo y señalan el transitivo advenimiento de un nuevo estadio o síntoma cultural englobado bajo la denominación de posmodernidad (p.104)

La autora expresa que desde la década de los setenta, se ha iniciado en Europa y en Estados Unidos una profunda reflexión con relación al desgaste experimentado por la cultura. En cuanto a las búsquedas de los artistas añade que “Tras un siglo de arte moderno caracterizado por la desesperada búsqueda de lo nuevo, de constantes invenciones y rupturas, el caudal de sorpresas es cada vez más escaso” y lo explica señalando que “Ello no ocurre sólo por la imposibilidad de encontrar lo nuevo, sino porque el proceso de masificación al que se ha llegado engulle aceleradamente todas las proposiciones hasta convertirlas en un contrasentido”. (p.104). Es como si la vorágine por la vertiginosidad de los sucesos llenó de confusión a los artistas quienes vieron mermado su potencial creativo por la perder el sentido y el valor de lo que hacían.

Esta autora señala que en toda la década de los años 70 y hasta la primera mitad de los ochenta, “El Nuevo Dibujo” fue la manifestación más recurrente del país y estuvo influenciada por artistas de generaciones precedentes como Alirio Palacios, Jacobo Borges y Edgar Sánchez, además contó con el respaldo de la crítica especializada de Juan Calzadilla y de las Galerías Minotauro, Euroamericana y Viva México. De igual manera, García (2017) expresa que en Venezuela hubo una escuela, que venía de los 70, “una línea que venía muy orientada de los maestros Alirio Palacios y Edgar Sánchez, dibujantes muy excelsos, maestros que eran hombres del oficio, abnegados a la figura humana” (p.6).

Según Figarella (1990):

A finales de los setenta aparece una crítica radical al conceptualismo y sus múltiples derivaciones y, en general, en contra de todo concepto de vanguardia. Si la idea se constituye como vehículo del arte, como contrapartida se regresa a una conciencia artesanal y al uso de los materiales tradicionales del arte: la pintura, la talla etc. Si se critica la

exacerbación del pensamiento racional, se le da énfasis a la expresión, al gesto, se explora en las formas de civilización más primitivas, en el mito (p.105)

Como resultado de este período (60 y 70), en el cual hubo una excesiva intelectualización del arte, se generó una especie de agotamiento, el mercado del arte se paralizó y surge la necesidad de volver a objetualizar la obra de arte y crear un objeto de contemplación y disfrute, retomando de alguna manera una actitud clásica en cuanto a la obra de arte como tal.

Esta autora añade que si la vanguardia considera la historia como progreso lineal, dirigido al futuro, las nuevas proposiciones revierten esta tesis, y la historia (ahora post-historia) es entendida como proceso en espira. Al no ocurrir lo esperado no corresponden las expectativas con lo esperado y se vuelve entonces a búsquedas anteriores, como una alternativa para conseguir respuesta.

García (2017) manifiesta:

Si hubo un retorno a la pintura, pero que fue un problema mundial, que tenía que ver también con el mercado y todo lo que gira en torno a la producción de obras, y sobre todo que entra dentro de la tradición de la obra en el mundo, el paisaje, inclusive la abstracción lírica, lo que tuviera sabor a obra de arte (p.4)

Este autor explica la necesidad de volver a la contemplación del objeto artístico, es decir, tanto por el lugar que ocupa física y sentimentalmente en nuestros espacios habitables, como por su valor comercial en el momento en que tuvo auge el arte conceptual y del performance, cuando el movimiento galerístico se ve sumamente afectado, necesitando volver a formas de arte más tradicional.

En cuanto a esto Figarella (1990) expresa:

Se parte de la consideración de que todo es proclive a repetirse pero en otro estadio. Esta nueva comprensión permitirá retrotraerse al artista a las formas del pasado, integrarlas a su propio discurso, inclusive copiarlas. Se cuestiona la idea de originalidad. Todo es válido, es

simple y llanamente la voluntad del artista... es la conciencia de la plena asunción de la alienación. (p. 105)

Todas estas ideas, implícitas en esta sensibilidad del arte producido en los ochenta (en el surgimiento de ideas historicistas), en el regreso a la pintura con rasgos expresionistas), “servirán como argumento para constituir el apoyo teórico de Achille Bonito Oliva para definir lo que llamará “transvanguardia”, cuando tuvo lugar la 39° Bienal de Arte de Venecia en la que destacaron artistas como Kiefer y Baselitz “(p. 105)

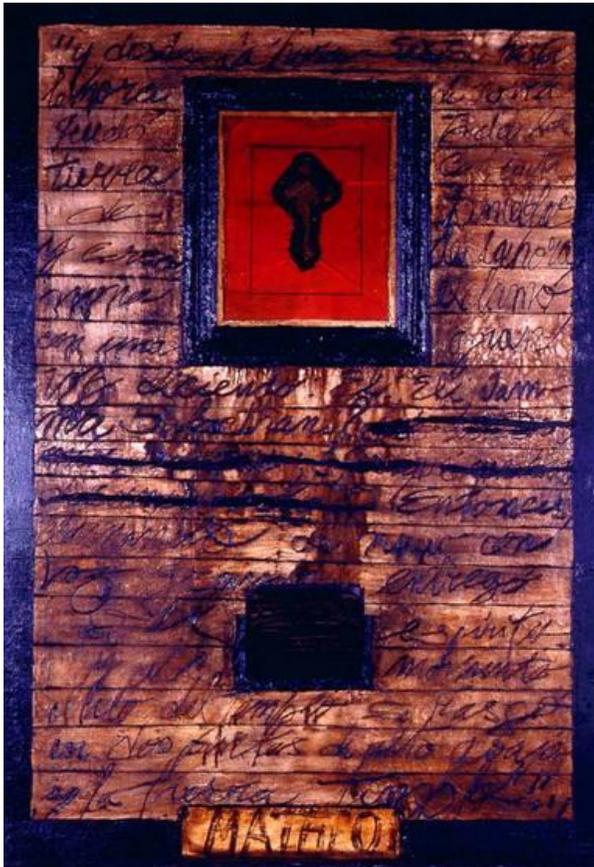
Contexto de las artes plásticas en Venezuela

A continuación Figarella hace mención del libro de Bonito Oliva “Transvanguardia Internacional” Milán (1983) “cuyas ideas serán trasplantados -a veces sin digerir- en el momento de analizar la obra de artistas locales como Ernesto León, Carlos Sosa o Carlos Zerpa”. (p. 106). La autora también hace mención de María Luz Cárdenas y Leonor Arráiz, quienes introducen estos conceptos en el ambiente plástico, de Ariel Jiménez y Eliseo Sierra, quienes las analizan en artículos de prensa y añade que “de resto esta será una década absolutamente mediatizada por el mercado”. (p.106).

La inserción de ideas de manera abrupta puede tambalear u ocasionar un profundo rechazo en las estructuras existentes.

En este período para García (2017):

Lazo fue uno de los maestros más intelectuales y reflexivos, fue una influencia liberadora, creo una escuela de “reaparición de la pintura”, posterior a la “pintura posmoderna”, después de los “nuevos salvajes”, de los italianos, a los que les interesaban otros conceptos. Marcó una influencia determinante, una liberación de nuestro arte que era un poco pacato de las inhibiciones, creando un arte nuevo (p.7).



Lazo. "Sagrario" .1993

A veces hay momentos de escisión, de rompimiento, donde todo parece acabarse y ocurre entonces un repensar sobre lo ya hecho, una mirada más profunda que permite realizar una revisión del tiempo transcurrido en sus diferentes manifestaciones . Y afortunadamente, existen personajes que propician que esto pueda suceder como en el caso del maestro Antonio Lazo, quién marcó a toda una generación de artistas de su tiempo.

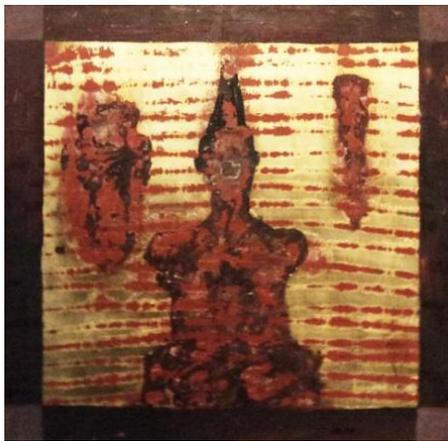
En cuanto a este momento Figarella (1990) expresa lo siguiente:

Serán características comunes a esta pintura la utilización del gran formato, la pintura, a veces violenta, entendida como acto catártico, la gestualidad y el gusto por la materia, la apropiación de temas e íconos de la gran historia del arte, el regreso a formas figurativas, la búsqueda de un nuevo imaginario que se adentra en la representación de imágenes primitivas o del mundo infantil, o en el ámbito de la mitología,

la fauna y la vegetación americana, en el mundo del comic y los mass media...(p.107)

Hubo variadas manifestaciones enmarcadas dentro de la pintura como medio expresivo: informalistas, neo-expresionistas, el arte bruto, el bad-painting, etc. Todo esto dentro de una sensación de libertad condicionada por el espíritu de ese tiempo, en el cual los contenidos no eran tan importantes como la imagen.

Esta autora manifiesta la importancia que tuvieron dos galerías privadas de arte durante este proceso: “La Sala Mendoza” (a partir de la II Edición del premio mención Pintura ,1984) y la Galería Sotavento, quienes agruparon a toda una generación de pintores orientados hacia los lenguajes neo-expresionistas”... “Esta vuelta a la Pintura se pondrá en evidencia en exposiciones como Alternativa (GAN 1983), con la obra de Ernesto León y la de Eugenio Espinoza” (p.107)



Ernesto León

En este período el movimiento plástico se intensificó más a nivel galerístico que en los museos que mostraban un arte más convencional, y parecía que la actualidad era exclusividad del mercado del arte, dejando atrás a los museos

Esta autora añade que “en este período se vuelve al gran formato y al gusto por la materia, entre otras características, así como también la apropiación de temas e íconos de la gran historia del arte y a la búsqueda de nuevos imaginarios” (p.107).

Como protagonistas de ese momento Figarella (1990) señala:

Son artistas representativos venezolanos de los años 80 los artistas Ernesto León, Antonio Lazo, Eugenio Espinoza, Octavio Russo y Oscar Pellegrino, así como también otros artistas jóvenes como Víctor Hugo Irazábal, Félix Perdomo, Susana Amundaraín, Walter Margulis, Francisco Bugallo y Sigfredo Chacón. Mientras algunos maestros consagrados como Jacobo Borges y Manuel Quintana Castillo revitalizan con nuevo impulso su trayectoria como pintores (p.107)

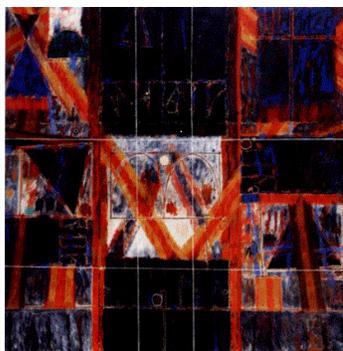


Russo “Pájaro Bravo” 1991

Artistas con diferentes búsquedas para ese mismo momento, que provenían del dibujo, la figuración, el neo-expresionismo, etc. Pero todos tenían en común la pintura como medio de expresión.



Oscar Pellegrino



Manuel Quintana Castillo

García (2017) reconoce que hay maestros represivos y maestros liberadores y que Lazo corresponde a este último tipo de maestro, “llegando a transformar a toda una generación de artistas que contribuyeron intensamente al desarrollo de la pintura en Venezuela en los años 80 y 90” (p.6) Dentro de los que ese encuentran Onofre Frías y Félix Perdomo, “artistas de una generación ejemplar pero que no tuvo continuidad en generaciones más recientes”(p.6).



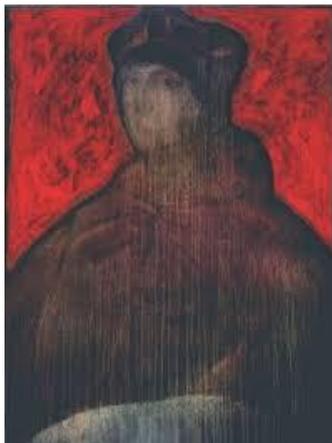
Susana Amundaraín



Félix Perdomo.



Walter Margulis



Francisco Bugallo

Otras figuras representativas de los años ochenta tales como Diego Barboza, Samuel Baroni, Ricardo Benáim, Lihie Talmor, Ismael Mundaray, Roca Brito, Carlos Mendoza, Gloria Fiallo y Enrico Armas, coincidieron con Manuel Pérez en muestras y exposiciones de Arte.



Diego Barboza



Samuel Baroni



Ismael Mundaray



Lihie Talmor



Gloria Fiallo



Ricardo Benaím

García (2017), añade que ese momento que ellos conformaron fue un momento de presencia importante en los 80 y que “después de eso han aparecido nuevas escuelas con el grupo que venía de Maturín: Enay Ferrer, José Vívenes, los discípulos de Roca Brito pero sin la capacidad reflexiva de un Manuel Pérez” (p.4.) El grado de conciencia de los artistas hacia su realidad y sus propios entornos siempre ha sido muy diverso, para algunos el arte es una forma de enfrentar la realidad, mientras que para otros es una forma de evadirla y un medio de aproximación a otras culturas foráneas.

Calzadilla (1999) añade que “el abandono del modernismo tiene sus comienzos en el arte del mundo desarrollado a fines de la década de 1960 y en Venezuela a partir de 1980” (p.22). Es posible que la situación artística que nos tocó enfrentar en los años 80, sea similar a la vivida en otros espacios en los años 60, pero nuestro contexto le otorgó sus particularidades. A aquí se dio el caso de artistas muy desarrollados en casi todas las tendencias, por ejemplo en el cinetismo, la tríada Otero, Soto, Cruz Diez adquirió una enorme relevancia a nivel mundial.

La Pintura de Manuel Pérez en las décadas 80-90

Al contextualizar la obra de Manuel Pérez, este período corresponde al de su formación en la Escuela de Artes visuales Cristóbal Rojas, en tal sentido, el contexto de la plástica venezolana de los años 80 coincidió con su período formativo como artista.

En su obra podemos advertir las siguientes características: La estructuralidad no se opone a lo gestual, manifiesta una especial sensibilidad hacia lo matérico y texturado en su pintura. Evidencia una gran inquietud hacia la aproximación a la historia expresada en la utilización de signos y símbolos de diferentes culturas y períodos.

García (2017) agrega lo siguiente: “Ese momento se dio, pero algo me dice que Manuel ya era pintor antes de que eso se anunciara”...” Las artes, la pintura entran en una revisión, y nos hacen falta esos eventos de confrontación que permiten revisarnos”, (p.4). La confrontación estaría inscrita como parte de la formación artística porque el hecho de intercambiar experiencias permitiría profundizar en el análisis de la propia obra y asumir nuevos retos como artista, recordemos que la creación artística no es un hecho aislado de lo social.

El estudio de las obras de arte, pretende develar sus contenidos, con miras a la interpretación del significado y las significaciones que encierran dichas obras, que llevan al artista a expresarse dentro de un movimiento artístico. Como ejemplo de esa necesidad se ha escogido la obra de este artista enmarcada dentro de la corriente expresiva del constructivismo y de las manifestaciones de la plástica bidimensional. Manuel Pérez es uno de los pintores venezolanos de las generaciones recientes que comparte la familiaridad con el espíritu constructivo que marcó al arte de Latinoamérica.

Se puede afirmar sin lugar a dudas que las ideas estéticas presentes en la obra de Manuel Pérez se emparentan con el constructivismo, como lo señalan los teóricos de su época, como lo avalaremos durante el desarrollo de esta investigación, mediante las argumentaciones de artistas y críticos especializados. Así mismo, podemos concluir que algunas de éstas ideas son recurrentes tales como las siguientes relaciones: Espacio-signo, forma-material, signo-símbolo-sacralidad y tiempo-estructura.

“Tal vez, a través de la recuperación del signo como valor preponderante y punto generador de la actividad formal, tectónica y espacial; estaríamos también recuperando la autonomía gráfica de los petroglifos, pero en otros niveles culturales e históricos” (p.2) Quintana Castillo (2002).

Manuel Pérez toma una serie de elementos plásticos de este movimiento que se encuentran de forma constante en su obra. Elementos simbólicos, estéticos, semánticos y sintácticos, que se evidencian tanto en el concepto como en la imagen. Esta investigación estudió la relevancia de su obra en el contexto de las artes plásticas en las décadas de los 80 y 90, en Venezuela. Como señala Víctor Guédez (1983) "La creación como un acercamiento crítico para obtener por medio de su interpretación y enjuiciamiento, la construcción de otra realidad".

El artista como creador de obras de una presentación original y subjetiva, generada a partir de las connotaciones que le arrojaba el suceder filosófico-cultural de su tiempo. Estos precedentes nos condujeron a la necesidad de abordar como objeto de estudio de esta investigación la obra de este artista. A tal efecto se utilizó como método el análisis semiológico dentro de sus tres planos a decodificar: sintáctico, semántico y pragmático.

Se puede afirmar que el período creativo de producción artística de Manuel Pérez, no coincidió con el momento de la plástica nacional de los años 80, pero si fue influenciado por ésta en su período de formación como artista, Siendo sus primeros maestros Pastor García y Asdrúbal Colmenares. Éste pintor venezolano, precisamente egresa de la Escuela de artes

Visuales Cristóbal Rojas y del Centro de Enseñanza Gráfica CEGRA, en el año de 1989. Es precisamente en este momento de transición, de cambio de década, el momento en el que comienza su actividad en Salones, Museos y Galerías de Arte.



Algunos de los artistas representativos de la década fueron sus maestros en la Escuela de artes Visuales Cristóbal Rojas, Tales como Octavio Russo, Víctor Hugo Irazábal y el maestro Manuel Quintana Castillo. Otras figuras representativas de los años ochenta tales como Ernesto León, Félix Perdomo y Sigfredo Chacón, coincidieron con Manuel Pérez en algunas muestras y exposiciones de Arte tales como “Los 13 del Michelena”, en Salones Nacionales de arte, en la Feria Internacional de Arte de Caracas y de Miami y en Galerías privadas como Galería UNO, entre otras.



Asdrúbal Colmenares.



Víctor Hugo Irazábal

En cuanto a la utilización de la pintura como medio expresivo Figarella (1990) plantea una nueva concepción en la que se revierte tesis de la historia como progreso lineal, en la cual los artistas podrán integrar formas del pasado a su propio discurso.” La llamada Transvanguardia en la que las ideas historicistas se sumaban a los rasgos expresionistas en la pintura” Así como también el que en este período se vuelva al gran formato y al gusto por la materia, la talla y la pintura” (p.105). Mientras que para García (2017) “En Manuel si hay una abstracción orgánica, un comportamiento sígnico, una preocupación por los signos, hay algo notorio en él y es que se siente, se declara pintor, él decía Pérez pintor, como un apellido” (p.2)

Éstas, entre otras características, se evidencian en la obra de Manuel Pérez, así como la apropiación de temas e íconos de la gran historia del arte y la búsqueda de nuevos imaginarios.

Manuel Pérez

Este artista de padres Trujillanos, nace en Biscucuy Estado Portuguesa en 1956. Transitó por la orfebrería y el repujado en bronce, pero siempre se declaró pintor de oficio, tempranamente, tuvo la proximidad de maestros como Mauro Mejías, Dámaso Ogáz y Pastor García. Posteriormente, a mediados de los años ochenta al maestro Asdrúbal Colmenarez, todos ellos influyeron notablemente en su desarrollo artístico, sus Escuelas: La Cristóbal Rojas y el CEGRA, donde se forma con los maestros Roberto González, Oswaldo Varenzuela, Antonieta Sosa, María Elena Ramos, Zacarías García y Consuelo Méndez. Egresando formalmente en el año de 1989 con una exposición catalogada por el maestro Perán Erminy. El ambiente de la Escuela de Artes Visuales y el hecho de poder coincidir con artistas de la talla de Manuel Quintana Castillo, Víctor Hugo Irazábal, Edgar Guinand y Octavio Russo, entre otros, fue determinante en su formación como artista.

Su participación en salones de arte y exposiciones en este momento de transición entre las décadas 80 y 90 fue sumamente nutritivo en un período de gran intensidad creativa de la plástica nacional en los que participó, confrontando y compartiendo sus ideas con artistas como: Diego Barboza, Samuel Baroni, Félix Perdomo, Onofre Frías, Ismael Mundaray, Ricardo Benaím, Lihie Talmor, Roca Brito, Carlos Mendoza, Gloria Fiallo y Enrico Armas, entre muchos otros, formando parte de una generación clave en la plástica de nuestro país. A continuación presentaremos una breve reseña de las exposiciones, salones y premios más destacados en los que participó.

Salones de Pintura

- I Bienal de Arte de Oriente UDO
- I Bienal de Arte de Guayana. Museo Jesús Soto

- I Salón Municipal de Arte 1987
- I Salón Nacional de Artes Plásticas MBA 1988
- I Salón Reverón Museo de Arte La Rinconada 1989
- Salón Aragua 1986, 1991, 1992
- Salón Michelena 1993

Exposiciones colectivas

- EAP Cristóbal Rojas: Homenaje a Joseph Beauys
- “Aquellos tiempos éstos hombres” Galería de Petare
- “Exponemos” Galería El Nido del Callejón 1989
- Museo del pequeño formato
- Invitado Bienal Camille Pissarro 1993
- Galería Leonora Vega Puerto Rico 1993
- Salón Pirelli MACCSI 1993
- Salón Dimple, Caracas, 1993
- “Visiones y Figuraciones” Curadora: Bélgica Rodríguez Directora del Museo de Arte de las Américas. Museo de Arte Moderno de República Dominicana 1994
- Los 13 del Michelena Espacios Cálidos Ateneo de Caracas- Itinerante por el circuito nacional de museos.
- “Pasión y Razón de un espíritu Constructivo, una conquista del arte latinoamericano”. Biarritz, Francia, 2006. Curadora: María Elena Ramos.
- Homenaje al artista plástico, Galería de Arte Nacional, 2012

Exposiciones Individuales

- “Indagar en Espiral, una señalización para después de la Historia” Galería Espiral, Caracas, 1987
- “Señales” Espacio Tirquel, Caracas, 1988

- “Los últimos peces”, Galería UNO, Caracas 1990. Espacio Simonetti, Valencia, Carabobo 1990.
- “Oxidante” Galería UNO, Caracas, 1992, Centro de Bellas Artes de Maracaibo, 1992
- Galería Arte La 10, Medellín, Colombia, 1994
- La Primavera, Galería UNO, 1995
- Lalíbel, Homenaje, Galería UNO, 1997
- El Andamiaje de los signos Manuel Pérez, Galería D’Museo 2000.
-

Proyectos Realizados

- Edición de serie gráfica “Estructuras, Atmósferas y Símbolos”, Taller Arte Dos Gráfico, Bogotá. Curador: Víctor Guédez, Director del Pacto Andrés Bello. 1994
- Ilustración de “El Quijote Hispanoamericano”. Fundación Banco Provincial. 1996. Curador: Manuel Cuevas.

Distinciones

- 1987- 1988 Bolsa de Trabajo del CONAC
- Premio Municipal de Artes Visuales 1987
- Primer Premio Categoría Bidimensional XVIII Salón Nacional de Arte de Aragua, Maracay, 1993
- Premio Antonio Edmundo Monsanto LI Salón de Artes Visuales Arturo Michelena, Valencia, 1993

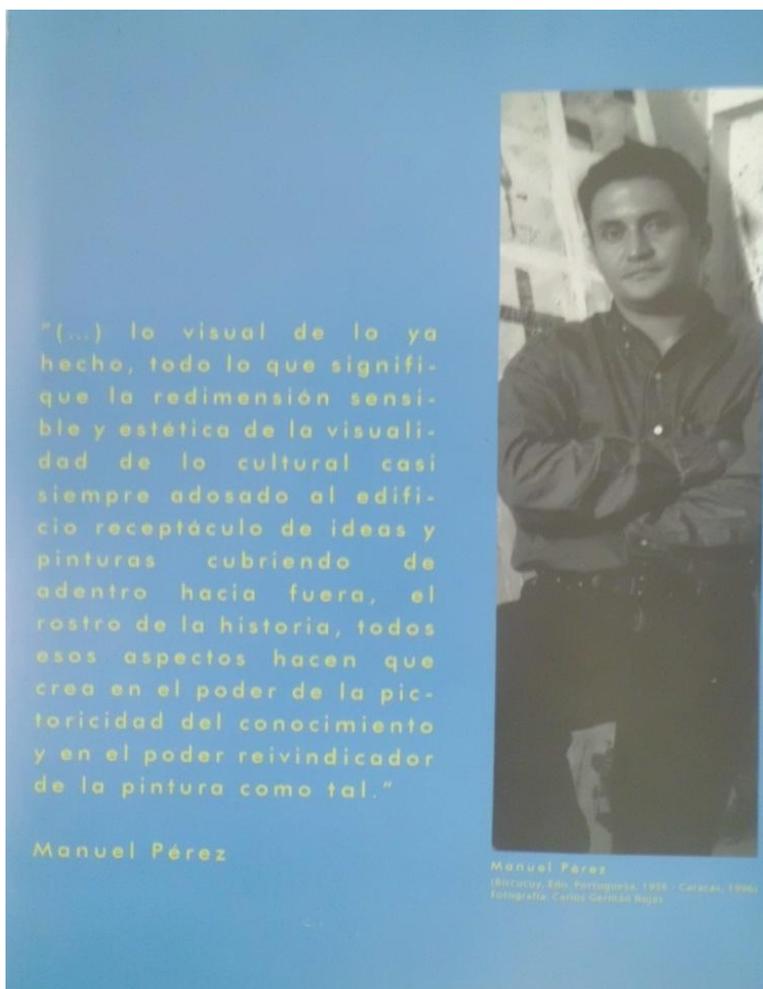
Manuel Pérez, incansable creador y extraordinario pintor venezolano quien nos deja un legado de más de 400 grandes formatos, además de su

obra gráfica , participando en salones y exposiciones relevantes de la plástica nacional como el I Salón Nacional de Artes Plásticas, Bienal de Oriente, Bienal de Guayana, Salón Pirelli, Salón Dimple, Museo de Arte de Maracaibo Lía Bermúdez, Centro de Bellas Artes de Maracaibo, Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, Salón Camile Pissarro , Espacios Cálidos del Ateneo de Caracas, en el I Salón Reverón y en la FIA, siendo reconocido en los más importantes salones de arte de nuestro país (como el Salón Aragua y el Salón Michelena), también ganador del Premio Municipal de artes Visuales, Manuel Pérez sobre todo un artista que manifestó una gran pasión y entrega hacia su trabajo, dejando una huella imborrable entre los artistas de su generación, fue reconocido además por distinguidos curadores y críticos y museólogos de finales de los años 90 : Perán Erminy, Juan Carlos Palenzuela, Víctor Guédez, Bélgica Rodríguez, Eduardo Planchart, Katherine Chacón, Milagros Bello, Zuleiva Vivas, Tahía Rivero, Moraima Guanipa, Enrique Viloría, Santiago Espinoza de los Monteros y por el maestro Manuel Quintana Castillo.

Su obra forma parte de la colección de la Galería de Arte Nacional, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Museo de Arte Contemporáneo del Zulia, Galería de Arte Nacional y también pertenece a prestigiosas colecciones privadas principalmente la de Bernard Chappard, así como también la de Ignacio Oberto y la embajada de Francia, entre otras.

Realizó exposiciones Individuales en la Galería Espiral, Espacio Tirquel, Espacio Simonetti, el Centro de Bellas Artes de Maracaibo, Galería Arte la 10 de Medellín, Galería UNO, Galería D'Museo. En 2012 fue homenajeado el día del artista plástico en la Galería de Arte Nacional.

Este artista fue reconocido por curadores y críticos de arte de finales de los años 90: Víctor Guédez, Juan Carlos Palenzuela, María Elena Ramos, Bélgica Rodríguez, Ivanova Decán, Mariluz Cárdenas, Milagros Bello,



Homenaje al artista plástico Muestra colectiva

En ocasión de celebrarse el 10 de mayo el Día del Artista Plástico en nuestro país, la Galería de Arte Nacional, en la tarea de propiciar un diálogo permanente en torno a la producción plástica nacional, ha reunido en una exposición colectiva un conjunto de propuestas artísticas contemporáneas con la intención de conmemorar tan importante efeméride de la cultura nacional. En esta oportunidad hacemos un reconocimiento póstumo a la trayectoria artística de Manuel Pérez (1956-1996), quien desarrolló una importante obra pictórica en los años noventa, siendo merecedor de múltiples reconocimientos en los principales salones de arte en Venezuela.

Moraima Guanipa, Katherine Chacón, Zuleiva Vivas, Tahía Rivero, Eduardo Planchart, Enrique Vilorio, Santiago Espinoza de los Monteros y por el maestro Manuel Quintana Castillo. Pero lo más importante es que fue un

artista con un altísimo nivel de entrega y pasión por su trabajo, dejando una huella imborrable entre los artistas de su generación y un legado artístico de trascendencia.

El estudio de la obra de Manuel Pérez

El estudio de las obras de arte, pretende develar sus contenidos e interpretar el significado y las significaciones que encierran dichas obras, que llevan al artista a expresarse dentro de un movimiento artístico.

Se ha escogido la obra de este artista enmarcada dentro de la corriente expresiva del constructivismo y de las manifestaciones de la plástica bidimensional. Manuel Pérez es uno de los pintores venezolanos de las generaciones recientes que comparte la familiaridad con el espíritu constructivo que marcó al arte de Latinoamérica.



Manuel Pérez. . "De Sur a Sur".
1993. 190x130. Óleo/tela

Este artista toma una serie de elementos plásticos de este movimiento que se encuentran de forma constante en su obra: Elementos simbólicos, estéticos, semánticos y sintácticos, que se evidencian tanto en el concepto como en la imagen. Esta investigación estudió la relevancia de su obra en el contexto de las artes plásticas en las décadas de los 80 y 90, en Venezuela. Como lo expresa Víctor Guédez: "La creación como un acercamiento crítico para obtener por medio de su interpretación y enjuiciamiento, la construcción de otra realidad".

El artista como creador de obras de una presentación original y subjetiva, generada a partir de las connotaciones que le arrojaba el suceder filosófico-cultural de su tiempo. Estos precedentes nos condujeron a la necesidad de abordar como objeto de estudio de esta investigación la obra de este artista. A tal efecto se utilizó como método el análisis semiológico dentro de sus tres planos a decodificar: sintáctico, semántico y pragmático. Una de las ideas fundamentales en la obra de Pérez es la polisémica del símbolo, dada la multiplicidad de significados que se derivan de sus imágenes.



Manuel Pérez. "Pez de plata ". 1994.

El signo en la obra de Manuel Pérez

Como lo expresa Quintana Castillo:

“De manera espontánea y sin ninguna determinación previa, Manuel Pérez fue partícipe y protagonista de un movimiento inédito y original en las artes plásticas venezolanas que se ha venido gestando entre nosotros desde finales de los años ochenta y principios de los 90". Una propuesta contemporánea y auténtica cuyos postulados eran los siguientes:

- Asumir el valor del signo como forma autónoma.
- Incentivar la creatividad para activar los espacios pictóricos y plásticos; sin renunciar a sus cualidades, ya sean de carácter subjetivo, intelectual, expresivo o emocional.
- La utilización del signo como recurso sensible para encontrar la libertad creativa y las claves de un vocabulario concreto y único.



Manuel Pérez "Flor de Argentum". 1994.

La pintura en la obra de Manuel Pérez

Según García (2017):

Manuel no era un gráfico a pesar de haber transitado por eso, pero que su desenlace no fue gráfico, pues “su anclaje, su centro era la pintura” (p.3)

En la obra de Pérez la pintura es el medio expresivo que le permite postular su discurso filosófico artístico desde la historia, de contar el tiempo transcurrido en la historia del arte. Se puede afirmar que Manuel Pérez tiene una postura crítica ante la historia, al descomponerla, utilizar y reutilizar sus elementos de diferentes maneras, manipulándola, recreándola y brindándole nuevas connotaciones, desde un hombre de este tiempo, desde la pintura, desde América Latina.

La intención de la pintura de este artista tal y como lo señala el mismo Pérez (1994):

La presencia de una intención reivindicadora de valores funcionales que tienden a su desaparición (la dignidad histórica) a través de la recreación de los signos como: La Flor de Lis, La Daga de Santiago, la búsqueda eterna del Santo grial, símbolos inequívocos de la lucha a muerte por encontrar la felicidad (p.1)

La persistencia de valores enmarcados dentro de la tradición contemporánea fue una inquietud manifestada en la obra de Manuel Pérez, tal como lo expresaba el mismo artista: De esta forma se hace manifiesta la dignificación de significados que en estos tiempos parecieran haber perdido su sentido y éste trató de hacerlos vigentes al renovarlos y recontextualizarlos a través del arte, ya sea a través de la lucha por un ferviente ideal, por adoctrinamiento religioso o por algo más allá del objeto de su búsqueda : La Fe.

Para García (2017) es de gran relevancia el hecho de considerarse pintor:

Eso aparece en la historia de la pintura, es la finalidad de los grandes maestros históricos, puede ser la pincelada de Cezanne, el movimiento

previo a las vanguardias del siglo XX. Visto así el nexo más directo sería Manuel Quintana Castillo porque había transitado esos caminos y estaba más cercano a unos desenlaces no sólo más sígnicos, sino referenciales a la pintura toda (p.2)

El autor hace alusión a la cualidad de pintor de este artista, de hecho Quintana Castillo (2010), manifiesta el hecho de que “Manuel Pérez fue el último pintor que parió la Cristóbal Rojas”. Quintana Castillo Constituye un referente ineludible en la evolución de la plástica en Venezuela, no solamente por su trabajo artístico, sino también por sus investigaciones y textos de arte, es considerado un intelectual, un pensador del arte en Venezuela.



Manuel Pérez. “Los últimos peces “.
1991

Según Kelnberg citado por Ramos (2006) éste manifiesta que el constructivismo orgánico es propio de América, “al desconfiar de un arte tributario del cientificismo puro y duro” y añade que “desde Torres García en adelante, pasando por el Arte Madi, el Neoconcretismo y el Arte Cinético, el Constructivismo se convirtió en una elaboración propia que no descarta el organicismo, el soporte material sensible” (p.226) Es propio del temperamento latinoamericano la apropiación de elementos del arte que creen vinculaciones perceptivas que “sensorializan” la obra de arte. Este autor añade que “donde no se asumió la Modernidad por razones geopolíticas, la racionalidad asumió otras características que la aproximaron al misticismo” (p.226).

En cuanto al aspecto técnico del pintor García (2017) añade:

La pincelada, la hechura, la factura (o textura) como dicen los constructivistas a la calidad de la obra, si te acercabas a una obra suya disfrutabas de esa calidad en la pintura y sentías el oficio de pintor, a él eso le interesaba mucho, había la confluencia de ese comportamiento de pintor. (p.2)

En cuanto al tema de ser un pintor García (2017) asevera que “este artista a pesar de estar muy informado de los teóricos de ese momento, expresaba que el pintar era un oficio, un encuentro con el material y su huella”. Afirma que “Manuel Pérez estaba buscando su proyección, iba entrando en su madurez como artista e iba a marcar una diferencia, lo que hacemos para entender el arte es buscar nexos y familiaridades, un poco lo que hacen los teóricos” (p.7)

Manuel Pérez daba respuesta a las inquietudes del convulso mundo de su tiempo a través de sus obras, de su medio de expresión que era la pintura, con la visión y conciencia de los elementos que manejaba un artista latinoamericano de ese momento. La multiplicidad de evidencias contenidas en las obras de este artista, las cuales al ser contrastadas con los escritos de

los autores estudiados, nos lleva a pensar sin lugar a dudas que fue un continuador del legado del constructivismo en América Latina.

El Constructivismo en la obra de Manuel Pérez

Este artista realiza gran parte de su breve pero prolífico período creativo (1986-1996) en grandes formatos. En su obra empleaba símbolos de diferentes períodos históricos tales como el pez, el cáliz, la flor de lis y la cruz, y éstos como elementos gráficos, eran recreados y recontextualizados por el artista para así otorgarles múltiples significados. También se valió de la serialización de elementos gráficos tales como letras y números.

En la obra de Manuel Pérez se observa la influencia del constructivismo proveniente de la Escuela del Sur al evidenciar los siguientes elementos:

La presencia de la estructura a nivel compositivo.

La utilización del símbolo.

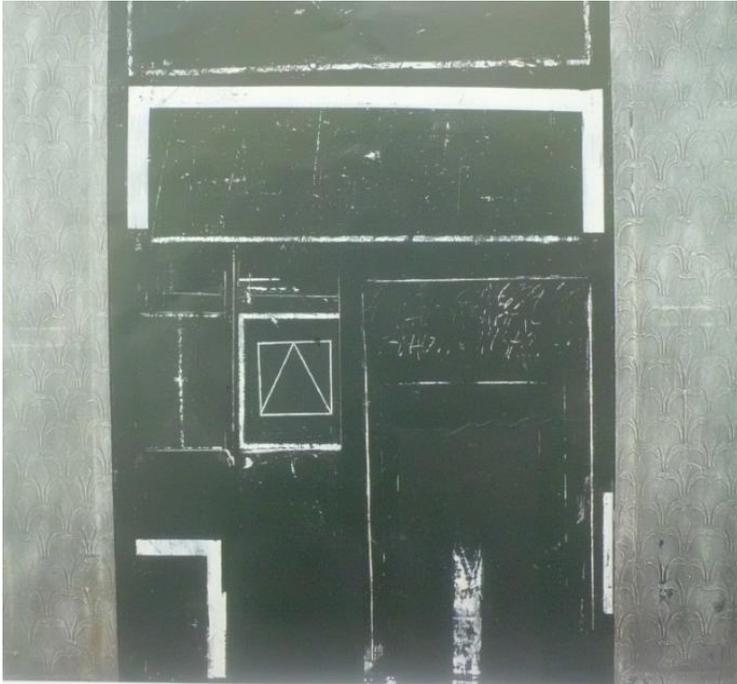
El valor de la forma en la construcción de la imagen.

Luz, espacio y símbolo recodificados como elementos distintivos en la construcción de su pintura.

Al mismo tiempo esta obra presenta un comportamiento indefinido de la materia pictórica.

(Kelnberg citado por Ramos) (2006) agrega en relación a los elementos del constructivismo:

Verticales y horizontales. Virtuales o reales, Físicas o espirituales, son los elementos mínimos del arte constructivista. Los constructivistas latinoamericanos son constructores, que construyen con lo destruido. Por eso logran configurar una construcción orgánica, heredera de Torres García y no de Mondrian, de América y no de Europa (p.226).



Manuel Pérez. "Sueño de una noche Occidental". 1992. 150x174.

La sensibilidad presente en los artistas de América Latina. Sus entornos exóticos, y el dinamismo en la comunicación con su entorno permiten el nacimiento del constructivismo orgánico, un constructivismo sensible como lo denominaba Manuel Quintana Castillo. Se vive en una aparente discontinuidad, pero a pesar de esto el pensamiento permite el diseño de esquemas que sinteticen esta realidad.

Tiempo, Espacio, Historia

En la pintura de Pérez, según Planchart (1998): ..."Se establece así en cada obra diversos niveles de percepción que van de lo estético a lo simbólico"... "Estas tensiones se despliegan entre iconos que transforman cada obra en

una mitología plástica que nos lleva hasta las raíces históricas de cada símbolo". (p.4)

La obra de Pérez nos permite hacer viajes, recorridos históricos a través de diferentes culturas, sin obviar el disfrute de la obra, más bien acrecentando el sentido de goce estético aproximándonos de diversas maneras a múltiples concepciones del símbolo llevándonos incluso a la atemporalidad, a la dimensión de lo contemplativo y lo místico.

Por otra parte la visión de la obra de Pérez según García (2017):

Yo recuerdo algunas obras de Manuel Pérez, en las que él saca la forma del plano y comienza a eliminar los fondos, había algunos ángulos y perfiles que están como flotando en el espacio. Claro, no eran tratados a la manera de los abstractos o quizás del Movimiento Madi, sino más orgánico, como que la forma se despegaba. (p.2)



Manuel Pérez. " El Viaje".
1993.190x130cm. Óleo/tela

Se puede afirmar que Manuel Pérez utilizaba los símbolos polisémicamente, adquiriendo connotaciones de acuerdo a su significación dentro de la obra, por ejemplo no representaba lo mismo una flor que una serie de flores, así como tampoco un grinaldoscamente esbozado que un cuenco indígena. Pero un aspecto fundamental observado en casi la totalidad de su obra es que todos los símbolos empleados son susceptibles de ser apropiados e interpretados desde diferentes ópticas.

Por su parte, García manifiesta que Manuel Pérez iba a rebasar la idea del cuadro, cargando con la idea de la pintura que era su antecedente, su fuerza”, añadiendo:”

”Pero siempre pienso en esas obras que tenían contenidos arquitectónicos, eran unas obras que tenían unas terminaciones en ojivas góticas y no tenían profundidad, se desprendían del fondo, como planos recostados arriba de la pared y continuaban fuera del Cuadro, su hallazgo era su comportamiento pictórico.”(p.7)

Se puede hacer mención de una cultura de resistencia presente en la obra de este artista, como por ejemplo en el nombre de su exposición “Oxidante” (1992), que aludía claramente, desde una postura crítica a lo “oxidado” de la cultura occidental, ubicándose en un lugar de enunciación latinoamericano y permitiéndose la apropiación de signos y símbolos universales para llenarlos de connotaciones propias y personales. Otra singularidad de la producción plástica de este artista se encuentra en algunas obras que parece que continuaran fuera del soporte, no se hallan encerradas, son formas abiertas que se oponen a la concepción occidental y tradicional del arte.

Tal como lo expresa Pérez (1994)

”El tiempo estampado en las viejas paredes de Europa y sobre los bahareques de América. Lo visual de lo ya hecho, todo lo que signifique la redimensión sensible y estética de la visualidad de lo cultural casi siempre adosado al edificio receptáculo de ideas y pinturas cubriendo de adentro

hacia afuera, el rostro de la historia. Todos esos aspectos hacen que crea en el poder de la pictoricidad del conocimiento y en el poder reivindicador de la pintura como tal” (p.1).



Manuel Pérez.1993. “Grial de Piedra “Ensamblaje”

El artista, en consonancia con lo expresado anteriormente, tuvo una ambición común a muchos creadores: El de pintar el tiempo...como una suerte de alquimista que pretendía envejecer y gastar la materia pictórica para “atemporalizarla”, buscando ser indiscifrable en cuanto a su ubicación temporal podía parecer un vestigio arqueológico recién encontrado, un fragmento de mosaico bizantino o tal vez un friso proveniente de Chichen Itzá, pero siempre muy “cargado” de contenidos culturales, de elementos que nos identifican con la consonancia y también con la incertidumbre.

Una de las ideas fundamentales en la obra de Pérez es la polisémica del símbolo, dada la multiplicidad de significados que se derivan de sus imágenes. Aquí el artista propone al signo como algo multidimensional, polisémico donde puede ser forma, fuerza y espacio, con la intensidad y las connotaciones de la herencia cultural prehispánica, pero en un tiempo contemporáneo que la redimensiona mediante su propuesta estética.

La estructura compositiva en la obra de Manuel Pérez, según García (2017)

Es posible que sí se trate de eso con mucha más fuerza que otros artistas. El no apunta al caos, es ordenador llegado a casos en que es casi simétrico (casi arquitectónico), ese ascendente es lo que lo vincula al constructivismo, pero no constructivista a la manera de los rusos, ni de la racionalidad del europeo que es otra cosa (p.5)

El Constructivismo contextualizado con la realidad y con el entorno, de manera histórica y cultural, sin localismos, ni evasiones, con la consistencia de un historiador del arte.

A este respecto García (2017) expresa lo siguiente:

La secuencia de obras del catálogo de Biarritz dice mucho, no sólo al encontrar nexos con los disidentes, sino también con el Narváez más abstracto, nosotros somos más de eso, nos permite entender que sí, que hay una esencialidad formal que posiblemente excede a la de otros artistas latinoamericanos (p.8)



Narváez. “La Cultura”. 1954

Geometría y Orden Universal

Construir es a la vez intuir y ordenar y el artista es un “geómetra del Universo”. Para estos visionarios vida y geometría se confunden, así como se co-funden espíritu y visión, idea y cosa.

María Elena Ramos

Analizando la obra de Manuel Pérez, Ramos (2006) añade lo siguiente:

En la obra “El pez Oannes” se superponen finamente dos modos distintos del arte. Por una parte la nítida estructuración del espacio en zonas que encierran figuras y peculiares registros simbólicos, y que recuerdan los modos de Torres-García y su taller, y por otra a una contraria desestructuración, muy contemporánea, hacia lo que se quisiera borrado, desvanecidas las formas (p.213)

Esta autora afirma” Manuel Pérez es uno de los artistas venezolanos de más recientes generaciones que comparten esta familiaridad con el espíritu constructivo que marcó al arte latinoamericano” (p.213). Aquí la autora hace alusión a la presencia de la estructura a nivel compositivo, y también a la utilización del símbolo, pero añade que al mismo tiempo esta obra presenta un comportamiento de la materia pictórica más indefinido, manifestación que no ocurre en Torres García ni en los artistas que formaron parte en la Escuela del Sur.

En cuanto a esta relación espacio-signo, nos viene a la memoria el texto de Guédez (1994): " La obra de Manuel Pérez no puede ser comprendida al margen de tres dimensiones esenciales: la esquematización de una estructura constructiva, la avivada sensibilidad de una atmósfera y la explícita presencia de unos datos simbólicos"... "Debemos comenzar por subrayar que la sensible estructura geométrica que se percibe en sus ejecuciones no obedece a un sesgo programado o silogístico... El desarrolla una estructuración de libre sensorialidad". (p.1



Manuel Pérez. "Casablanca".
1995. Óleo/tela. 140x200.



Pérez. "El Crepúsculo". 1993.

Características de la obra de Manuel Pérez

Cuando Guédez menciona las atmósferas sensibles creadas por el artista, se refiere al desvanecimiento de la forma del que nos habla Ramos en el párrafo anterior. Este autor describe las tres dimensiones presentes en la obra del artista, no solo es el espacio y el símbolo sino la sensibilidad de la materia pictórica conjugándose particularmente. Podemos afirmar sin lugar a dudas, que la obra de Manuel Pérez entra dentro de la corriente del constructivismo, por la relación estructural-sígnica presente en su obra que alude a elementos universales y místicos.

Se puede afirmar entonces, que tanto por la utilización de la retícula como Elemento clave en la estructuración del espacio compositivo y por el empleo del símbolo como portador de significados, la obra de Manuel Pérez desde su propio lenguaje y de una manera particular, está emparentada con la corriente del constructivismo. En su obra podemos advertir las siguientes características

La estructuralidad no se opone a lo gestual.

Manifiesta una especial sensibilidad hacia lo matérico y texturado en su pintura.

Maneja contenidos que evidencian gran inquietud hacia una aproximación a la historia.

Se expresa mediante la utilización de signos y símbolos de diferentes culturas y períodos.



Manuel Pérez. Óleo sobre Papel
(S/T) .1992.

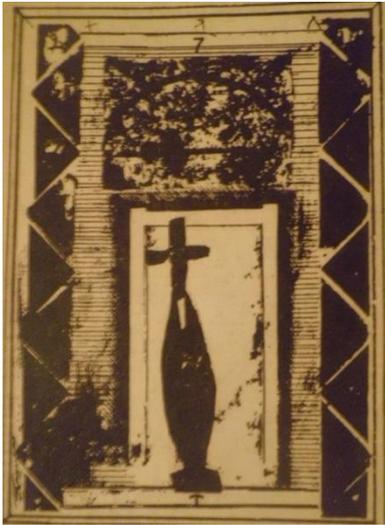
Devenir y trascendencia en la Obra de Manuel Pérez El Mundo de lo Sagrado y Espiritual

Palenzuela (1992) También hace mención de lo simbólico en la obra de Pérez

Hace algunos años, cuando Manuel Pérez empezaba a inventar su propio mundo pictórico, los elementos simbólicos, hacían las veces de estructura. O viceversa: la estructura era además un hecho simbólico. Así, dos gruesas líneas negras que deslindaban el espacio en cuatro, eran al mismo tiempo y desde la relevancia de un primer plano, la figura de una cruz. A sus lados y desde los fondos, estaban cuatro zonas para asomarnos a su iconografía interior (p.1)

Este autor manifiesta que en la obra de Pérez “se afinaba el valor de los símbolos como datos culturales y figurativos de un discurso que, desde entonces y en su totalidad, nos conduce insistentemente a la huella espiritual

del hombre en la tierra” (p1). Así como “al poder estético de la cristiandad” para emplear una sentencia del propio artista.



Manuel Pérez.. “Pez de América “.
Obra Gráfica. Bogotá. 1992

" Manuel Pérez: El Paisaje del Poder Cristiano "

Para Enrique Vilorio Vera, en su escrito perteneciente al libro “El otro lado del Paisaje” (1992) expresa: " Pérez concreta una propuesta que adquiere carácter de síntesis y convergencia, porque en la simbología que utiliza para expresar este paisaje del poder cristiano, conviven irremisiblemente , unos poderes múltiples, desiguales y hasta contradictorios", "La cristiandad le ofrece al artista símbolos inequívocos de un poder secular, perenne e inagotable", " La cruz desempeña también un poder protagónico en la simbología del poder que el artista desempolva de la historia de la Cristiandad ", "Pérez utiliza también el símbolo laico de la cruz y la ofrece como flor de lis, como el emblema heráldico", y continúa "En fin, la obra de Manuel Pérez se nos revela como una inmensa sucesión de imágenes por la que transitan la hechos y eventos más relevantes en la historia del poder

cristiano, y que el artista, a través de sus símbolos, recoge para que, partiendo de su interpretación y análisis, surja la otra historia, la que recogen los textos oficiales ".



Elsa Gramcko. "Retablo". 1965 Manuel Pérez. "Retablo". 1992

El Símbolo

El uso de la geometría y el color como pretexto supeditado al símbolo, para manifestar la necesidad que tiene el ser humano de éste, como portador de un poder de comunicación con algo más allá de su propia existencia, del signo y el uso del color como manifestación de lo espiritual, el signo con una doble función: como creador de estructura y como ícono al mismo tiempo. Se puede afirmar que coexisten en perfecta armonía los significados y el aspecto formal, redimensionando el uso del signo, de ahí la contundencia de su discurso plástico.

En cuanto al uso de la simbología en la obra de Pérez, Planchart (1998) comenta: "La espada de San Jorge pareciera clavarse en la boca de un pez como clara alusión a la lucha interior que lleva a la salvación y la redención,

significación acentuada por el cuenco como regeneración”... “Estos discursos se encadenan en un equilibrio estético que caracterizó siempre a la obra de Manuel Pérez”...”Los pescados y las espadas de San Jorge que nos arrastran al Beowulf y al cantar de los Nibelungos” (p.2)

Este autor plantea que en esta obra se encuentra la universalidad de lo simbólico, más allá del tiempo-espacio, por ejemplo: la cruz-espada europea, el pez babilónico como símbolo judeo-cristiano y el cuenco indígena pueden convivir perfectamente en una obra de Manuel Pérez, porque el misticismo puede ir más allá de un espacio local, la dimensión de la representación significativa para lo humano, dentro de la que caben la fe y la espiritualidad fueron ampliamente abarcadas por este artista. La simbología cristiana que tiene sus raíces en la lejana babilonia, la creación del hombre y el mundo judeo-cristiano, la génesis del cristianismo, son elementos que vinculan a Manuel Pérez con la historia de la religión y las antiguas representaciones de lo sagrado.



Manuel Pérez. “Retablo de símbolos”

Técnica: Ensamblaje/ Óleo sobre tela
Medidas: 130x92 cms. Año: 1994

Palenzuela (1993) añade que “Sus cuadros continúan teniendo dos áreas, un arriba y un abajo; cielo y tierra.” “Así la idea de mar también llega a la condensación del Símbolo”... “En este conjunto de pinturas de Manuel Pérez encontramos la tradición del ícono, las señales básicas de la cristiandad, de la frontalidad constructiva y de la polaridad de la imagen” (p.2)

El autor reitera la importancia del uso del espacio en esta obra, que alcanza a crear espacios también simbólicos, contemplativos, con elementos arquitectónicos donde la imagen crea una particular interacción con el público, esta ordenada pero no está quieta, aviva sentimientos, reflexiones y preguntas en el espectador.

Esto se pone de manifiesto en el texto de Planchart (1998)

Estas tensiones se despliegan entre iconos que transforman cada obra en una mitología plástica que nos lleva hasta las raíces históricas de cada símbolo. Un ejemplo de esto es el pez ícono propio del cristianismo, llevado por el artista a sus orígenes a través de los rostros de Oannes, una de cuyas máscaras es el dios babilónico Ea o Enkidu, que juega un papel fundamental en el Enuma elish o Los mitos de la creación vinculado al diluvio, para Beroso, era un ser terrorífico, mitad hombre y mitad pez presente en múltiples tablillas (p.4)

Este autor señala que estos contenidos se encuentran en cuadros como “Carta a Oannes”, “La ciudad de Oannes”, “Oannes sosteniendo al mundo”, “La noche de Oannes” y “El jardín de Oannes II” (p.4)

García (2017) Agrega que hay una particularidad en cuanto a la recuperación del ícono: “Lograr recuperar el estado de la contemplación frente a la forma, tiene algo místico, confesional en términos religiosos, otra manera en que se manifiesta el ícono” (p.5) Y señalando que es posible que también lo entendieran así” algunos de los constructivistas como Malevich y

la Popova, por su tradición con los íconos rusos, proveniente de la iglesia ortodoxa.



Lo sagrado es relevante en la obra de Manuel Pérez, en cuanto a esto Planchart (1998) manifiesta: “Estamos ante el arte al encuentro del mito y de lo sagrado como sentido al sin sentido de nuestra contemporaneidad, a la búsqueda de una belleza que nos adentra en los silencios del alma” (p.4)

El ritmo de vida del hombre contemporáneo lo ha apartado de la naturaleza, éste se encuentra enajenado, aturdido por el exceso de información, por la vertiginosidad de los acontecimientos, alienado por el mundo material, se ha alejado de la espiritualidad. Hasta su nivel de percepción se ha visto disminuido impidiéndole disfrutar de lo simple, de lo bello. Pero por tal razón la necesidad de que algo le dé sentido a su vida y que le permita encontrarse consigo mismo es cada vez mayor. Y entonces el arte es el llamado a llenar ese vacío, al disfrute de su existencia, a la plenitud del ser, al dar sentido a cosas que de otra manera no pudiera explicar.

Acerca de la Espiritualidad escribe Mircea Eliade citado por Nicolescu (s/f): “Es la experiencia de una realidad y la fuente de la conciencia de existir en el mundo. Siendo lo sagrado primero que todo, una experiencia, se traduce por un sentimiento –el sentimiento “religioso”- de eso que une los seres y las cosas y, como consecuencia, induce en lo más recóndito del ser humano el respeto absoluto de las alteridades unidas por la vida común sobre una sola y misma Tierra” En consecuencia, se plantea una distinción entre el hecho de los diferentes aspectos: sagrado, religioso y espiritual, en la obra de Pérez,

Avalando lo anteriormente expuesto, Planchart (1998) afirma lo siguiente en relación a la obra de Pérez: “Nos enfrentamos ante hechizos visuales nacidos de la serialidad, de colores planos y de estructuras geométricas que huyen de la perfección para dejar la huella plasmada del acto creativo como impronta del alma”... “grito ante la pérdida de significación de los símbolos que nos religan con el cosmos y nuestra herencia espiritual” (p.2).

Antes de toda pretensión de crear un gran arte, Manuel Pérez fue un hombre profundamente humano y más bien demostró la inquietud de otorgarle sensorialidad a lo geométrico y al color, en su búsqueda de crear un contexto compositivo para sustentar los contenidos simbólicos, los cuales finalmente son los que nos van a identificar como humanos ante la necesidad de comprender los misterios del universo y de la vida.

Palenzuela manifestaba que en la obra de Pérez “se afinaba el valor de los símbolos como datos culturales y figurativos de su discurso, el cual, desde entonces y en su totalidad, nos conduce insistentemente a la huella espiritual del hombre en la tierra, al poder estético de la cristiandad”. Este autor menciona un doble juego símbolo-estructura de la imagen donde se crean los espacios compositivos que albergarán a los signos.

Lo simbólico en la obra de Manuel Pérez por Juan Carlos Palenzuela

En el texto de este autor a propósito de la exposición realizada en Centro de Bellas Artes de Maracaibo también se hace la siguiente mención al aspecto simbólico en la obra de arte de este artista: “Hace algunos años, cuando Manuel Pérez empezaba a inventar su propio mundo pictórico, los elementos simbólicos, hacían las veces de estructura. O viceversa: la estructura era además un hecho simbólico. Así, dos gruesas líneas negras que deslindaban el espacio en cuatro, eran al mismo tiempo y desde la relevancia de un primer plano, la figura de una cruz. (Espejo de Occidente). A sus lados y desde los fondos, estaban cuatro zonas para asomarnos a su iconografía interior...afinando el valor de los símbolos como datos culturales y figurativos de un discurso que, desde entonces y en su totalidad, nos conduce insistentemente a la huella espiritual del hombre en la tierra y “al poder estético de la cristiandad” para emplear una sentencia suya”. “Sus cuadros continúan teniendo dos áreas, un arriba y un abajo; cielo y tierra.” “...Así la idea de mar también llega a la condensación del Símbolo”

Palenzuela menciona la existencia de un doble juego símbolo-estructura de la imagen en la cual se crean espacios compositivos que albergarán a los signos, la obra de este artista evidencia un pensamiento arquitectónico donde éste no es lo fundamental, sino la excusa para ordenar el espacio, para crear un contexto armónico en el cual los signos son los que van a dialogar con el espectador.



Manuel Pérez. Obra Gráfica de la serie
"Estructuras, Atmósferas y Signos " Bogotá 1992.

Símbolo y religiosidad

Jung (1943) nos explica que mientras la función religiosa no se convierta en una experiencia del alma, no habrá ocurrido nada esencial, el *mysterium magnum* no existe sólo en sí mismo, se funda principalmente en el alma humana. "Sería necesario enseñar a los hombres el arte de ver, existen demasiadas personas incapaces de establecer una relación entre las figuras sagradas y su propia alma, no pueden ver hasta qué punto duermen en su inconsciente imágenes correspondientes" (p.23). Este autor afirma que el hombre que jamás experimentó que las imágenes sagradas eran una riqueza interior suya, fue porque nunca se dio cuenta de que en su inconsciente duermen imágenes correspondientes, así como los arquetipos del inconsciente los cuales son correspondencia empíricamente demostrable, de los dogmas religiosos" (p.27). La necesidad de abordar y poder percibir ese mundo interior mediante la introspección y poder detectar en qué medida se crea una sintonía con el estímulo religioso, el cual a su vez es un detonante de todo lo que está contenido en el ser humano, es decir la religiosidad asumida como puente o vehículo de comunicación con nuestro propio ser espiritual y su proyección a través de ésta

Para éste autor el símbolo denota algo vago, desconocido u oculto para nosotros y ésta es una razón por la cual todas las religiones utilizan lenguaje simbólico o imágenes. Entonces podemos afirmar que nuestro artista se sirve de estos símbolos para identificar las constantes culturales del hombre. “La misión de los símbolos religiosos es la de dar sentido a la vida del hombre” Jung (1962) (p.85), este autor le concede tal importancia al símbolo en la vida del hombre que éste puede dar incluso sentido a su vida, así mismo el autor le otorga el valor a la presencia de la religiosidad a través de la historia. Así mismo en cuanto al fenómeno de la comprensión del símbolo, expresa: que cuando intentamos comprenderlos, “nos vemos frente al estudio de sus antecedentes culturales, la imaginación y la intuición” (p.88). De esta manera podemos emparentarlo con estadios anteriores en los cuales la civilización aún no había entorpecido del desarrollo de las cualidades innatas del ser humano que lo hacían más asimilable a su entorno natural y a otro ritmo de vida.

Todos estos textos tienen en común la reafirmación del carácter fuertemente simbólico y de la manifestación de la espiritualidad y el misticismo en la obra de Pérez. Por una parte la utilización reiterada del Cáliz y del Pez, por otra parte al ser reconocida la presencia divina de la unicidad del ser en todos los hombres.

La densidad del pensamiento de este artista es expresada por García (2017):

Uno inclusive se encuentra en una compenetración con los problemas de la pintura, él logra retomar la idea del Ícono, con el efecto aureático, con el peso místico y religioso que pudiera tener, pero en este caso se trata de los signos fundamentales del arte moderno: de la forma geométrica, de la sensualidad de la curva, incluso de la dinámica de las propias formas (p.5)



Manuel Pérez " El Pez que es Oannes"
1995. Óleo/tela 170x120 cms.
Catálogo de Biarritz

El autor señala que la diferencia estaba en la capacidad reflexiva de Manuel, en su condición de ser un artista "tremendamente reflexivo". Y es a esto a lo que se refiere Guédez, a la esquematización de las estructuras, al uso de retículas, al ordenamiento después del caos, a la necesidad de componer, de equilibrar presente en su obra.

Dentro de los símbolos utilizados en la obra de Manuel Pérez encontramos elementos descritos por Jung (1974) como lo son por ejemplo el Santo Grial, la vasija o cuenco y la flor, siendo estas formas arquetípicas de la madre: La flor como vasija, rosa y loto, y en el sentido más estricto la matriz, toda forma hueca, la olla, para este autor las características de éste arquetipo son:

“Lo materno, la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento; los sitios de la transformación mágica, del renacimiento; el impulso o instinto benéficos, así como también lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no produce evasión. De igual modo: María, que en las alegorías medievales es también la cruz de Cristo (p. 76).



Mientras que para Miguel Arroyo (1999)

“Como parte de ese proceso de sensibilización que conduciría a una concepción del espacio y a la invención de la cúpula y la bóveda, yo incluiría a la alfarería como instrumento fundamental, pues un cuenco no es otra cosa que una pequeña cúpula invertida, y asociable, por supuesto, al hemisferio celeste.”

Relacionando los términos Arte, Símbolo e Historia (Henderson, citado por Jung (1962)) hace mención de Los Símbolos Eternos: “La Historia antigua se está redescubriendo en las imágenes simbólicas y mitos que han sobrevivido

que nos hablan de antiguas creencias...reveladas por filólogos e historiadores y revividos por antropólogos de la cultura” (p.105) Este autor señala que inconscientemente respondemos a los contenidos del inconsciente y a las formas simbólicas con que se expresan, por ejemplo las imágenes oníricas, que al responder a un modelo significativo, derivan del “inconsciente colectivo”, esa parte de la psique que conserva y transmite la común herencia psicológica de la humanidad, siendo precisamente este vínculo entre mitos primitivos y los símbolos producidos por el inconsciente, los que permiten la perspectiva histórica y el significado psicológico. Es como una trama, donde la tradición y el hombre contemporáneo crean un intercambio generador de experiencias, siendo estos elementos condicionados y a la vez condicionantes del pensamiento y de la conciencia humana. Es decir, el artista trata de expresar a través del arte su posición como ser humano ante el mundo que lo rodea, ejerciendo de esta manera su rol comunicativo dentro de la sociedad.

Manuel Pérez dentro de la Evolución de la Pintura en Venezuela

Para García (2017) la obra de Manuel Pérez viene de una escuela de grandes maestros venezolanos, “todo ese proceso se vivió desde la escuela de Bellas Artes y la Escuela de Caracas. La escuela de Monsanto en el año 36 donde los disidentes se formaron y se actualizaron con las mejores revistas”, creando una escuela muy moderna y los maestros querían dar lo mejor. Estamos hablando entonces de una formación humanística, enaltecedora.

Es fundamental la relación maestro-artista en cuanto a la evolución y desarrollo artístico

Según García (2017):

Esa es una ley muy bonita, estos maestros se entregaron para que sus discípulos los superaran, para formar una generación: Guevara Moreno, Régulo, Soto, Borges, Otero, Narváez. No sólo son ellos, es que los maestros de la Escuela de Caracas se prestaron para ese juego, y esa es una cosa que se celebra, se agradece. (p.8)

Grandes maestros, grandes discípulos,) “La ética, estética es “artistas con una apostura de artistas, “que no fueron comerciantes del arte sino investigadores, hombres del oficio, como Manuel Pérez”

El catálogo de Biarritz recupera del arte venezolano la tradición formal, García afirma que seguro que Manuel Pérez viene de allí, que todo viene de allí.

“El manejo de la forma de Otero, Rubén Núñez, Vásquez Brito, Guevara Moreno, Régulo... todos venimos de artistas dotados de eso, de una comprensión de la forma” (p.9)

Es como una herencia que viene de generación en generación, una intuición sensible í presente en nuestro país, en una cadena de creadores que proviene de hace casi 100 años.

Quintana Castillo agrega: La manera como Manuel Pérez incorpora signos y símbolos simultáneamente, donde los símbolos adquieren connotaciones vinculados al misticismo y están acompañadas de signos gráficos, letras o números a veces serializados que contribuyen a la ordenación del espacio y de cómo la valoración del color reafirma este sentido de espiritualidad.



Manuel Pérez. "Boranda " 1995

Ya en este nivel de la investigación, las diferentes argumentaciones de teóricos, y críticos demuestran fehacientemente la relación de este artista con el universo constructivo y como se va decantando su propia expresión, lo cual se podrá observar de manera más definitiva, más adelante en el análisis semiótico de sus obras.

De esta manera quedan abiertos los espacios para la investigación de la pintura constructivista de finales del siglo XX.

El signo no constituyó una limitante, sino más bien una forma de apertura hacia la conformación de un lenguaje plástico en la obra de este artista.

Este es un lenguaje lleno de contenidos, no solamente de carácter visual sino de interpretaciones estéticas, artísticas y sensibles.



Manuel Pérez .1992
“La graciosa personalidad de Oannes”
Colección Galería de Arte Nacional

Colecciones

La obra de Manuel Pérez se encuentra en los Museos Más Importantes del país: Museo de Arte Contemporáneo, Galería de Ate Nacional, Museo de Bellas Artes y Museo de Arte Contemporáneo del Zulia. Así como en reconocidas Colecciones privadas. La colección privada que tiene la mayor parte de la obra de Manuel Pérez es la Fundación Chappard, ésta fundación realizó una exposición de su colección en Biarritz (Francia), con el apoyo de la Embajada de Francia y la Fundación Museos Nacionales, bajo la curaduría de María Elena Ramos en el año 2006. Editándose en ese momento un libro-catálogo bilingüe “Una conquista del arte de América Latina. Pasión y razón de un espíritu constructivo”, en el cual aparece la obra de Manuel Pérez, conjuntamente con la de Torres García y otros grandes maestros.

<p>Lista de Coleccionistas Obra de Manuel Pérez</p> <p>José Vicente Álvarez Luis Ávila Roberto Andrade Maruja de Andrade Manuel Eduardo Aranguren Rosario Aranguren María Elena Árcia</p> <p>Emily Baddour Rodolfo Belloso Andrés Benacerraf Gigliana Benzecry Ángel Buenaño Miguel Bocco María Fernández Bosque Pedro Bosque Cristina Briceño Francisco Briceño Dolly Briceño Paolo Bruni Frederik Brouwer</p> <p>Silvia de Castillo Bernard Cave Anita Cisneros de Maza</p> <p>Barnard Chappard Alejandro Chumaceiro Eduardo Chumaceiro Marieli Coll</p> <p>Luis Alberto D'Agostino Virgilio de Andrade Enrique de Polanco Margaret de Suárez Carmina Delgado Gustavo de Lemos</p> <p>Richard Erman Enrique Esclusa</p>	<p>Ana Teresa Estrada Carlos Fermín Marieli Fernández Gloria Fiallo María Fábrega Briceño Fortique</p> <p>Daniela Gabaldón Joseph Gelman Carlos Gil Mendoza Pablo Gil Rosa Godoy Rosina Godoy Hernán Gómez José Manuel Gómez Senior Carlos González Federico González Mario González Casado Silverio González Cristina Guzmán</p> <p>José Gregorio Hernández Humberto Herrera</p> <p>Enrique Iribarren Malola de Iribarren</p> <p>Jesus Juzgado</p> <p>Luis Vicente León Aniello Longobardi Alvaro Lusinchi</p> <p>Beatriz de Mancera Eduardo Martínez Harry Mannil Carmen Luisa Mannil Andrés Mannil Alberto Martíni Elizabeth Monascal Javier Mora Lucía Morabito Eduardo Morrison Jorge Massa Jorge Mora Hugo Morabito</p>	<p>Dalita Navarro Absara de Nogueroles</p> <p>Ignacio Oberto Alexis Oropeza</p> <p>Conchita Perli Mercedes Pupio Ana Isabel Pérez de Morey Augusto Pérez Rendiles Jesús Puente Leiva, Graciela Pantín Martín Prosperi Roger Prunhuber</p> <p>Nena Quintana</p> <p>Georgina Rangel Martín Rincón Pocaterra José Ignacio Rivero Luis Rodan Andreas Rumel</p> <p>Dinorah San Román Karen de Schmidt Enrique Senior Alejandro Sucre</p> <p>Helena Tarre de Martínez Silvestre Tovar Beatriz Trompiz Nestor Trompiz Antonio Turco Rivas</p> <p>Luis Ugueto Sr Ulivi Corina Ulivi Atilio Urdaneta</p> <p>Sara Valbue Gonzalo Vásquez Julio Velutini Kike Viète Doménico Vicentis Enrique Viloria Felipe Vonasaste</p>	<p>Carlos Enrique Zingg Ricardo Zingg Alejandro Zubillaga</p> <p>Museos</p> <p>Museo de Maracaibo Museo de arte de Maracay MBA GAN Museo de Arte Contemporáneo de Caracas MACZUL</p> <p>Galerías</p> <p>Galería Martha Gutiérrez Miami Galería Jacobo Karpio. Costa Rica Galería Arte La 10, Medellín</p> <p>Instituciones</p> <p>Bolívar Films Bancor BCV Eddy Reyes Crédit Suisse Banco Consolidado Fundación Polar</p> <p>Embajadas</p> <p>Embajada de Guatemala Embajada de los países bajos. Beatriz Ambags. Embajada de México Embajada de Francia</p>
---	---	---	--



Manuel Pérez. "Flores Blancas"
1992. Colección Chappard

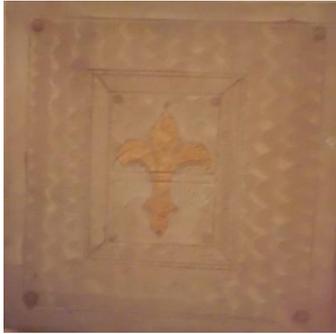
Aportes de la obra de Manuel Pérez

Zacarías García:

La investigación de materiales, los frisos y el cemento, en vez de jugar a ser conceptualista. Muestra de lo cual es su obra " Construcción " ganadora del premio Antonio Edmundo Monsanto del 51° Salón Michelena.

Zacarías García:

" Uno inclusive se encuentra en una compenetración con los problemas de la pintura, él logra retomar la idea del Ícono, con el efecto aureático, con el peso místico y religioso que pudiera tener, pero en este caso se trata de los signos fundamentales del arte moderno: de la forma geométrica, de la sensualidad de la curva, incluso de la dinámica de las propias formas" (p.5)



Manuel Pérez. "Flor de Lis"
Módulo Cemento/Madera. 1992

Por su parte, García (2017) manifiesta que "A lo mejor allí algunos advierten cierta cercanía en la obra de Pérez con el constructivismo, a pesar de las diferencias, la investigación de materiales, los frisos y el cemento, en vez de jugar a ser conceptualista" (p.9). También plantea el aporte de haber reivindicado la pintura como un objeto, con sus espesores "en sus óleos enmarcados en cajones de madera". (p.9),



Manuel Pérez. " Construcción".
Mixta, ensamblaje s /tela y madera
230x230cm (17 módulos).1993.

Todos estos elementos relacionan a Manuel Pérez con el constructivismo, pero el autor afirma “que no lo es de manera tan manifiesta y que tampoco lo es en términos de abstracción” (p.9) afirmando que la presencia de estas obras en las que alterna tallas de madera con óleos, nos vuelve a llevar a la tradición del ícono.

Manuel Quintana Castillo:

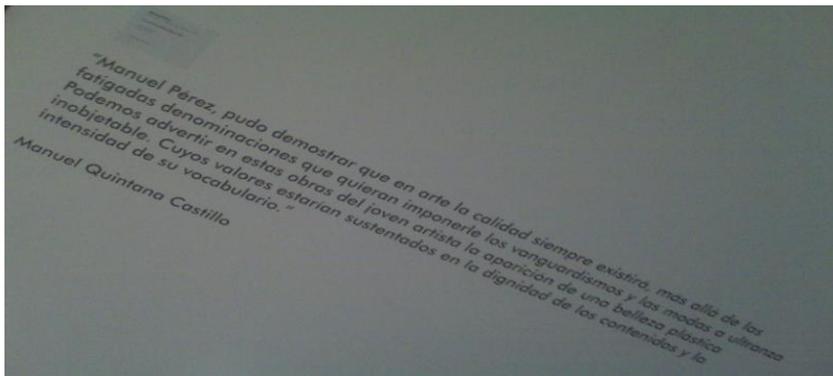
Aquí los signos se convierten en formas inéditas de una escritura impredecible: las letras, los números impresos, las construcciones y disoluciones gráficas.

El ordenamiento espacial y tectónico en forma de puerta o ventana.

La acotación de figuras primigenias: la cruz, el cáliz, el pez, la lanza, la flor de lis.



Manuel Pérez " Texto fundamental"
130x195. Óleo/tela.1991



Exposición Homenaje al Artista Plástico.
Galería de Arte Nacional. 2012

Eduardo Planchart:

La utilización de la simbología cristiana que tiene sus raíces en la lejana babilonia, la creación del hombre y el mundo judeo-cristiano, la génesis del cristianismo.

Éstos son elementos que vinculan a Manuel Pérez con la historia de la religión y las antiguas representaciones de lo sagrado.

Estamos ante el arte al encuentro del mito y de lo sagrado como sentido al sin sentido de nuestra contemporaneidad.

Como respuesta ante la pérdida de significación de los símbolos que nos religan con el cosmos y nuestra herencia espiritual”.



Manuel Pérez " Tierras" 1993

Juan Carlos Palenzuela:

Reitera la importancia del uso del espacio, que alcanza a crear espacios también simbólicos, contemplativos, con elementos arquitectónicos.

La imagen crea una particular interacción con el público.

Está ordenada pero no está quieta, aviva sentimientos, reflexiones y preguntas en el espectador.



CAPITULO IV

Categorías de Análisis Semiológico

En este capítulo se indagó sobre la definición de Semiótica a través de sus principales teóricos, se estudió el carácter semiológico del arte y las problemáticas objeto de su estudio, para abordar las categorías del análisis de la obra de arte así como el estudio del símbolo como elemento clave en la obra el artista. Posteriormente se describió la Metodología utilizada en la presente investigación.

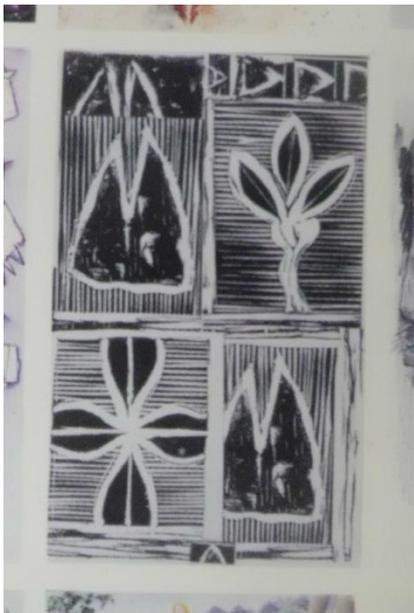
El estudio del pensamiento humano ha variado notablemente a través de los siglos, y a medida que se ha estudiado tanto el funcionamiento de los hemisferios del cerebro como los sistemas de comunicación de la sociedad, se ha podido profundizar en los procesos relacionados con la representación a través de signos y la búsqueda de sus significados.

Históricamente, según Espar (2006) la filosofía del lenguaje, la semiótica y la lingüística derivan de la concepción triádica de Platón y Aristóteles, retomada por San Agustín, Tomás de Aquino y la Escolástica, hasta llegar a los siglos XIX y XX cuando es reeditada por Morris en 1946, Carnap, Peirce en 1932, Ogden y Richards, Frege y otros filósofos lógicos.

Espar (Ibidem) señala que “La semiótica es el término que se utiliza para designar la Teoría de los signos” (p.60). El primero en utilizarla fue Locke en su obra “Ensayos sobre el entendimiento humano “(1690) y posteriormente

adopta Charles Peirce. El término proviene del griego "Semeion" que quiere decir significar.

Por su parte, Barroso (2005) hace mención a Ferdinand de Saussure quien en 1916 ya planteaba la semiología como "ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social" (pág. 21). En la que los componentes del signo, significante y significado, forma y concepto, aparecen siempre unidos. La obra de arte como signo producido, y su emisor. Igualmente son importantes el artista y el receptor, siendo este último quien contempla la obra. Saussure fue de los primeros autores que planteó el estudio de la percepción humana y su relación e impacto en el mundo de las ideas del hombre, como un proceso que involucra diferentes actores, abriendo la perspectiva para futuros estudiosos del área.



Edición del Quijote Hispanoamericano.
Taller Arte Dos Gráfico. Bogotá.1992

Eco citado por Espar (2006) añade que las definiciones que da Charles Peirce de la semiosis y el signo: Acción, influencia o cooperación entre tres sujetos signo, objeto e interpretante, parecen indudablemente más amplias,

al compararlas con la concepción binaria del Saussurianismo. (p.73). Por otra parte, Eco también acepta la definición de Morris “Algo es un signo sólo porque un intérprete lo interpreta como signo de algo” (p.76), es decir que la semiótica tiene que ver con objetos comunes en la medida en que estos participen en la semiosis. El signo por sí mismo de manera aislada, no tendría ningún sentido, su significación se activa en la medida en el que es interpretado por el espectador, el que le otorga los significados, en la dinámica creada por la interacción con éste.

En cuanto a las modalidades objeto de estudio de la semiótica,

Espar (2006) añade que existen cuatro modalidades:

La semiología descriptiva y comparativa que restringe su campo de investigación a los sistemas de signos no-lingüísticos: señales, blasones, escudos y uniformes, estudiada por autores como Mounin y Prieto. Este campo de la semiología “Pretende establecer una separación entre la lingüística y esos otros modos de significar limitadas a los signos que hemos señalado” (p.61).

Recordemos los primeros estudios en el campo de la semántica, fueron en el área de la lingüística y posteriormente fue que se llevaron a otras áreas del conocimiento.

Existe una segunda corriente, dentro de la evolución de la teoría estructural del signo lingüístico de Saussure, que define el lenguaje como el conjunto de principios comunes a las lenguas y a los sistemas de signos no lingüísticos, como la propuesta de Hjelmslev y Greimas. Según (Rastier citado por Espar (2006)) “la pretensión de estos autores es la de tratar las relaciones semióticas y las estructuras elementales, como formas a priori de la significación”, éstos “proponen construir un modelo que sirva a todas las ciencias humanas” (p.61). Ellos pretendían supeditar el contenido a la forma, sin adentrarse en la significación.

Para este autor la tercera corriente sería el estudio de los signos comprendidos, indicios y signos naturales que no tienen intención de significar. Como lo expresa (Eco citado por Espar (2006)) “como una cosa que está en lugar de la otra” (p.61). Como una simple sustitución, sin la intención de crear un significado más allá del ya existente.

Por último, según Espar (2006) se encuentra la postura de “los autores que extienden la semiótica más allá del mundo humano: la zoosemiótica, que pretende reunir las ciencias sociales, naturales y las de la vida” (p.61). Éstos, al explotar nociones como las el código genético, estudian una forma renovada de la filosofía de la naturaleza, pretendiendo borrar la distinción entre las ciencias y la filosofía. Pero ya esto se encuentra mucho más allá de nuestro ámbito de estudio.



Manuel Pérez. “Hojas ” 1993

Según Mukarovsky (1977)

Sólo el punto de vista semiológico permite a los teóricos reconocer la existencia autónoma y el dinamismo fundamental de la estructura artística y comprender la evolución del arte como un movimiento inmanente que está en una relación dialéctica permanente con la evolución de las demás esferas de la cultura (p.9)

La obra de arte está viva, en permanente interacción con su entorno, al cual ella influye y a la vez ésta se encuentra influenciada por aquel, en una eterna dinámica que permite inscribir dentro de la historia, rasgos y elementos que definen una cultura

Este autor agrega: “del carácter semiológico del arte se desprende que la obra artística no debe ser utilizada nunca como documento histórico o sociológico sin explicación previa de su valor documental” (p.6), es decir de la calidad de su relación, respecto al contexto dado de los fenómenos sociales de su entorno. Debemos recordar que la obra artística no es un hecho aislado, sino el resultado de múltiples interacciones humanas a través del tiempo.

Sobre la significación agrega Morentín (s/f):

Desde que nos alejamos del campo de la señal, estamos en el campo de la significación que, según nuestro entender, constituye el campo propiamente semiótico...”“En términos fenomenológicos, nos preocuparemos, sobre todo, de lo que se produce en la mente de un intérprete cualquiera cuando percibe algo”, siendo otra cosa la facultad de crear aquello que tiene presente en su mente respecto de ese algo. Encontramos aquí la problemática del objeto de la semiótica (p.20)

Una cosa es el signo y otra muy distinta su interpretación, y ésta al estar sujeta a tantas variables, tiene la propiedad de crear múltiples significados, siendo precisamente el estudio de estas variables en relación al intérprete y sus dinámicas comunicativas el objeto de estudio de la semiología.

Para estudiar las categorías del análisis semiológico de la obra de arte es, importante tomar en cuenta el carácter semiológico del arte y las problemáticas objeto de su estudio.

Por otra parte, para Taipe (s/f) el estudio objetivo del fenómeno artístico tiene que juzgar la obra de arte como un signo que está constituido por el símbolo sensorial creado por el artista, por “la significación” (el objeto estético) que se encuentra en la consciencia colectiva. El segundo de estos componentes contiene la propia estructura de la obra y está determinado por la relación respecto a la cosa designada, en el contexto general de los fenómenos sociales. Por otra parte, al lado de su definición de signo autónomo, la obra artística tiene otra función más. “Por ejemplo, una obra artística no funciona solamente en tanto que sea artística, sino también como “palabra” que expresa el estado de ánimo, la idea, el sentimiento etc. (p.6), es decir, lo que la obra de arte transmite al espectador” Dentro del fenómeno de la comunicación existen multiplicidad de signos, no sólo los contenidos en la obra de arte sino también los contenidos en los procesos comunicativos que ella conlleva.

Descripción del Objeto

Un primer encuentro con la obra a analizar se hace a partir de su presentación descriptiva, que aborda algunas relaciones de la obra con su autor y su contexto. En este sentido, Gallo (2005) explica que la descripción es el preámbulo necesario para llegar al conocimiento de un objeto artístico, formado por un lenguaje plástico y visual de formas y colores. Es el nivel de estudio basado en la experiencia, es decir, es experimental, se sirve del conocimiento del entorno sociocultural tanto del autor, como del intérprete,

se enriquece con la relación que pueda existir entre el autor y la obra, además de la que hay entre la obra y el intérprete, con hechos históricos o culturales relevantes para la comprensión del tema. Para ampliar y completar la visión descriptiva se realizan inventarios de valores plásticos o tópicos en diferentes niveles: signos y símbolos con valores mono y polisémicos. La descripción es inmediata y global y objetiviza el sujeto de estudio.

Para este autor los valores polisémicos son los que reúnen metafóricamente el horizonte del autor y su bagaje de símbolos cosmológicos que se refieren al ámbito de las religiones, creencias, conocimientos, miedos y tradiciones que pueblan su mundo. Símbolos sociales que involucran niveles de poder, de dominio, relaciones unificadoras o discriminadoras. Símbolos económicos referidos a productos de la tierra, la industria y el consumismo. Símbolos especulativos y míticos que buscan explicaciones. Se refieren a conceptos, series y sistemas que se prestan a deducciones racionales.

Dimensiones semántica, sintáctica y pragmática de los signos

Nivel Sintáctico, Semántico y Pragmático

Según Charles Morris (citado por Talens, 1988 (p.177)), todo signo mantiene tres tipos de relaciones para expresar su significado: Estos niveles o dimensiones interactúan conjuntamente hasta llegar a fusionarse en el campo interpretativo del signo.

Como expresa Calzadilla (2000) La semiótica es un método o vía estructurado, ya que aborda la obra dentro de los tres modos de considerar el signo tal como lo plantea esta disciplina de análisis.

Nivel Sintáctico

El análisis sintáctico para esta autora, tiene que ver con la manera secuencial de la inserción de los signos en la obra de arte, trata de las relaciones entre los signos. Según Gámez (2000) tiene que ver con la detección y organización de los signos entendidos como claves. Deriva de un procedimiento eminentemente deductivo, donde el signo se extrae, sin mediación alguna.

Nivel Semántico

Para Calzadilla (2000) El Nivel semántico implica la identificación de la imagen en relación a un correlato sensible o conceptual. En este nivel, el análisis semiótico se encarga de estudiar las relaciones sígnicas y sus respectivas combinaciones en el espacio del texto artístico, es decir, de la obra de arte. Mientras que para Gámez (2000) en este nivel se delimita al signo dentro de un campo específico de significado comunicante. Lo cual sigue restringiendo el tipo de análisis a un procedimiento deductivo.

Nivel Pragmático

Por último el nivel pragmático, el cual Calzadilla (2000) considera que es el plano más rico para la reflexión o especulación estética, ya que la obra además de poder ser considerada a partir de la matriz del hecho, es decir de su génesis, involucra al receptor por los efectos de la forma y el contenido de la obra que a su vez afectan a éste, donde el artista de manera incipiente o acuciosa maneja los códigos históricos y estéticos-artísticos de una época, insertándolos para crear la obra. Por su parte Gámez (2000) considera que tiene que ver con el significado de los signos asociados a un tipo de referentes, lo que implica una óptica más interpretativa, es decir más

inferencial que deductiva.

Inventarios Semánticos

Gallo (2005) plantea que para realizar el análisis se requiere de un inventario de recursos expresivos, valores plásticos que sustituyen los valores lingüísticos en los que originariamente se basa el método. Se toman como instrumentos de estudio para acceder a la interpretación de cada pieza, los símbolos que están presentes, y que son una constante en la obra general del artista.

Para el autor estos datos son instrumentos útiles para llegar a la interpretación de unos signos que forman parte del imaginario colectivo y son entendidos de manera general en el mismo sentido, por los miembros de un grupo. Son signos que pueden ser reconocidos por los que tienen una cultura común, una historia similar desde épocas anteriores hasta el presente. Por los que comparten unos mismos niveles educativos, y los que están social, económica y políticamente identificados o etiquetados como un todo.

Enfrentarse a un objeto cultural como es la obra de arte, cuyo contenido es un pasado o una realidad histórica con la que se tiene una experiencia inmediata constituida por signos, códigos y símbolos, es una relación totalmente arbitraria y artificial la cual pertenece a la cultura del autor. Por tanto, es el pasado del objeto o referente, el que deberá ser decodificado por el intérprete con sus propios signos y códigos culturales. El objeto, entonces, se hará realidad a través de los signos a interpretar. Gallo (2005)

El funcionamiento de esta interacción sería el siguiente Para Bhaszar (2008): Al fin y al cabo, son la organización y la combinación de los signos entre sí de un texto determinado (sintaxis) las que iluminan las ideas (semántica), revistiéndolas de un aura especial, el aura artística del signo. ¿Pero cómo es posible esto? Y si lo es, ¿hay más forma que contenido en

una obra? ¿Hay más esencia sintáctica que semántica en un texto o práctica artística? Se responde: unas y otras están dadas al unísono, compactas y flexibles a la vez, posibilitan la significación comunicativa del texto; así, la ecuación: significante + significado + pragmática crea la significatividad comunicativa. Sus esencias están y son tanto como las de sus integrantes; no pueden ser sin las demás; solo así se cumple su tarea dentro del texto, e incluso al interior de la red sígnica del mundo.

Este nivel apunta a la proyección de la combinación de signos, como interpretantes de un sentido, con miras a un receptor, pero falta incluir en esta definición la posición del autor; es decir, que en el nivel pragmático del signo artístico, se evalúa la serie de relaciones suscitadas entre el autor y el receptor a través de la obra. Este es el espacio común donde se encuentran ambos, como producidos por ella, pero, a la vez, ésta es el espacio producido por ellos; se habla pues de un círculo de relaciones productivo-receptoras de línea artística en el contexto: autor-obra.

Se propone un acercamiento a la obra para comprenderla implica una reflexión sobre las motivaciones del autor, la tradición y el entorno social, así como la carga semántica, geográfica e histórica, con su condicionamiento ideológico, que dejan improntas en la obra. Ideas recurrentes o leiv motifs. Cambios radicales en la trayectoria de su producción. Elementos exógenos que rodean el proceso creativo; la filiación y las posibles convergencias y divergencias respecto de otros artistas y obras coetáneos.

Para Talens citado por Bhaszar (1988) ha de acordarse que tanto productor/autor como receptor/crítico solo “existen” como referidos al texto/obra; de ninguna otra forma más. Quiere decirse que, por distantes en espacio y/o tiempo que estén el uno del otro, ambos expresan sus funciones como productores de sentido a raíz de la obra artística. De aquí que no podría afirmarse que algo fuese per se y existiendo anterior o más allá de la obra, en realidad, la obra pone verdaderamente a prueba su sentido al

someterse a la suma de interpretaciones exteriores que lo atraviesen en el transcurso de la historia en diferentes estratos socioculturales.

Otros Autores

Los signos crean un tejido, un entramado de ideas, las cuales son expresadas o traducidas por la obra de arte, la cual de esta manera puede entablar una comunicación que posee un contenido y de esta manera, transmitírselo al espectador. Éste espectador a su vez, llevará esta información a otras esferas de su vida social. Como expresamos anteriormente, no hay hechos aislados en este proceso, todos forman parte de un sistema, creando interacciones continuamente que a su vez, transforman signos, ideas, obra, generando un impacto sobre la comunicación, el espectador y los sistemas sociales.

La relación entre los tres niveles según Morris citado por Bhaszar (2008):

Al fin y al cabo, son la organización y la combinación de los signos entre sí de un texto determinado (sintaxis) las que iluminan las ideas (semántica), revistiéndolas de un aura especial, el aura artística del signo. ¿Pero cómo es posible esto? Y si lo es, ¿hay más forma que contenido en una obra? ¿Hay más esencia sintáctica que semántica en un texto o palabra artística? Se responde: unas y otras están dadas al unísono, compactas y flexibles a la vez, posibilitan la significación comunicativa del texto; así, la ecuación: $\text{significante} + \text{significado} (+ \text{pragmática}) = \text{significatividad comunicativa}$. Sus esencias están y son tanto como las de sus integrantes; no pueden ser sin las demás; sólo así se cumple su tarea dentro del texto, e incluso al interior de la red sígnica del mundo p.5).

En la práctica artística nos encontramos ante la presencia de una situación tan inestable, como la vida misma, y dependiendo de la lectura que hagamos de los signos presentes en ella, encontraremos múltiples significados que dependen de las dinámicas establecidas de estos signos

con los espectadores, las cuales posteriormente también pueden ser llevadas a otros planos, permitiendo contrastarlos con la realidad.

La semiótica se encuentra dividida en tres partes en las que se distinguen las dimensiones semántica, sintáctica y pragmática de los signos:

Estas son: sintaxis lógica, que estudia las relaciones que los signos mantienen entre ellos, semántica lógica, que se preocupa por las relaciones que existen entre los signos y la realidad que representan y pragmática lógica, que estudia la relación entre los signos y los usuarios (Morris y Carnap citados por Espar, 2006 p.78)

Estas tres instancias corresponderían a la relación de los elementos dentro de la misma obra, el significado de los signos para el espectador, y la relación que establece la obra con los sistemas sociales a los que pertenece el espectador.

En cuanto a las funciones de los tres niveles (Morris citado por Bhaszar (2008)) expresa:

Las funciones de los tres niveles de manifestación del signo serán presentadas, a partir del modo de ser de las prácticas artísticas. Esto significa que todo este trabajo de desarrollo semiótico opera, al interior de los signos, como teoría estética-artística. El primer nivel (el sintáctico), trata de las relaciones entre los signos, el segundo (el semántico) de su significado comunicante y el último (el pragmático) de la serie de relaciones que existen entre ellos y los usuarios (p.2)

Cabe destacar en primer lugar que los signos no son hechos aislados, de hecho ellos generan interacciones continuamente, en segundo lugar el mundo de significaciones creado por ellos es de carácter comunicativo y en tercer lugar, este mundo de comunicación que ha sido creado, influencia otras esferas sociales.

Este autor agrega que en el nivel sintáctico, “el análisis semiótico se encarga de estudiar las relaciones sígnicas y sus respectivas combinaciones en el espacio del texto artístico, de la obra de arte. Los signos, como en el cine y la literatura, proyectan su función comunicativa (p.1).

Mientras que para Mukarovsky (1977) “Toda obra de arte es un signo autónomo constituido por la “obra-cosa” que funciona como símbolo sensorial” (p.10).

Este nivel alude a la obra de arte en sí misma, su construcción y expresión signífica particular. Al objeto artístico y el estímulo perceptivo que produce en el espectador.

Según Mukarovsky (1977) se trata del “objeto estético” que se encuentra en la consciencia colectiva y funciona en tanto que “significación” (p.10).

En este caso, el autor se refiere a la interacción obra-espectador y a su inserción en el sistema de pensamiento presente en el inconsciente colectivo de éste según la cultura de la cual forma parte, la realidad que lo rodea y sus vivencias en determinados ámbitos.

Al mencionar al inconsciente colectivo se refiere a los valores que ya han sido instaurados por el aprendizaje y la experiencia lo cual constituye un bien común dentro de la sociedad, pero también incluye un tipo de reacción condicionada o preestablecida.

En cuanto al estatuto pragmático del signo (Morris Bhaszar (2008)) expresa:

Este nivel apunta a la proyección de la combinación de signos, como interpretantes de un sentido, con miras a un receptor, pero falta incluir en esta definición la posición del autor; es decir, que en el nivel pragmático del signo artístico, se evalúa la serie de relaciones suscitadas entre el autor y el receptor a través de la obra. Este es el espacio común donde se encuentran ambos, como producidos por ella, pero, a la vez, ella es el espacio producido por ellos; se habla pues de un círculo de relaciones productivo-receptoras de línea artística (p.5)

El resultado de la interacción espectador-obra termina de crear a ésta, porque la forma de mirar contiene una historia que determina a la obra misma.

Para Mukarovsky (1977) La relación respecto a la cosa designada que no se refiere a una existencia especial y diferente (puesto que se trata de un

signo autónomo) sino al contexto general de fenómenos sociales (ciencia, religión, política, economía, etc.” (p.10).

En este sentido, la relación es dinámica, la obra existe en tanto el espectador la percibe y en el espacio en el cual ambos son transformados por el efecto causado a partir de la interrelación de los participantes. Esta relación ocurre a nivel social pero también vincula la obra con otros aspectos, no sólo artísticos sino inherentes al funcionamiento de la sociedad, estamos hablando de la dimensión cultural.

Para poder analizar la obra de Manuel dentro de estas tres categorías, se hace imprescindible adentrarnos en el estudio del símbolo, dada la relevancia que tiene dentro de su producción artística.

El símbolo

Para Taipe (s/f)

La palabra símbolo es polisémica, en consecuencia tiene una asombrosa variedad de significados según se trate de la lingüística, la semiótica, la antropología, la filosofía o la psicología, haciéndose más compleja de acuerdo al sentido que le dan una u otra tendencia disciplinaria y de las épocas y los contextos en que se localiza su uso.

En estas circunstancias podemos validar la importancia que tienen los contextos para la valoración del símbolo, los cuales dependiendo del área del conocimiento que se esté estudiando, tendrán mayor o menor relevancia, así como una dimensión más teórica, referencial o activante, según sea el caso.

Por otra parte (Peirce citado por Taipe (1993)) expone que la palabra símbolo tiene tantos significados” que sería dañar al lenguaje agregarle otro nuevo” (p.3). Mientras que para (Trevi citado por Taipe (1993)) “el símbolo es la dimensión que adquiere cualquier objeto (artificial o natural) cuando

puede evocar una realidad que no le es inmediatamente inherente” (p.3)

Según Espar (2006) lo social es determinante:

El símbolo es aquel signo que se caracteriza por la relación arbitraria y convencional que establece con lo que éste significa”...tiene un valor significativo denso y fijado por la cultura y la tradición que permite que cumplan su función comunicativa fuerte, una vez adquiridos los valores significantes indeleblemente asociados a la imagen simbólica” “Al contrario del ícono el cual si está motivado por una semejanza natural entre el objeto representado y el ícono que representa, al sugerir la significación de lo que se quiere indicar”... “Tanto los símbolos como los íconos forman categorías muy heterogéneas. (p.68)



El significado del símbolo no obedece a lineamientos específicos, está más vinculado al sentido del arraigo que pueda tener en una sociedad determinada, más que por la semejanza con la significación.

El hombre, según Jung (1995), “con su propensión a crear símbolos, transforma inconscientemente los objetos o formas en símbolos (dotándolos, por tanto de gran importancia psicológica) y los expresa en su religión o en su arte visual “(p. 232).

En consecuencia es obvio que algunas religiones y sistemas de pensamiento hayan recurrido a los símbolos para actuar directamente sobre los problemas del hombre. De la misma forma, el hombre para vivir, tiene que adaptar las condiciones de su propia vida al universo, el cual no es físico sino simbólico como lo demuestran el lenguaje, el mito, el arte y la religión.

Según (Lotman citado por Taipe (1993)) en cuanto a las cualidades del símbolo:

El símbolo puede no incorporarse a ninguna serie sintagmática, y si se incorpora a ella, como conserva su independencia de sentido y estructura. Pero puede entrar a otro entorno textual. Nunca pertenece a un solo corte sincrónico de la cultura, siempre atraviesa ese corte verticalmente, viniendo del pasado y proyectándose al futuro. (p.11).



Obra Gráfica de la serie “Estructuras, Atmósferas y Símbolos. 1994. Bogotá. Taller Arte Dos Gráfico. Curaduría: Víctor Guédez.

El símbolo posee como una de sus cualidades, la posibilidad de insertarse en diferentes contextos, funcionando de acuerdo a la forma de interacción que tenga con éstos, de ahí que algunos autores se refieren a su carácter polisémico.

Este autor agrega que “en este sentido, el símbolo representa uno de los elementos más estables del continuum cultural. Transporta textos, esquemas de sujeto y otras formaciones semióticas de una capa de la cultura a otra.” El símbolo no actúa de forma independiente, más bien cumple con funciones como portador, desplazándose a través de diferentes espacios.

De esta manera Cassirer (1975), plantea: “un símbolo no sólo es universal sino extremadamente variable. Puede expresar el mismo sentido en idiomas diversos y, aún dentro de los límites de un solo idioma, una misma idea o pensamiento, puede ser expresada en términos diferentes” (p.50). En este sentido, es innegable que “el pensamiento y la conducta simbólica se hallan entre los actos más característicos de la vida humana y que todo progreso en la cultura se basa en estas condiciones”. (p. 64).

El referido autor manifiesta: el hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico.

Según (Lotman citado por Taipe (1993)):

El símbolo tiene una doble naturaleza: es a la vez invariante, de ahí que actúe como algo que no guarda homogeneidad con el espacio textual que lo rodea, un mensajero de otras épocas culturales, como un recordatorio de los fundamentos antiguos de la cultura; pero al mismo tiempo es variante, se correlaciona activamente con su contexto cultural, se transforma bajo su influencia, y a su vez, lo transforma (p.11)



El símbolo no se unifica con su entorno, es agente de transformación y a la vez, es transformado por las interacciones creadas.

Jung (1995): “Jaffé y Henderson demuestran la “obsesión” del hombre por los símbolos del inconsciente, ya desde los mitos y cuentos de hadas, o en las artes plásticas, mediante una incitación continua del inconsciente” (p. 12).

Para este autor el arte es un medio de liberación que nos puede llevar a la conexión con nuestro ser interior.

Esta perspectiva semiológica, centrada en la estructura artística, así como en las relaciones y significados de los elementos sígnicos de un espacio y contexto determinado, nos permitirá acceder al mundo de la obra de Manuel Pérez.

CAPITULO V

Metodología

Tipo de Investigación

El tipo de investigación se inscribe dentro del paradigma cualitativo.

Método de Investigación

El método de investigación utilizado fue el Hermenéutico basado en la interpretación y triangulación de diversos postulados al construir mi opinión razonada basada en los autores estudiados.

Otro método de investigación utilizado fue el Análisis semiótico. El análisis de las obras de arte que se estudian en este trabajo está fundamentado en este método.

La integración de estas propuestas de análisis permitió su aplicación a una selección de la producción artística del artista Manuel Pérez, a partir de la aplicación del parámetro estructural de la forma y del contenido, En primer lugar se utilizó el análisis de las obras, se consideró pertinente el abordaje inicial de la obra de un modo más abierto, menos estructurado, que permitió

su conocimiento general desde distintos ámbitos.

Posteriormente en una segunda instancia se desarrolló un análisis más formal de la misma considerando la imagen a partir de los tres planos o niveles semiológicos: Sintáctico, Semántico y Pragmático.

Técnicas de Investigación

La entrevista semi-estructurada, el Análisis documental y la Triangulación.

Instrumentos utilizados en la Investigación

Las preguntas utilizadas para la realización de la entrevista semi-estructurada.

Los instrumentos de análisis semiótico permitieron la aproximación a los significados presentes en las obras escogidas, desde las perspectivas de Gallo (2005), Calzadilla (2000), Gámez (2000) y Floch (1985). Se diseñó un cuadro comparativo de estos autores en cuanto a los tres niveles de análisis.

CAPÍTULO VI

Análisis semiótico De la obra de Manuel Pérez En sus niveles Semántico, Sintáctico y Pragmático

El presente Capítulo se centra en la interpretación de las obras de arte de Manuel Pérez, fundamentada en el método hermenéutico y en el modelo semiótico dentro de las categorías de Análisis semántico, sintáctico y pragmático. Cabe destacar que este artista ha sido considerado como un heredero del constructivismo sensible, en el contexto venezolano de la pintura a finales del siglo XX.

Importancia del Símbolo

Según Jung (1976) El Proceso simbólico es un vivenciar *en imagen y de la imagen* (p.45)...”Deben verse como contenidos psíquicos levados a un espacio metafísico” (p.55)

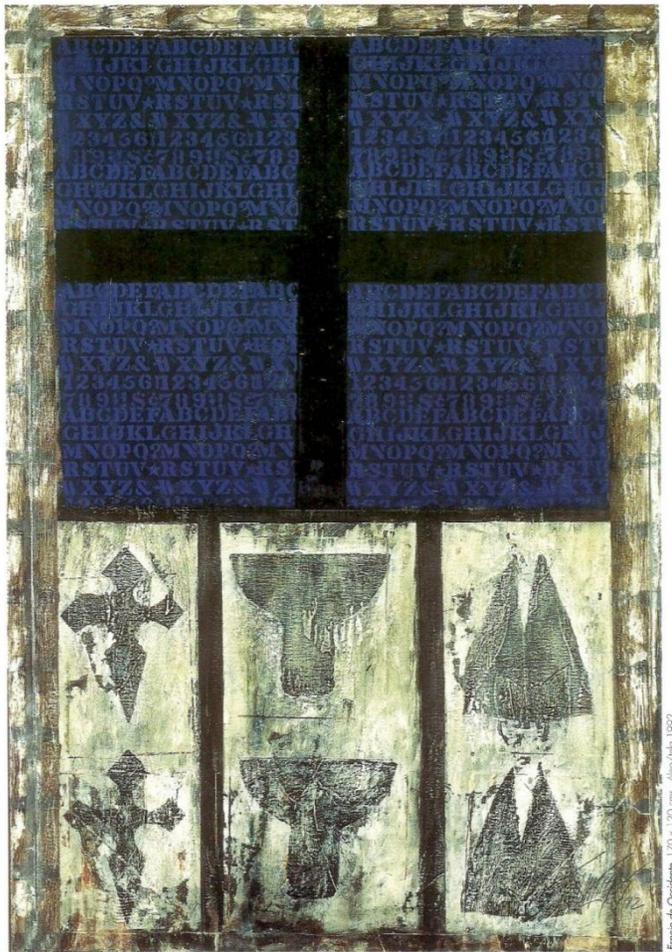
En la obra plástica de Manuel Pérez, encontramos algunos elementos de manera recurrente, los cuales, podemos afirmar, ya forman parte de su lenguaje expresivo, creando un código característico y personal que nos permite identificar su obra. Algunos autores, investigadores y artistas que escribieron sobre la obra de Manuel Pérez, como Eduardo Planchart, Víctor Guédez, Juan Carlos Palenzuela, María Elena Ramos y Manuel Quintana Castillo, entre otros, coinciden en que uno de las constantes reflejadas en la

Obra de este artista es la utilización de símbolos relacionados con aspectos místicos, religiosos y trascendentes en la historia de la cultura del hombre.

Jung (1995) agrega lo siguiente: “Jaffé y Henderson demuestran la “obsesión” del hombre por los símbolos del inconsciente, ya desde los mitos y cuentos de hadas, o en las artes plásticas, mediante una incitación continua del inconsciente” (p. 12) con esta cita damos inicio a esta aproximación al análisis de la obra plástica de Manuel Pérez, asumimos la inquietud de este artista por objetivizar elementos arquetípicos de su inconsciente a través de obras de arte.

Obras Analizadas

- 1) “Espejo de Occidente” 1992
- 2) “El Crepúsculo”. 1993.
- 3) “Retablo”.1992
- 4) “De Sur a Sur”.1993.
- 5) “Compendium”. 1992.



1) Manuel Pérez.1992. “Espejo de Occidente”

Descripción del objeto

En esta obra vertical de gran formato (170x120), se observa una textura de cruces en color gris, conformando un borde o recuadro dando la impresión de un marco pintado, con una serie de marcas gráficas borrosas que representan la cruz cristiana en pequeña escala.

Dentro de este cuadro interno encontramos un gran rectángulo vertical que abarca casi la totalidad de la obra presentando dos secciones claramente definidas. En la parte superior predomina el color azul en las

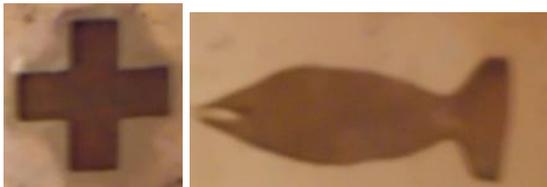
cuatro secciones creadas por la cruz negra. Y en la sección inferior se observa la presencia de tres espacios rectangulares verticales en tonalidades claras y desvaídas, contenedores de unos símbolos repetidos en colores grisáceos cuya textura también evidencia un desgaste como creado por el paso del tiempo.

Nivel Sintáctico

Símbolos:

La cruz utilizada serialmente, la cruz en cuaternidad, la daga de Santiago, el cáliz o santo Grial y la cabeza de pez.

Letras y Números como elemento gráfico.



Nivel Semántico

La obra está dividida en dos grandes secciones, como un sintagma textual binario: En la parte superior observamos la presencia de una gran cruz negra que a su vez divide el espacio en cuatro zonas, ésta cruz en cuaternidad puede representar la totalidad del espacio, podemos observar que ella funciona de manera dinámica, como forma y al mismo tiempo retícula al crear espacios saturados de letras, con característica de una textura sin ninguna

lectura alfabética, sino más bien muy visual y gráfica, perdiendo su significado textual para convertirse en discurso visual.

En esta obra también encontramos otra versión de la cruz: La daga de Santiago, símbolo de la conquista espiritual del nuevo mundo, cruz que hacia el extremo inferior dibuja una espada. Por otra parte el cáliz que nos remite al santo grial que recogió la sangre de Cristo y también a la Copa sacra para la ofrenda.

En la parte inferior vemos tres unidades alargadas también de formato vertical, conformando una secuencia de tres celdas contiguas y en cada una de ellas podemos observar la repetición o duplicación de unos símbolos. De izquierda a derecha en la primera de ellas aparece la Daga de Santiago, en la segunda un cáliz y en la tercera una cabeza de pez, a diferencia de la sección superior esta zona se muestra de manera borrosa y devastada en toda su superficie.



Nivel Pragmático

Finalmente mediante el Análisis Pragmático, yendo a las raíces históricas de esta temática. Elíade (1981) Establece un paralelismo en cuanto a la concepción de la cruz en diferentes religiones y culturas del mundo “En la Iconografía cristiana, la cruz está muchas veces representada como un árbol de la vida...estaba en el centro del universo y su eje atravesaba las tres regiones cósmicas”. Para los cristianos la cruz es el soporte del mundo,

mientras que para los germanos se trata de un árbol que tiene las raíces en el infierno, la copa en el trono de Dios y abarca entre sus ramas el mundo entero, a su vez, en las leyendas Orientales la cruz es el puente o la escalera por la que las almas de los hombres suben hacia Dios. Todas tienen en común a la cruz como ascensión, como puente hacia otras dimensiones celestiales.

El significado de la cruz para (Holmberg citado por Eliade 1981)) es la encrucijada entre cielo, la tierra y el infierno, este autor destaca que en algunas variantes la cruz tiene siete escalones, al igual que los árboles cósmicos que representan los siete celos, siendo su “Centro” todo espacio consagrado en el cual pueden tener lugar las hierofanías y las teofanías y en las cuales puede darse una ruptura de nivel entre el cielo y la tierra. De hecho en la arquitectura muchas plantas de las iglesias tenían forma de cruz siendo el altar el punto central de intersección, justo el lugar donde se celebraba la santa misa de la iglesia católica.

En lo referente a la Daga de Santiago, esta se considera como otra variante de la santísima cruz cristiana. Se puede realizar una lectura en la cual la Daga de Santiago fue instrumento de colonización, al igual que el sagrado cáliz lo fue para la catequización de la religión católica, y que ambos elementos ejercieron su influencia sobre el corpus llamado hombre. Por su parte la cabeza del pez, nos traslada a la época de los cristianos primitivos que identificaban sus casas con el dibujo de un pez, en la penumbra de las catacumbas, como síntesis de la idea divina.

El Arquetipo de Iniciación según Jacob (1957) Alude a un aspecto fuertemente vinculado a la obra como lo es al aspecto religioso: Rito de muerte y resurrección, de “paso” de una etapa de la vida a otra siguiente (Presente en la simbología cristiana de la Cruz y el Cáliz), creando la necesidad de afirmar la diferencia entre el ego y la totalidad de la Psique. Según los rituales eclesiásticos nacimiento, matrimonio o muerte. En cuanto

al símbolo del cáliz identificamos la imagen con la Madre arquetípica simbólica como recipiente originario de toda la vida: la vasija, el útero materno, lo contenedor, el calor, la protección y cobijo.

El Cáliz o Santo Grial también se puede interpretar dentro de los códigos del cristianismo como pila bautismal contenedora de lo líquido, representando la vida. Este simbolismo se ve reforzado por la utilización del color azul en los cuatro espacios creados por la cruz negra. Estos formantes plásticos están supeditados por la cruz negra cuya magnitud abarca el mismo espacio de las tres unidades y está colocada por encima, manifestando así su superioridad. La trama creada por la textura de letras, podría simbolizar los infinitos discursos que justifican la imposición de la fe católica en el nuevo mundo.

La repetición de estos símbolos en cada una de los tres espacios de la zona inferior de la obra, pudiera significar la reiteración, la insistencia con la que estos elementos ejercieron su influencia a través de la historia. Estas unidades discretas se vuelven significativas a través del trabajo de la pintura a partir de un léxico religioso

En cuanto al contexto de la obra ésta se llama “Espejo de Occidente” y formó parte de la Exposición “Oxidante” realizada en 1992 en Galería UNO de Caracas. El título de la exposición era una crítica a lo “oxidado” de la cultura occidental, a la decadencia del modelo europeo colonizador presente en los símbolos de la cristiandad. La textura sobre la que están colocados los símbolos en la parte inferior demuestra estar desvaída, erosionada por el paso del tiempo, por la antigüedad de la civilización. La postura de Pérez como artista era latinoamericanista, al utilizar los símbolos de la cultura universal otorgándoles validez de manera crítica, enfocando su discurso en una contracorriente, desde su lugar de enunciación.



2) Manuel Pérez .1993. “El Crepúsculo”

Descripción del objeto

“El Crepúsculo” es una obra de gran formato donde observamos un cuadro negro como una pizarra dentro de un enmarcado marrón, el cual a su vez, se encuentra inscrito dentro de un cuadrado blanco-gris muy texturado, como erosionado por el tiempo. Este cuadrado negro está conformado por celdas que contienen símbolos dibujados por líneas blancas, ésta es una de las

pocas obras del artista donde el elemento cromático no se hace presente de manera relevante, en este caso la forma y la línea son los protagonistas.

Nivel Sintáctico

Símbolos:

El Pez, El Cáliz-vasija

Elementos arquitectónicos:

Las ojivas,

Elementos vegetales:

La flor.

Signos:

Letras:

A, B, G y D.

Flechas

Elementos geométricos:

Triángulos y rectángulos.



Nivel Semántico

En el análisis semántico topológicamente no podemos hablar de un recorrido, los símbolos están presentados de forma frontal como una muestra o compendio y su lectura puede ser completamente libre, ningún elemento presenta supremacía sobre otro, cada una de las unidades sintagmáticas tiene su propio espacio articulado componiendo toda la superficie negra de la obra, pudiendo hablarse de la presencia de una estructura textual, donde cada símbolo tiene el espacio para expresar su contenido.

Reconocemos la presencia del Grial que recogió la sangre de Cristo, que a su vez puede ser vasija o cuenco de regeneración. Así mismo encontramos la presencia de elementos arquitectónicos como las Ojivas, las cuales en algunos momentos se convierten en arcos. También evidenciamos la presencia de letras presentadas por su valor gráfico, así como flechas en direcciones encontradas, además de tallos y flores como elementos pertenecientes al mundo vegetal.

Podemos ver en cuanto a la utilización del espacio: un cuadro dentro de otro cuadro y dentro de éste una estructura conformada por retículas que contienen diversos elementos, como una muestra de los símbolos a la manera de una escritura realizada en una pizarra con tiza blanca, suerte de compendio de todos ellos dibujados en una superficie plana, creando un juego visual de líneas a veces continuas y a veces segmentadas que parecieran fragmentar o descomponer algunas de las imágenes. Al mismo tiempo se crea un discurso donde podemos observarlas a todas y disfrutar de sus formas independientemente de sus contenidos, ya sean éstas figuras geométricas, letras, ojivas, flores o peces en dirección horizontal o vertical, compartiendo un espacio y donde la valoración de cada uno de los símbolos es equivalente, esto nos remite de inmediato al constructivismo.



Nivel Pragmático

El Análisis Pragmático nos lleva a analizar la postura del artista de este tiempo en el que se funden dos discursos: la pintura que se encuentra enmarcando al dibujo, los trazos de los símbolos que hemos visto en toda su obra de manera pictórica y que en esta obra se nos presentan diseccionados, sin color, como desde su forma más pura, es una de las obras menos narrativas del artista donde expresa una visión más depurada y contemporánea del arte: la exposición de los elementos sin interacción entre ellos, sin juego de valencias cromáticas ni compositivas, es un enunciado, un compendio de imágenes donde las formas son también contenidos. La presencia de las ojivas nos puede remitir a espacios góticos y a contenidos espirituales del arte.

En cuanto al contexto de esta obra, ella formó parte de la exposición “Pasión y razón de un espíritu Constructivo. Una Conquista del Arte de América Latina,” realizada en Biarritz en 2006 bajo la curaduría de María Elena Ramos. Las obras de Pérez fueron expuestas junto a grandes maestros como Torres García y Narváez.

Para Jung (1962) El Individuo es la única realidad y necesitamos comprender el pasado del hombre así como su presente, de ahí que sea de importancia esencial conocer sus mitos y símbolos” (p.53). El hombre moderno es una curiosa mezcla de características adquiridas a lo largo de su

desarrollo mental, este ser mixto del hombre, sus símbolos y los productos de su mente” (Ibidem) (p.93). Es un hombre en continua interacción dinámica que crea símbolos a los cuales está sujeto y sin embargo éstos también se hallan modificados por él.



3) Manuel Pérez. 1992. “Retablo”

Descripción del objeto

En esta obra de gran formato vertical también observamos la presencia de una retícula conformada por tres celdas verticales dentro de un rectángulo de color claro que a su vez se encuentra dentro de otro cuadro en tonalidad ocre, apuntando los extremos con cuatro letras X demarcando el espacio. Toda la superficie está texturada como si estuviera desvaída o erosionada por el tiempo.

El espacio central se articula en tres secciones, de éstas tres, la zona central es la más amplia y clara de las tres y está delimitada en su margen superior por dos letras “T” como elementos gráficos, esta celda se destaca por la presencia de una cruz en tonalidades ocre en la zona superior a la manera de un retablo de carácter religioso, sustentada por dos elementos arquitectónicos (ojivas) en su parte inferior también de colores ocre pero en un tono más rojizo.

A ambos lados de esta zona central hay dos rectángulos verticales conteniendo unos símbolos, siguiendo una lectura desde el extremo superior hasta el inferior. La de la izquierda un cáliz, un elemento arquitectónico y una cola de pez. Y la de la derecha una cabeza de pez, un cáliz invertido y una flor de lis.

Nivel Sintáctico

Letras:

Cuatro letras “X”, dos letras T.

Elementos arquitectónicos:

Dos ojivas, un frontón

Símbolos:

Una cruz vertical que ocupa una tercera parte del espacio central de la obra.

Un cáliz, una cola de pez, una cabeza de pez, un cáliz invertido y una flor de lis.



Nivel Semántico

En las tres zonas verticales de esta obra podemos apreciar la interacción de unos símbolos religiosos y arquitectónicos, el espacio central es el de mayor amplitud y es en éste donde se encuentra ubicada la Cruz como punto focal de la obra, presentando dos celdas contiguas una a su izquierda y otra a su derecha.

La celda ubicada a la izquierda presenta la singularidad de no estar cerrada en su borde inferior. Las dos celdas externas (superior izquierda y superior derecha), se encuentran divididas en tres unidades sintagmáticas o secciones verticales que contienen símbolos, creando un sintagma textual ternario. Recordemos que la cadena del plan de expresión corresponde a la cadena del plan del contenido.

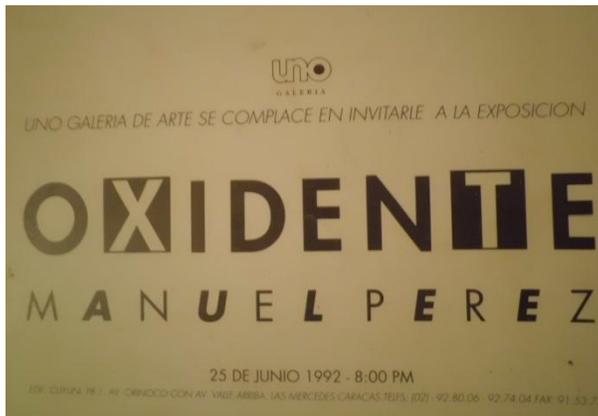
Nivel Pragmático

Si buscamos articular el espacio de la superficie, en el encontraremos un cáliz como fuente primigenia que se halla en un espacio sagrado que pudiese estar representado por el frontis de una iglesia donde se practican los rituales que pertenecen a la religión católica.

La máxima expresión simbólica de esta obra la constituye la Santísima Cruz Bendita sostenida por las ojivas como símbolo de toda la arquitectura

religiosa del catolicismo del mundo occidental, la cola y la cabeza del pez podrían traducir el principio y el fin, el alfa y el omega del axis mundi, el cáliz invertido como la contradicción de la fuente que en lugar de manar fue secada por el tiempo o la eternidad, concluyendo el recorrido justamente en la flor de lis, emblema heráldico del caballero de las cruzadas, símbolo de pureza y valencias femeninas, en la historia de la humanidad la podemos encontrar desde Mesopotamia y Egipto hasta los blasones y escudos de los pabellones de la vieja Europa.

Esta obra formó parte de la Exposición “Oxidante” realizada en 1992 en la Galería UNO, redoma de Valle Arriba, Las Mercedes, Caracas, como una crítica a lo “oxidado” y desgastado de la cultura occidental.





4) Manuel Pérez. "De Sur a Sur". 1993.
Óleo/tela, 190x130 cms.

Descripción del objeto

En esta obra de gran formato vertical podemos apreciar ocho espacios sobre una base gris desvaída con rastros de pequeñas flores en su parte superior y dos marcas marrones en la inferior, dentro de ésta, encontramos ocho espacios que se pueden diferenciar por estar organizados de tres en tres en las zonas superior y media y solamente dos en la inferior, los tres rectángulos superiores en tonalidades negro, ladrillo y blanco grisáceo.

El primero subdividido a su vez en cuatro zonas, en la superior izquierda con unos pequeños arcos apenas visibles, una flor gris más definida, un pez negro y una espiga gris respectivamente, la segunda también dividida en cuatro espacios de las mismas proporciones con las letras del abecedario, un pequeño corazón de Jesús y una textura de flores apenas perceptible y un cáliz todo en la misma tonalidad ladrillo. Y la tercera con solamente un cáliz de color negro borroso, respectivamente.

En la zona central tres espacios gris, blanco borroso y ladrillo, la primera con una flor blanca con silueta definida y color desdibujado, la segunda con una flor compuesta por cuatro corazones de Jesús dorados y la tercera con un portal blanco apenas insinuado que contiene una cruz delgada a base de líneas de color marrón.

Y en la parte inferior se encuentran dos espacios el primero equivalente a una tercera parte y el segundo a dos terceras partes de los que están en la franja central, de color dorado con un amenorah hebreo y el segundo de color negro –blanco no homogéneo, conteniendo una base o pedestal conformado por una franja delgada de color blanco con dos medias lunas en los extremos colocadas verticalmente creando dos ángulos en los extremos de la franja y una pequeña flor en el centro todo de color gris-blanco.



Nivel Sintáctico

Símbolos:

La Cruz, el cáliz, el pez, el Amenorah, el Sagrado corazón de Jesús.

Elementos vegetales:

Flores

Letras y Números como elemento gráfico

Elementos arquitectónicos:

Un portal desdibujado y una base o plataforma.



Nivel Semántico

La presencia de ocho espacios alude a un sintagma binario, que se encuentra reafirmado por la subdivisión de los dos primeros de la parte superior en seis partes y la del tercero en ocho. El recorrido desde el extremo superior hacia el inferior sería el siguiente: El primer recuadro de la izquierda de color negro se encuentra subdividido en seis partes: las dos superiores

presentan dos símbolos florales, el primero presenta la singularidad de estar muy borroso y se encuentra en contigüidad con el segundo el cual se observa muy nítido, los dos centrales, a su vez son los de mayor dimensión, el de la izquierda presenta la figura de un pez muy desdibujado y el de la derecha una espiga en tonalidades grises dibujadas en color blanco, también bastante borrosa. Mientras que en el extremo inferior de este recuadro negro se observan dos partes de menor dimensión, la de la izquierda tiene una flor apenas perceptible y el de la derecha no tiene ningún símbolo, es sólo color. Aquí hallamos una interrelación del mundo vegetal que se hace evidente a través de la flor que puede simbolizar a la virgen María y a la vida que eclosiona en diferentes formas, así como la espiga de trigo con la que se elaborará el pan sagrado, estos elementos configuran un pequeño discurso junto con el pez judeocristiano de la antigüedad, período del nacimiento de la religión, de la vida manifestada en las flores y en el alimento.

Continuando con el recorrido por los tres recuadros de la zona superior arribamos al espacio central: donde en tonos ocre-rojizos encontramos una textura de letras sin significado textual en una zona un poco más clara que la de al lado donde en un tono más oscuro encontramos un pequeño corazón de Jesús flameante, siguiendo en orden descendente, vemos dos espacios verticales de mayor dimensión; a la izquierda uno con trazos blanquecinos borrosos y a su derecha la presencia de un cáliz en el mismo color pero de tono más oscuro, continuando el recorrido horizontalmente sobre un espacio blanco-gris, dividido en ocho secciones encontramos centrado un cáliz marrón también borroso, aquí se denota la reiteración de este elemento, otorgándole un énfasis en la imagen de la totalidad de la obra.

En la región central encontramos de izquierda a derecha: una zona gris como texturada por flores blancas borrosas, con una flor un poco más definida en el centro con cuatro secciones en su base definidas por líneas verticales sucesivas que van de la oscuridad a la luz. A su derecha

encontramos en el centro de la obra una cruz formada por cuatro corazones de Jesús flameantes de color dorado borroso, flotando en un espacio borroso como oscurecido a su alrededor, en esta segunda fila de elementos encontramos una cruz delgada, oscura, flotando dentro de un rectángulo ocre-rojizo bastante borroso, con una presencia significativa del color blanco en su contenido cromático, dentro de otro rectángulo donde está más intensificado este color rojizo. Aquí en la zona central encontramos un discurso donde confluye la flor que representa a la virgen María, el Sagrado Corazón de Jesús y la Santísima Cruz Bendita, enunciados fundamentales del cristianismo.

Mientras que en la zona inferior, encontramos el menoráh hebreo como basamento de todo este discurso, recordando el pasado judeocristiano de los inicios de la religión católica y a su lado dentro de un espacio que presenta una confusión de colores entre el blanco y el negro que no se termina de definir, observamos una base con predominio del color blanco presentada como elemento arquitectónico, que también sustenta este “edificio de ideas” y en su centro tiene una flor-sencillez-pureza, también de color blanco, con tres pétalos como alusión a la Santísima Trinidad.



Nivel Pragmático

Observamos un discurso que se repite de diferentes formas, por una parte la alusión a la vida, a la flor y a la espiga, las cuales en “aparente contradicción” se encuentran en una zona de color oscuro, compartiendo espacios con el pez judeocristiano, arcaico y ancestral, luego los dos cálices contiguos uno de color rojo, como salido de las entrañas de la misma tierra, del barro de la creación y a su lado el cáliz dentro de una muy mesurada retícula delimitados por un seccionamiento áureo del espacio, más abajo la flor aparece de nuevo en un tono un poco más claro, el gris, como si se estuviera revelando o desentrañando un misterio, a su lado el punto focal la Cruz de corazones, el símbolo máximo de la cristiandad configurado por la reiteración (también binaria) de cuatro corazones de Jesús. Este símbolo merece un capítulo aparte en la obra de Manuel Pérez, dada la insistencia de su utilización y las diversas formas que éste toma. A su derecha encontramos otra cruz en perfecto equilibrio compositivo, reflejando paz, quietud y serenidad.

En la parte inferior el menoráh como símbolo paleocristiano originario con fondo dorado y blanco representando la iluminación y a su derecha la Santísima Trinidad representada por la flor de tres pétalos ayuda a sustentar todo el peso de este recorrido como eje o axis de la base de un portal sobre una letra a que pudiese simbolizar el Alfa con símbolo de Dios (el alfa y el omega) o tal vez del inicio de la historia de la religión en la humanidad. Y dentro del otro cuadro también vemos una imagen que asemeja una base de madera como si fuese un caballete, recordándonos que esta historia está narrada a través de la Pintura.

En la Obra” Iconografía Y Simbolismo del Sagrado Corazón de Jesús”, de Charbonneau-Lassay, editada por vez primera en 1922, podemos observar la evolución de la imagen del Sagrado Corazón de Jesús entre los siglos XIV y XV, resultando todo un hallazgo observar la similitud de algunas de las

imágenes con la obra de Manuel Pérez, realizadas casi quinientos años después, de alguna manera este artista mostró una sensibilidad especial hacia los símbolos de la historia antigua de las religiones, llevándolos a otros niveles de comunicación.



Manuel Pérez. "Compendium". 1992.

Óleo/tela 200x150mts

Descripción del objeto

En esta obra de gran formato vertical observamos una retícula de color gris texturado y desvaído conformada por ocho rectángulos horizontales de igual tamaño los cuales contienen los siguientes elementos: El primer espacio o recuadro de izquierda a derecha y de arriba a abajo presenta una sobreposición de imágenes: La más superficial tiene cuatro letras "A" en sus bordes sobre una base de color entre gris y blanco y presenta dos zonas el de la izquierda con dos elementos indefinidos que se repiten uno en el ángulo superior izquierdo y el otro que es el mismo invertido en el ángulo inferior izquierdo mientras la otra mitad presenta una flor de lis desvaída y borrosa de color negro descolorido ,

Continuando con el primer recuadro la imagen que está de fondo en el mismo rectángulo presenta en el borde izquierdo la siguiente lectura (desde el ángulo superior al inferior): una cruz, una serie de números como caligrafiados, un cáliz y una cabeza de pez de menor tamaño que la flor de lis y en el extremo derecho una serie de números más serializados (tipo plantilla), tanto en sentido horizontal como vertical en negro sobre dorado.

El segundo espacio o retícula tiene una serie de cinco columnas de arcos o medialunas doradas que cubren todo ese espacio uniformemente. En la segunda fila de izquierda a derecha el primer espacio es negro-gris y tiene una cruz apenas perceptible del mismo color, todo en un tono descolorido, texturado y borroso. En el segundo espacio de la segunda fila se observa una estructura arquitectónica como un portal en un tono ocre claro texturado con pequeñas cruces de manera serial y de textura heterogénea, observándose en unas zonas más que en otras. Este portal presenta una especie de columna incompleta o trazo rectangular de color negro en su centro sobre un fondo entre blanco y crema donde el color no es uniforme.

En la tercera fila el primer espacio es de color blanco mostrando una textura de flores de lis blanco sobre blanco que ocupan uniformemente todo ese espacio, y a su derecha observamos en tonos rojizos-terrosos una especie de cono volumétrico invertido que evoca como una especie de vasija de color claro sobre una base rectangular en la que encaja perfectamente, ésta también es de color claro. Ninguna de éstas dos imágenes tiene una definición clara, es borrosa la imagen e indefinida a nivel de forma.

Y la última fila en su primer espacio de izquierda a derecha, presenta un elemento arquitectónico: Una ojiva de tono marrón con dos letras "T" en su base con una gran actividad dentro de ella, con mucha textura gráfica y varios símbolos superpuestos apenas sugeridos, logrando distinguirse una columna o rectángulo central desde la base hasta el ábside todo esto sobre una base de color ocre y además un línea vertical delgada de color marrón justo entre la ojiva y el extremo derecho, es el único espacio que presenta una línea que lo demarca entre él y la retícula, en este caso es de color marrón. Y finalmente en el segundo espacio de la última fila podemos observar tres Dagas de Santiago de color plateado sobre un fondo rojizo que se presenta de manera un poco más uniforme que todo el resto de los fondos de cada una de las retículas

Nivel Sintáctico

Símbolos:

La Cruz, el cáliz, la cabeza de pez, Tres Dagas de Santiago.

Una vasija.

Elementos vegetales:

Flores de lis

Elementos arquitectónicos:

Arcos (medialunas), un portal



Nivel Semántico

Los ocho espacios aluden nuevamente a un sintagma binario. En la primera fila la pureza de la flor de lis indefinida y borrosa con pistilos apenas sugeridos que no terminan de definirse, como apenas naciente se sustenta en un fondo con imágenes afianzadas del cristianismo y la iglesia católica como la cruz, el cáliz y el pez y los números, que pudieran simbolizar, el conocimiento, la sabiduría, o la exactitud. Las cinco columnas de arcos expresan una reiteración del mismo elemento, como una clave de sustentabilidad y estabilidad dentro de la construcción de espacios y con el brillo refulgente del poder y la religión manifestados en la arquitectura. La cruz oscura de la segunda fila está como escondida, sugerida. Como el poder de la colonización cultural soterrada que se escondía detrás de la

catequización del nuevo mundo y esta oscuridad se opone a la claridad del portal que permite el acceso a otros espacios y dimensiones humanas pero con la cruz siempre presente, recorriendo toda la imagen evidenciándose más en ciertos momentos y lugares, como la arquitectura interna de un ser inanimado que vendría a ser la edificación como un ente símbolo de poder y magnificencia.

La tercera fila y la reiteración de la flor de lis, pureza, blancura, blasones, cruzadas, valencias femeninas, lucha por alcanzar la dignidad como expresaba el autor, lo que hay que preservar y mantener. Este discurso se convalida con el cuenco primitivo (cáliz ancestral) de poderes regenerativos y contenedores del agua del bautismo, como el grial de la sangre de cristo, asimilable también a lo femenino, a la madre y a la Virgen María. También vestigio arqueológico, testigo de la historia y del tiempo.

En la última fila de nuevo encontramos el elemento arquitectónico en la presencia de la ojiva el arco ampliado que sustentaba las grandes catedrales góticas y el ocre, que se emparenta con el dorado, y con la tierra, nuevamente la magnificencia de la construcción, de la solidez, de lo hecho por el hombre conteniendo en su interior todos los símbolos confundidos, entramados, entrelazados, interactuando por y para el hombre. Y finalmente las dagas de Santiago, instrumentos de opresión y muerte, de catequización obligada sobre el fondo rojo que evoca la sangre derramada en tiempos de la conquista de América y también la tierra sobre la que ha transcurrido todo este tiempo de religión, cultura, arquitectura, vida y arte.

Nivel Pragmático

Encontramos un discurso propio de este artista, inscrito dentro de la historia y de la religión por la utilización de los símbolos de la Iglesia Católica, pero se observa también su recontextualización y descodificación, sería muy

convencional pensar que el conocimiento aprisionado por la iglesia es una base sólida para la sustentación de lo nuevo, pero desde otra lectura pudiéramos pensar que romper con estas ataduras sería un verdadero renacimiento al liberarnos de atavismos y dogmas, por ejemplo la arquitectura religiosa se ha transformado a través del tiempo y esa pompa y ornato excesivo se ha reducido a manifestaciones si se quiere más minimalistas. Los códigos del boato han cambiado hacia nuevos sistemas de poder. Sin embargo el artista logra mantener el juego de tensiones entre la luz y la oscuridad jugando sobriamente con su paleta de luz en el color, es clásico pero a la vez descompone, desconfigura, pone a interactuar elementos que nunca antes lo hicieron, o lo hicieron de otras maneras, de otros modos; por ejemplo el cuenco indígena y la flor de lis, el apreciaba en al barroco mexicano la incorporación de elementos de su propia cultura de su flora local.

Si leemos en forma de columna y no de fila (un aspecto positivo de las retículas): Nuevamente la flor que nace, imperfecta sobre un blanco ensuciado por el gris se opone a esa cruz en penumbra que te puede salvar si la percibes, y que después expresa su alegría transformada en flor de lis segura, reiterada y discreta en su textura de blanco sobre blanco, hasta la ojiva pareciera un tocado de obispo por su forma y la línea un fragmento del báculo del santo papa. A su vez esa iglesia mando a conquistar con la daga de Santiago a los indígenas de ese cuenco que estaban tras el portal del nuevo mundo y buscando el oro de América pudieron construir esas grandes catedrales góticas, que buscan lo más alto de la Gloria de dios. (Lectura circular).

Si leemos la segunda columna de arriba abajo el oro financia la creación de portales construidos por la iglesia (en forma de miles de cruces pequeñas tantas como hubo en la América catequizada que se convirtió el cristianismo en sus pilas bautismales de barro y defendiendo con sangre sus cosmovisiones.

Se trata de un hipertexto polisémico, como su nombre lo indica “Compendium” es un compendio de todos o de muchos símbolos relacionados con la historia de la cristiandad y nuestro artista trató de descifrarlo descomponiéndolos una y otra vez, creando historias nuevas o por lo menos diferentes o dándonos la opción para ser creadas por nosotros. Nos da la oportunidad de interactuar no sólo con la obra de arte sino con el mundo de las ideas del hombre a través de la historia y del tiempo.



CAPÍTULO VII

Conclusión

La presente investigación buscó profundizar en la pintura Constructivista del siglo XX. Se indagó sobre el recorrido histórico de esta corriente artística en Europa y América Latina; particularmente en Venezuela, detectándose la necesidad de ampliar la visión teórico-plástica de este movimiento y analizar las ideas estéticas de los investigadores del arte y los creadores. Tal inquietud se materializó en la producción plástica de Manuel Pérez durante la década de los 80 y 90

Este artista tomó una serie de elementos plásticos del constructivismo que se encontraron de forma constante en su obra; tales como: elementos simbólicos, estéticos, semánticos y sintácticos, evidentes tanto en el concepto como en la imagen. Por ello, se realizó un estudio sistematizado de las ideas estéticas de esta vanguardia, los elementos plásticos utilizados por Manuel Pérez y las categorías del análisis que permitieron una aproximación a su obra, en este caso el análisis semiótico constituyó un método pertinente para abordar este espacio de investigación.

El artista, según lo expresado anteriormente tuvo una ambición común a muchos creadores. El de pintar el tiempo...como una suerte de alquimista quien pretendía envejecer y desgastar la materia pictórica para “atemporalizarla”, buscando ser indescifrable en cuanto a la época en que fue realizada, podía parecer un vestigio arqueológico recién encontrado, o un fragmento de mosaico bizantino o tal vez un friso proveniente de Chichen

Itzá, pero siempre muy cargado de contenidos culturales, de elementos que nos comunican la sensibilidad del hombre hacia el mundo que lo rodea, su Cosmovisión.



Manuel Pérez "Constructivismo".
1991.

VII Anexos

Cuadro de diferentes autores sobre la obra de Manuel Pérez

La obra de Manuel Pérez fue analizada por diferentes autores especialistas del Arte para ese momento tales como Víctor Guédez, Eduardo Planchart, María Elena Ramos y el maestro Manuel Quintana Castillo, tomando como referencia aspectos tales como El Símbolo, La Estructura, la Corriente artística y Características presentes en su obra, se realizó un cuadro comparativo de estos autores en cuanto a estas temáticas:

EL SÍMBOLO	LA ESTRUCTURA	CARACTERÍSTICAS	CORRIENTE ARTÍSTICA
<p>Para Torres el Símbolo la vía de sintetizar la a y la forma superando narrativo, para lograr la dad de la obra, él le nó a “conjunción de la a y la forma” al nexore lo vital y lo abstracto.</p> <p>Insertar símbolos presentando valores manísticos dentro de la ítesis de la estructura ional del oplasticismo.</p> <p>Víctor Guédez</p> <p>La obra de Manuel Pérez no puede ser comprendida al margen de tres dimensiones esenciales: Siendo una de ellas la explícita presencia de unos datos simbólicos.</p> <p>En el marco de estas inquietantes atmósferas y de las ya aludidas estructuras sensibles afloran unos símbolos que asumen una reiteración modular y que adoptan las morfologías de unos peces.</p> <p>Cuando los peces asumen las connotaciones de símbolos pueden vincularse con unos alcances espectrales que van, desde la evocación sagrada y</p>	<p>Aunque tanto para Torres García, como para los constructivistas rusos e internacionales la estructura representa la columna vertebral de cualquier trabajo de arte en cualquier medio, siendo su concepto de constructivismo más amplio que para ellos.</p> <p>En su obra “Estructura”, Torres argumenta que la abstracción geométrica es el resultado de la evolución y también el motivo de que la estructura del trabajo establezca la unidad por la relación entre las partes con el todo, es decir, la proporción matemática correspondiente al orden armónico de todo el universo.</p> <p>Constantes en el trabajo de Torres, su resistencia al naturalismo, su defensa de la estructura</p> <p>Eduardo</p>	<p>En la evolución artística de los participantes del Taller Torres García, algunos años después de su clausura (1962). Podemos apreciar la influencia que éste tuvo para muchos de ellos: Manuel Pailós, quien desarrolló profundamente los ideogramas, redujo su lenguaje pictórico a un tipo de escritura.</p> <p>Víctor Guédez</p> <p>En su caso se aprecian otros recursos que también promueven la especificidad de su discurso. Pensamos concretamente en la comparecencia adicional de unas huellas caligráficas, de unas marcas informales, así como de unas letras y de unos números impresos.</p> <p>Estas figuras se afinan con la vocación desafiante de unos ideogramas que se concretan como imágenes asociadas a unos significados, o como pictogramas que se cristalizan como formas remitidas a sí mismas.</p> <p>El orden previsto nos coloca ahora frente a otros ingredientes particulares de esta propuesta. Ellos son, por una parte, las huellas caligráficas, por otra, las marcas informales y, finalmente, las letras y</p>	<p>Torres García creó un estilo que constituyó una gran contribución al Arte Moderno, él lo llamó “Universalismo Constructivo”, al sintetizar las principales corrientes artísticas de ese período.</p> <p>Según Torres se le llamamos arte Constructivo a una Ciencia Universal, en sintonía con lo expresado por Naum Gabo quien afirma que “el Constructivismo es un arte joven en nuestro siglo (s. XX) y viejo desde la creación de la humanidad”.</p> <p>En la “Metafísica de la Prehistoria Indoamericana”, reafirmando de esta manera las creencias que había manifestado en su obra anterior “Estructuras”, en esas manifestaciones tempranas del arte estaba posicionado un perfecto balance de la abstracción, la geometría y las referencias a las formas naturales e imágenes con connotaciones de poderes mágicos.</p> <p>Su meta es encontrar los sistemas constructivos que configuran las formas tomadas de la realidad y trasladarlas a esquemas simbólicos y geométricos dentro del orden y estilos incorporando la abstracción europea y el arte geométrico y precolombino</p> <p>En su lenguaje visual, Torres García fusiona razón, expresividad, orden, geometría</p>

<p>religiosa, hasta la rememoración de la fecundidad y de lo fálico, pasando por las correspondencias de Juan Eduardo Cirlot en su “Diccionario de los Símbolos” establece entre ese signo y el mundo de lo inconsciente y de lo espiritual.</p> <p>Eduardo Planchart</p> <p>Ludicismo simbólico nacido como juego con el pasado a la búsqueda de capas pictóricas mutadas en trampas al devenir, estamos ante un lenguaje plástico que nos adentra en las raíces de nuestros orígenes, entre armonías plenas de belleza.</p> <p>Se establece así en cada obra niveles de percepción que van de lo estético a lo simbólico.</p> <p>Transmitiendo al espectador un respiro espiritual, por una geometría simbólica caracterizada por la cruz en cuaternidad como señal de totalidad.</p> <p>Esta sintaxis plástica se inspira en el arte sagrado de todos los tiempos: las deidades</p>	<p>Planchart</p> <p>De estructuras geométricas que huyen de la perfección para dejar plasmada la huella del acto creativo como impronta del alma.</p> <p>María Elena Ramos</p> <p>Partiendo de la relación estructural-sígnica presente en la obra de este autor es oportuno añadir lo siguiente: Según Ramos (2006)...“Construir es a la vez intuir y ordenar. Y el artista es un “geómetra del universo”, pues para estos visionarios vida y geometría se confunden, así como se co-funden espíritu y visión, idea y cosa...como Torres que siente que “todo en la vida es número y la aspiración de su espíritu es lograr la estructura que dé unidad y también que sus formas alcancen valor universal-que comunique a cualquier hombre y en cualquier lugar”.</p>	<p>los números. Reunimos en un sólo párrafo, estos tres aspectos porque ellos surgen de una misma fuente intuitiva y, además, se conjugan en complementarios focos esgrafiados. Ciertamente en los cuadros de Manuel Pérez se despliega una extraña criptografía que asume una vehemente naturaleza enigmática, y que se afinca en unos códigos visuales muy sueltos y temperamentales. A eso se añaden unos rastros indefinidos que se recogen en datos indefinidos y en algunos chorreados detenidos deliberadamente, todo lo cual conforma un inventario de marcas y señales que incitan en lugar de disentir y que expresan en lugar de comunicar. Aparecen luego las alineaciones de letras o números que en ningún momento sugieren una declaración literaria, por el contrario, asumen una naturaleza plástica y una intención estética. Más que textos, las letras y los números se comportan como antitextos que sólo admiten enfoques visuales alejados de narraciones o anécdotas. Son caracteres que redimensionan su sentido prístino y que se convierten en fines ensimismados o en excusas que acrecientan</p>	<p>con lo instintivo y lo inconsciente, dentro de los valores formales de la figuración.</p> <p>Víctor Guédez</p> <p>La obra de Manuel Pérez no puede ser comprendida al margen de tres dimensiones esenciales: Siendo una de ellas la esquematización de una obra constructiva.</p> <p>Para desglosar los diferentes ingredientes que se integran en Las realizaciones de Manuel Pérez. Debemos comenzar por subrayar que la sensible estructura geométrica que se percibe en sus ejecuciones no obedece a un sesgo programado o silogístico. Por el contrario, se inscribe en el trazado de un esbozo que se sustenta más en la imprecisión del pulso que en el agobio rígido y asfixiante de lo encerrado. Por eso el carácter constructivo de la obra alcanza niveles de ambivalencia, él desarrolla una estructuración de libre funcionalidad.</p> <p>Esta extraña conjugación le permite al artista conquistar los paradigmas estéticos más difíciles, como el de fomentar la interacción de lo tangible y lo metafísico</p> <p>Eduardo Planchart</p> <p>Las grafías, números y direccionales, elementos claves en este lenguaje plástico, delatan el espíritu</p>
---	--	---	--

<p>pisciformes babilónicas; la geometría del alma brotada del islam; los hieráticos lucumones etruscos de los que sólo quedan sus sonrientes imágenes entre túmulos funerarios; Griaes que recogieron la sangre de Cristo, acto inmortalizado en la copa eucarística como comunión con el sacrificado y bendición, pero también presente siglos más tarde en el ciclo arturiano como el Grial que logró curar el dolor lacerante al Rey pescador al ser recuperado por un caballero puro de corazón y casto como lo fue Parsifal; cáliz que también posee valencias femeninas asociadas al renacer en los mitos célticos en la imagen del caldero de la abundancia y la resurrección de Dagda “el buen dios”. De la iconografía cristiana destaca la cruz como conjunción de opuestos, ascensión y eje cósmico relacionados al martirio del Mesías. Los pescados y las espadas de San Jorge que nos arrastran al Beowulf y al cantar de los Nibelungos, pues la ideología cristiana demonizó al dragón</p>	<p>Se trata entonces de retomar aspectos esenciales que contienen tanto el arte constructivo como las artes americanas precoloniales: su sentido de universalidad, la geometrización de las formas, los ritmos sostenidos que muestran maravillosos monumentos de piedra y el concepto de la integración armónica entre éstos y el medio circundante. En la Escuela del sur la creación de estos espacios que aún aluden al mundo de la vida, va tomando fuerza la condición abstracta, con su trazado general geométrico y su equilibrio, como lo expresa Ramos (2006): “...la discreta armonía entre las distintas zonas constructivas encerradas por líneas que a la vez separan las formas y estrechan con interna coherencia los elementos y sus significados...”</p>	<p>el recogimiento compositivo de cada resolución.</p> <p>Esa capacidad de convocatoria de sus realizaciones se incrementan con la incorporación de unos deliberados rasgos rústicos. Esta inquietud se traduce en unos espacios plásticos que están impregnados de sugerencias matéricas que saturan irregularmente a la superficie</p> <p>Eduardo Planchart</p> <p>Nos enfrentamos ante hechizos visuales nacidos de la serialidad, de colores planos. Estamos ante formas serializadas mediante el uso de plantillas.</p> <p>Estamos ante el arte al encuentro del mito y de lo sagrado como sentido al sin sentido de nuestra contemporaneidad, a la búsqueda de una belleza que nos adentra en los silencios del alma.</p> <p>Manuel Quintana Castillo</p> <p>Se puede decir que <u>el signo es una forma creada</u>. Una forma creada, en el sentido de que en su realidad visual siempre está más próximo a la escritura y a la caligrafía que a los reglamentos descriptivos inherentes a</p>	<p>constructivista de la propuesta y la concepción del proceso creativo como investigación en formas, materiales y cromáticas, llevados a sus límites a través de la continua experimentación.</p> <p>Esto se hace evidente en cuadros donde el artista evita la estridencia significativa y emotiva del símbolo y logra crear climas sacros a través de una geometría sensible.</p> <p>Manuel Quintana Castillo</p> <p>Aquí los signos se convierten en formas inéditas de una escritura impredecible: las letras, los números impresos, las construcciones y disoluciones gráficas, el ordenamiento espacial y tectónico en forma de puerta o ventana; la acotación de figuras primigenias: la cruz, cáliz, el pez, la lanza, la flor de lis; la tonalidad ocre-gris-negro-blanco-marrón, sirve para iluminar y acentuar los acordes de una voluntad constructiva y la necesidad de proyectarse en el espacio espiritual de lo absoluto.</p> <p>De manera espontánea sin ninguna determinación previa, Manuel Pérez fue partícipe y protagonista de un movimiento inédito y original en las artes plásticas venezolanas. Un movimiento que se ha venido gestando entre nosotros desde finales de los años ochenta y principios de los noventa. Específicamente me refiero a lo que voy a</p>
--	--	---	---

<p>como alegoría del mal. Otro elemento eje en este lenguaje es la flor de lis como símbolo de blancura y pureza.</p> <p>La cromática es dominada por la armonía y oposiciones simbólicas, blancas, ocre, azules, grises y negras generan tensiones que van más allá de lo estético. Los blancos se asocian a la luz divina brotada del fuego; el negro está vinculado a las tinieblas, a la ausencia a la muerte carnal; los ocre, fusión del rojo y el negro, se convierten en portales al amor material y a la pérdida del alma; a diferencia del azul relacionado simbólicamente a la encarnación de la verdad divina, color a su vez asociado en el cristianismo al gris que nos recuerda la resurrección de la muerte. Estas tensiones se despliegan entre iconos que transforman cada obra en una mitología plástica que nos lleva hasta las raíces históricas de cada símbolo.</p> <p>Manuel Quintana Castillo</p> <p>Si bien es verdad que la relación signo-</p>	<p>(pág. 2009). Es lo que Bachelard (2000) define...” como el estado concreto-abstracto del espíritu científico, un estado intermedio en que el espíritu ha dejado atrás la glorificación de la naturaleza, para pasar a un momento que ...adjunta a la experiencia física esquemas geométricos y se apoya sobre una filosofía de la simplicidad...”, más adelante el autor señala que el espíritu se mantiene allí todavía en una situación paradójica: está tanto más seguro de su abstracción cuanto más claramente esta abstracción está representada por una intuición sensible...” (pág. 11)</p> <p>Nuevas materialidades y vigencia constructiva Según Ramos (2006) Manuel Pérez es uno de los artistas venezolanos de más recientes</p>	<p>las figuras y los símbolos. El signo incluso puede ser entendido como figura o como emblema de representaciones, sin perder su condición propia ni su belleza intrínseca. Vendría a ser el signo una formulación sensible de ciertos contenidos visuales y plásticos, actuando en ellos a la manera de códigos personales universales</p> <p>María Elena Ramos</p> <p>Características del universalismo constructivo en la obra de Joaquín Torres García. Profundizando en las Técnicas del Universalismo Constructivo. Según éstas, los cuadros presentan una armonía rítmica, una trama geométrica en la que se instalan los signos, estableciendo una correspondencia en la que en cada espacio habita un signo. La superficie del cuadro se divide en una red de sub-espacios, una suerte de enrejado en horizontales o verticales, con las proporciones que surgen de la aplicación de la medida áurea, la divina proporción, que en ésta obra adquiere una importancia fundamental. En cuanto a esta relación espacio-signo, nos viene a la memoria el texto de Víctor Guédez, en su texto " Estructuras, Atmósferas</p>	<p>nombrar como <u>el arte signico venezolano</u>: una propuesta contemporánea válida y auténtica, nacida aquí mismo, en nuestro propio ambiente, cuyos postulados consisten en asumir el valor del signo como forma autónoma y directa de incentivar nuestra creatividad singular, activando los espacios pictóricos y plásticos, sin renunciar a ninguna cualidad subjetiva, intelectual, expresiva o emocional. El signo es un recurso sensible para encontrar la libertad creativa y las claves de un vocabulario concreto y único.</p> <p>María Elena Ramos</p> <p>Según Ramos (2006) “Joaquín Torres García necesitó dar pasos atrás, a las bases mismas de la civilización occidental, esta vez a la Grecia de los clásicos y de los neoplatónicos, para buscar algo del ser esencial del arte” (p. 208). Este ideal de la integridad entre lo espiritual y lo corporal, la idea del artista y la forma creada. En la presente investigación estas ideas se van a ver reflejadas en el escrito de Planchart (1998), acerca de la obra de Manuel Pérez: “Desacralización que logró la sacralización, grito ante la pérdida de significación de símbolos que nos religan con el cosmos y nuestra herencia espiritual”, más adelante agrega “, transmitiendo al espectador un respiro espiritual, por una geometría</p>
---	---	--	---

<p>símbolo es difícil de disolver y diferenciar; no es menos cierto que mientras el símbolo mantiene una categoría alusiva muy precisa, el signo por su parte confiere a esa representatividad una condición sensiblemente creativa y sustancialmente plástica, hasta alcanzar los límites de una acentuada espiritualidad.</p> <p>En los cuadros que se han podido reunir de este artista singular, prematuramente desaparecido, podemos percibir esa presencia y esa confluencia entre el valor de representatividad de los símbolos y la propiedad gráfica y subjetiva de los signos, a través de los cuales se confiere a la obra una sustancia matérica y sensorial.</p>	<p>generaciones que comparten esta familiaridad con el espíritu constructivo que marcó al arte latinoamericano. Adquiriendo peculiar interés en obras como "El pez Oannes", en que se superponen finamente dos modos distintos del arte: "...Por una parte la nítida estructuración del espacio en zonas que encierran figuras y peculiares registros simbólicos, y que recuerdan los modos de Torres-García y su taller, y por otra a una contraria desestructuración, muy contemporánea, hacia lo que se quisiera borrado, desvanecidas las formas, a lo que parece colaborar aquí que sobre la tela se produce la apariencia de pizarra, con los trazos de una tiza sobre ella...</p>	<p>y Símbolos" (1994), quien expresa: " La obra de Manuel Pérez no puede ser comprendida al margen de tres dimensiones esenciales: la esquematización de una estructura constructiva, la avivada sensibilidad de una atmósfera y la explícita, la presencia de unos datos simbólicos", "Debemos comenzar por subrayar que la sensible estructura geométrica que se percibe en sus ejecuciones no obedece a un sesgo programado o silogístico... El desarrolla una estructuración de libre sensorialidad".</p> <p>En otro orden de ideas y en relación al signo Morris agrega que un signo es icónico en la medida en que posea él mismo las propiedades de sus denotata... Si el icono estético denota valores, éstos son aprehendidos directamente en el signo. El icono posee los valores, las propiedades del valor, que representa (pp. 58-72). Basándonos en esta premisa de Morris; Palenzuela expresó lo siguiente en relación a la obra de Manuel Pérez: "En este conjunto de pinturas de Manuel Pérez encontramos la tradición del ícono, señales básicas de la cristiandad, frontalidad constructiva y polaridad de la imagen".</p>	<p>simbólica caracterizada por la cruz en cuaternidad como señal de totalidad.</p> <p>Agrega Ramos (2006)"Ideas como armonía, unidad, ritmo, simetría, integridad, no-representación, estructura, construcción, geometría, símbolo, abstracción, universalidad, conforman un lenguaje constituido en América Latina..." (pág. 209) un "Universalismo Constructivo" de la primera mitad del siglo XX...nutriéndose de aquellas culturas arcaicas e incorporando también importantes sesgos de la modernidad y del arte universal"...Torres reúne distintos saberes, ideales y tradiciones en peculiar síntesis, como miembro especialísimo de esa familia universal de los constructivos unida en un ethos espiritual y una afinidad formal que hereda pero a la cual aporta sus significativas novedades: desde sí mismo, desde el siglo XX y desde el continente americano..." (pág. 209). Analizando el texto de Quintana Castillo (2008) este autor a propósito de la obra de Manuel Pérez, expresan lo siguiente: "Tal vez, a través de la recuperación del signo como valor preponderante y punto generador de la actividad formal, tectónica y espacial; estaríamos también recuperando la autonomía gráfica de los petroglifos, pero en otros niveles culturales e históricos".</p>
---	--	--	--

Exposición Homenaje al Artista Plástico Galería de Arte Nacional

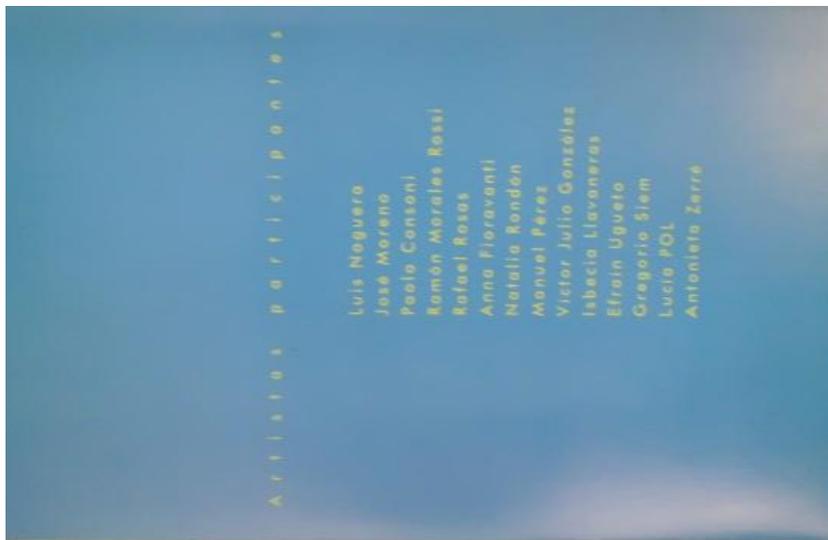


Cada 10 de mayo se conmemora en nuestro país el nacimiento de Armando Reverón. Y es precisamente por la grandeza de la obra de este artista, vinculada íntimamente a nuestra identidad colectiva, que esta fecha fue designada para celebrar el Día del Artista Plástico en Venezuela. La Galería de Arte Nacional, en su afán de divulgación del arte venezolano, respalda la participación de los artistas en la construcción de una sociedad crítica de sus procesos. Por ello, se suma a la tarea de hacer un reconocimiento a los hombres y mujeres que con su talento y sensibilidad contribuyen

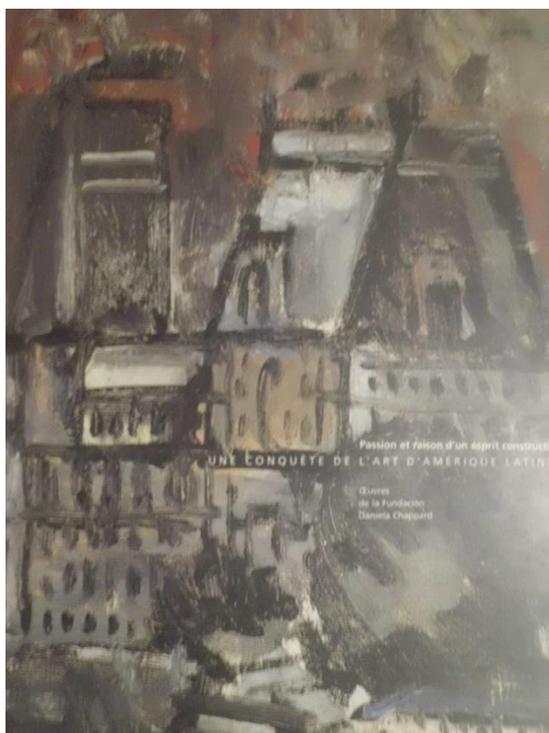
cada día, en todas sus formas y lenguajes, al enriquecimiento del gran patrimonio cultural que poseen todos los venezolanos y que trasciende las estructuras convencionales de los museos y galerías.

En esta ocasión haremos un especial reconocimiento al joven pintor Manuel Pérez (1956-1996), un valioso artista plástico que nos dejó de manera prematura, y quien en las décadas de los ochenta y noventa desarrolló una destacada obra pictórica que fue premiada en los principales salones de arte del país y exhibida nacional e internacionalmente.

Exposición Homenaje al Artista Plástico Galería de Arte Nacional



Catálogo de Biarritz



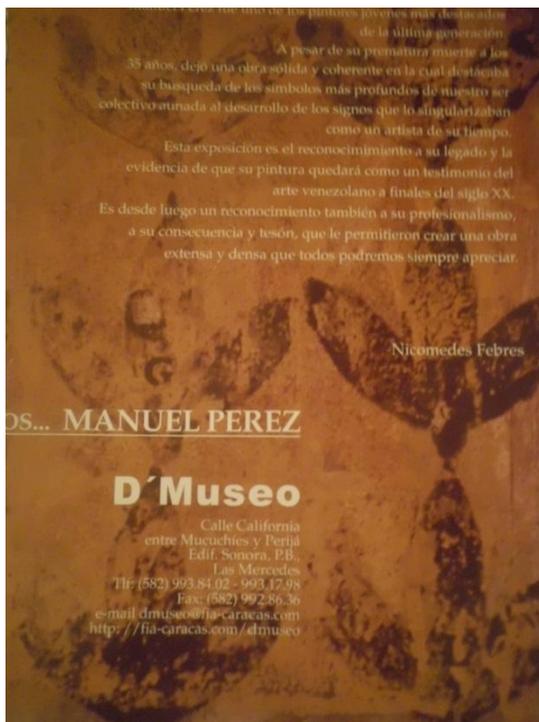
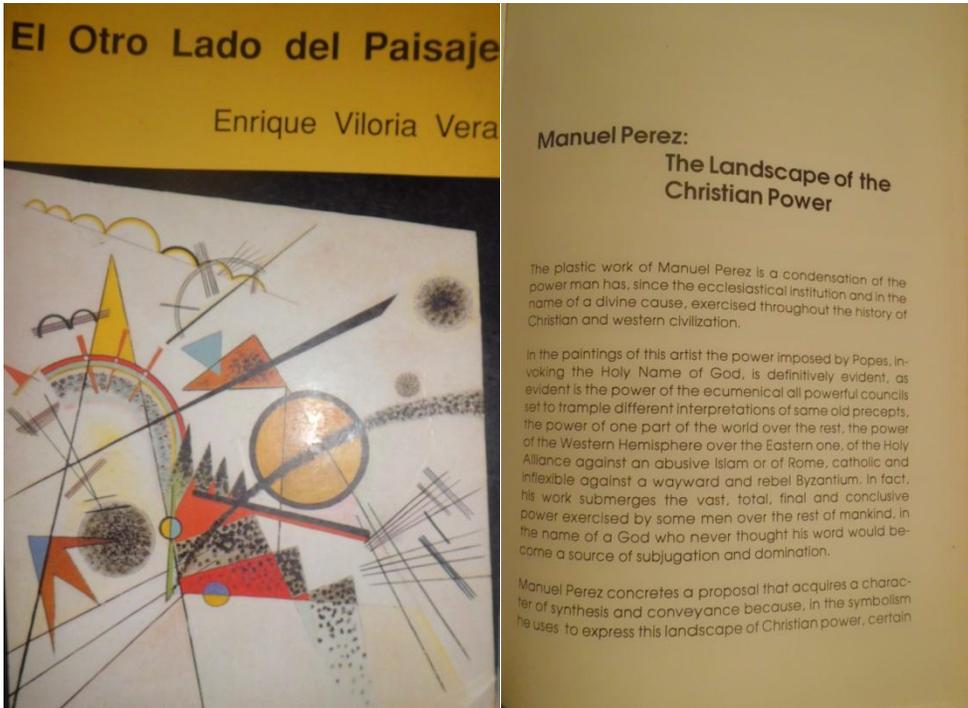
127. Lizardo, Luis (Vénézuélien, 1956)
Sans titre, 1990
Huile sur toile
124 x 184 cm
128. Pellegrino, Óscar (Vénézuélien, 1947-1991)
Sans titre, 1985
Technique mixte sur toile
225 x 170 cm
129. Pellegrino, Óscar
Mètre à ruban
Technique mixte sur toile
151 x 140 cm
130. Pérez, Manuel (Vénézuélien, 1956-1996)
Le crépuscule, 1993
Huile sur toile
170 x 120 cm
131. Pérez, Manuel
Le poisson qui est Oannes, 1995
Huile sur toile
100,5 x 100,5 x 5 cm
132. Serra, Gustavo (Uruguayen, 1960)
Sans titre, 1999
Acrylique sur toile
71 x 93 cm
Collection John Ramirez, Caracas

Catálogo feria iberoamericana de arte



Manuel Pérez "El jardín de Oannes".
1994. 190x140 cms.

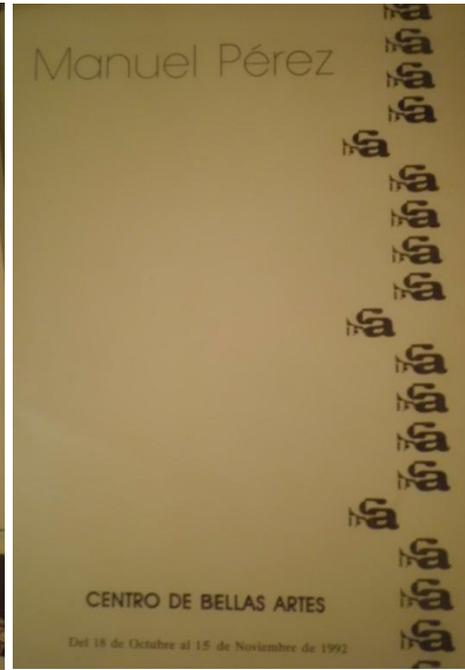
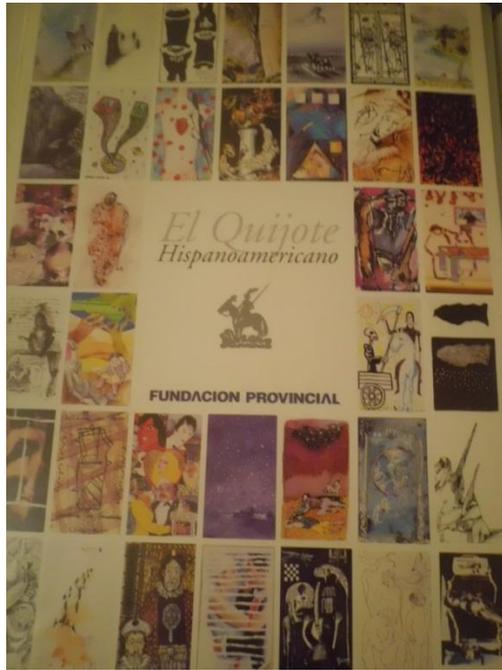
Homenajes y Publicaciones





desconcertante; y la relación dramática entre espacio, superficie y signo.
la pintura es un estado mental, es decir que ella se circunscribe a la creación
y no como un trabajo alienado a elementos extra-artísticos. En cada obra
imagética esté más allá del borde que limita y delimita el campo pictórico
direccionales en Römer y en Russo, el dinamismo del trazo en Damas
aromáticos en Carlos David y Pérez, la forma abierta en Irazábal, e
Diez artistas que componen buena parte de la historia de la pintura en
corriente importante para el país como ha sido la que linda entre l

Belgica Rodríguez
Directora del Museo de Arte de las Américas, OEA. Washington



SEPTIMA SUBASTA
ARTE LATINOAMERICANO

Subastas a beneficio
de la Fundación Daniela Chappard
Exposición a partir del sábado 2 de noviembre
de 2002 de 1 pm. a 10 pm. (martes a domingo)

SUBASTA / JUEVES 14 DE NOVIEMBRE 7 PM

Espacio Arte
Trasmoch Cultural C.C. Puzo Las Mercedes

CUARTA SUBASTA
FOTOGRAFIA LATINOAMERICANA

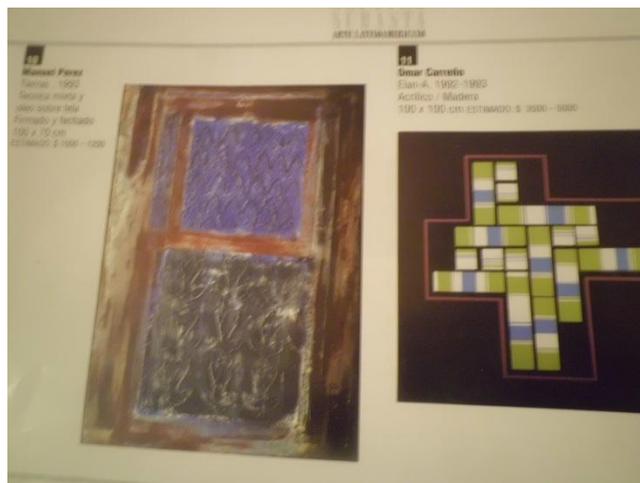
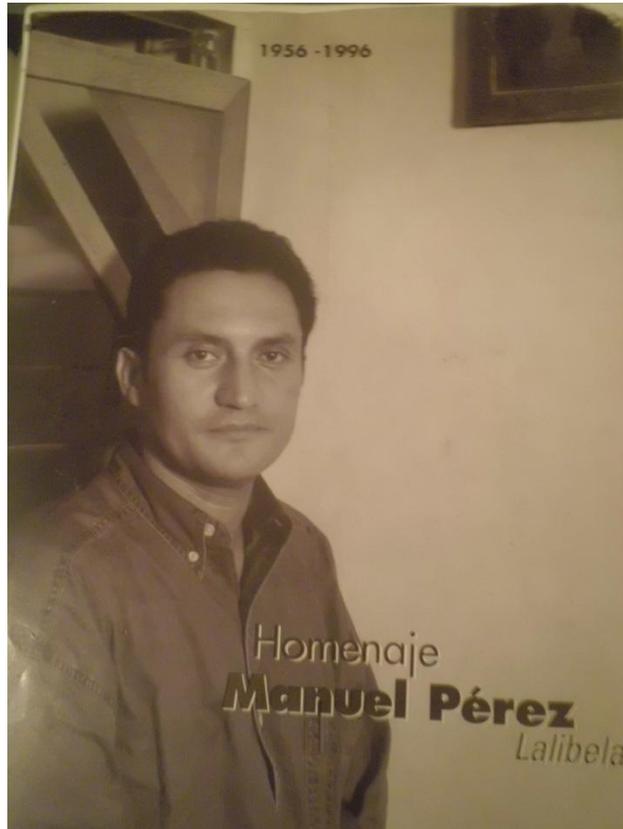
Información: 614 5091 / 515 3667 /
0414241 6293 / 0414 329 3963

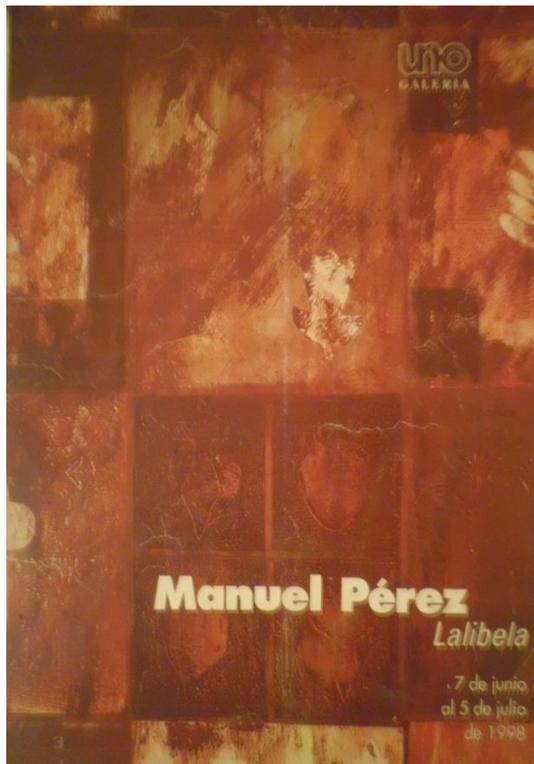
MANUEL PÉREZ

MANOLO VELLORÍN
CARMELO NIÑO
MATEO MANAURE
ARMANDO PÉREZ
ADRIAN PUJOL
IVAN ROJAS
ZAPATA
GEGO
JASON GALARRAGA
CRUZ DIEZ
ANGEL PEÑA
OMAR CARREÑO
FELIX PERDOMO
RITA DAINI
CARLOS ALBERTO GARCIA
NESTOR MAYA
HARRY ABEND
RAFAEL BARRIOS
ISMAEL MUNDARAY
MANUEL PÉREZ
OSCAR PELLEGRINO
PÁJARO
EDUARDO VERA
AUGUSTO LANGE
LUCA BRAY
GERMAN CABRERA
SIGFREDO CHACON
PABLO BENAVIDES

Daniela Chappard

Daniela Chappard







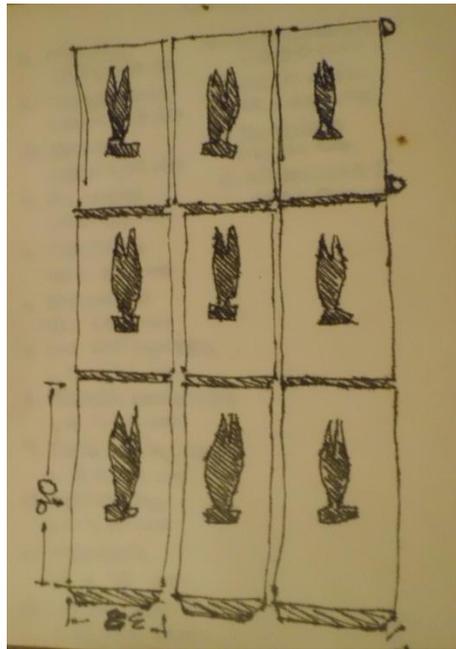
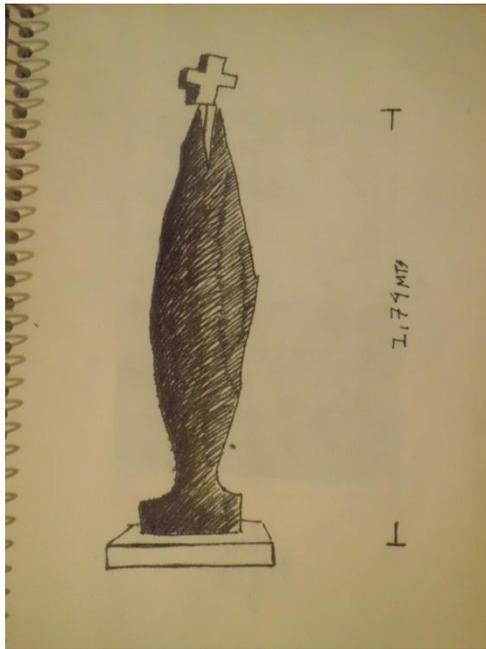
Victoria Ballas, Pedro Barreto, Corina Briceño, María Eugenia Manrique, Carlos Medina, Edgar Moreno, Rolando Peño, Manuel Pérez, Carlos Quintana, Luis Rocca Brito, Humberto Salas, Lilibeth Talmor y Luis Villamizar son los artistas que conforman esta exposición pues sus obras fueron distinguidas con premios en el Salón de 1993.

Al patrocinar esta muestra CANTV, a través de su gestión cultural, reafirma su interés en estimular, mediante su difusión, el trabajo de creadores venezolanos al tiempo que contribuye con la consolidación del Salón Arturo Michelena, puntal de las artes visuales en nuestro país.

Manifiestamos nuestra complacencia por trabajar una vez más con una institución como el Ateneo de Valencia y agradecemos al Museo de Barquisimeto y al Ateneo de Caracas su colaboración al albergar en sus espacios a Los 13 del Michelena.

Idecán
Ivanova Decán Gambús

Proyectos





Manuel Pérez "Pez azul y flores negras" díptico
Técnica Oleo/Madera Medidas: 110x137 cms. Año: 1994



Manuel Pérez. "Retablo de símbolos"
Técnica: Ensamblaje/ Óleo sobre tela
Medidas: 130x92 cms. Año: 1994



Pérez (1993) "El Crepúsculo"
Catálogo de Biarritz.



Pérez. 1992. "Retablo"



Pérez. 1991. "Construcción"



Pérez. "Flores blancas". 1992



Pérez. 1992 "Relicario"



Pérez (1991) "Compendium de enseñanzas"

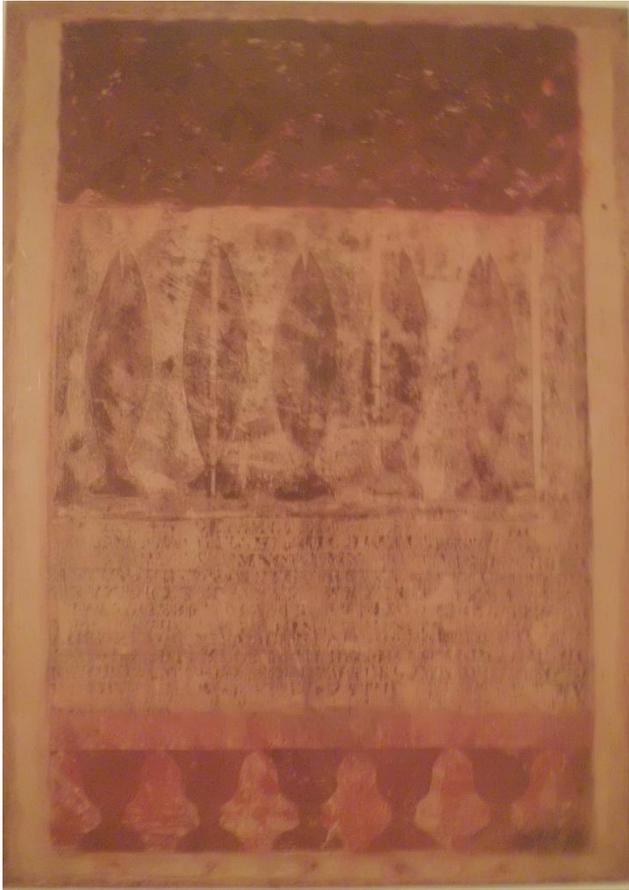


Pérez. 1991. "Vitrail". Óleo/Papel

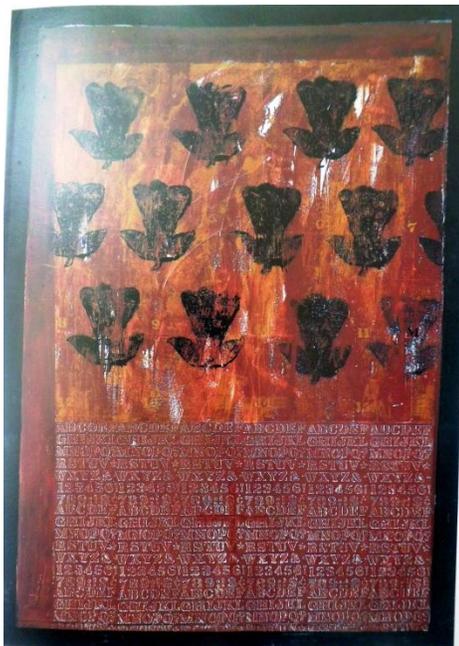


Pérez. 1991 "Grabado "





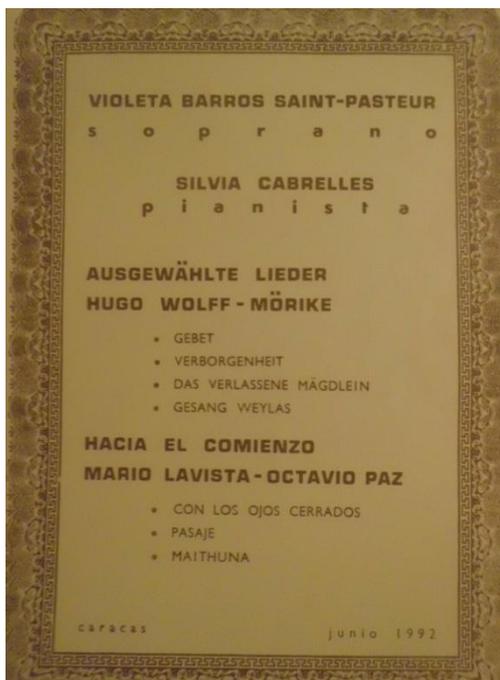
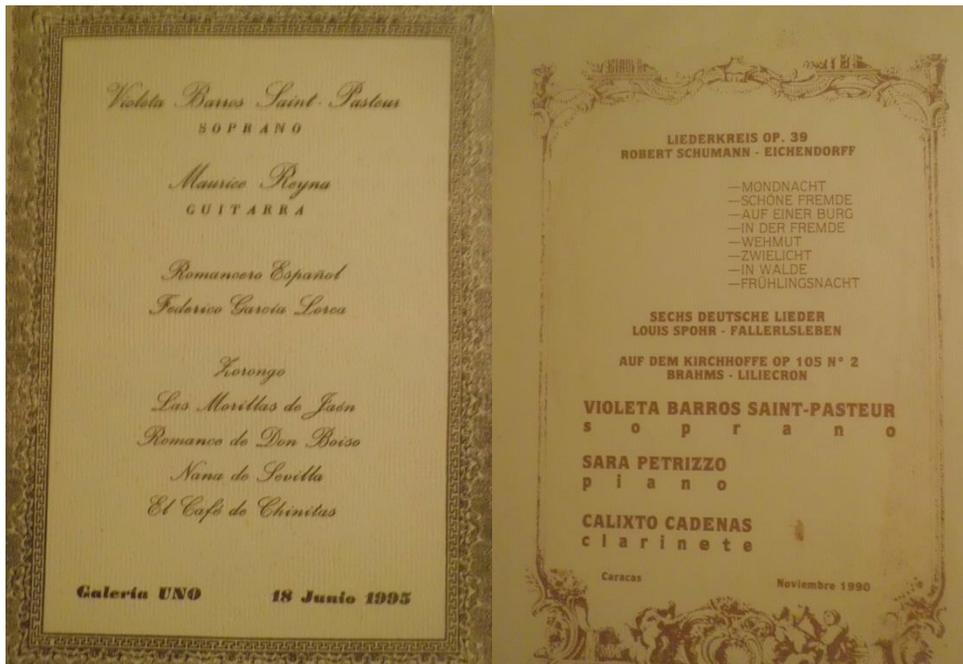
Pérez. 1994. "Oannes sosteniendo al mundo"



Pérez. 1994. "El jardín de Oannes"

CONCIERTOS INAUGURACIÓN DE EXPOSICIONES

<p>CONCIERTOS DE SEXTANTE</p>  <p>VIOLETA BARROS SAINT-PASTEUR MARIO RIVEROS. Concierto para Voz y Guitarra</p>	 <p>Viernes 24 de Septiembre de 1993, 7:15 p.m. Galería Sextante Carrera 11 No. 67-86 Teléfonos: 235 44 81 - 249 04 61 Bogotá, Colombia</p> <p>Dirección artística: Carlos Rocca Lynn</p> <p>Agradecimientos: Profesor Ramiro Isaza Profesor Benjamín Yépez Taller Arte Dos Gráfico Manuel Pérez</p>
--	--



REFERENCIAS

- Barroso, J (2005) *“Tema, iconografía y forma en las Vanguardias artísticas”*. Asturias. Editorial Ajimez Libros-Castrillón.
- Bayer, R (1961) *“Historia de la Estética”*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Bazzano, F. Amaral, A. Ramírez, M. Y otros, editado por Rasmussen, W. (1993) *“Latin American Artists of the Twentieth Century”*. New York. The Museum of Modern Art.
- Bellido Gant, M. (2002) *“Joaquín Torres García, hacia un arte constructivista de raíz americana”*. Jaén. Revista de humanidades.
- Bhaszar, J.F. (2008) *“La semiótica de la obra de arte. Una lectura crítica acerca de la estructura ontológica de la obra de arte y de los aspectos relacionados con ella a partir de una propuesta semiológica y cinematográfica”*. Cali. Universidad del Valle. .
- Buzio de Torres, C. Torres García, J, Barnitz, J. y Ramírez, M. editado por Ramírez Mari C. (1992) *“El Taller Torres García. The School of the South and its legacy”*. Austin. The University of Texas.
- Bojko, S (1969) *“Los Orígenes del Constructivismo”* (título original: Revolución y Cultura. 1917). Ediciones de la Dirección de cultura de la UCV.
- Cassirer, E. (1975) *“Antropología filosófica”* México: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1945)
- Eco, U (1968). *“La estructura ausente”*. Buenos Aires. Editorial Lumen.
- Elíade M (1998) *“Lo Sagrado y lo Profano”* Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica.
- _____ (1981) *“Tratado de Historia de las Religiones”*. Madrid. Ediciones Cristiandad.

- Espar, T. (2006) "Semántica al día". Mérida. Universidad de los Andes.
- Floch, J. (1985) "*Pequeñas mitologías de la pintura y el espíritu por una semiótica plástica*". París-Ámsterdam. Ediciones Hadés-Benjamins.
- Gadamer H. (1998). "*La actualidad de lo bello*". Buenos Aires. Ediciones Paidós.
- _____ (2002) "Verdad y método". Salamanca. Ediciones Sígueme. Tomo I
- Gallo Armosino, A (2005) "*Manual de hermenéutica*". Guatemala. Universidad Rafael Landívar.
- Garagalza, L. (1990) "*La Interpretación de los Símbolos*". Hermenéutica Simbólica. Madrid. Editorial Artropos.
- Guevara, R (1978) "*Arte para una nueva Escala*". Ediciones Maraven.
- Jacob, Y. (1957) "*Complejo, Arquetipo y Símbolo*". México. Fondo de Cultura Económica.
- Jung, C. (1995) "*El hombre y sus símbolos*" (L. Escobar Bareño, Trad.) Barcelona España: Paidós Ibérica. (Trabajo original publicado en 1964).
- _____ (1974) "Los Arquetipos y el Inconsciente Colectivo". Buenos Aires. Editorial Paidós.
- _____ (1976) "Formaciones de lo Inconsciente" Buenos Aires. Editorial Paidós
- _____ (1962). "Simbología del Espíritu". México. Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1943). "Psicología y Alquimia". Buenos Aires. Editorial Santiago Rueda.
- Malevitch, k. - N. Gabo, N. Pevsner, A. Gan, V. Arvatov y otros (1973) "*CONSTRUCTIVISMO*". Madrid. Alberto Corazón, editor. Comunicación 19.
- Marchán Fiz, S. (1986). "*Del arte objetual al arte de concepto*". Madrid. Ediciones AKAL.
- Martínez, M. (2004) "*Ciencia v arte en la metodología-cualitativa*". México. Editorial Trillas

- Mukarovsky, J. (1977) *“Escritos de Estética y Semiótica del Arte”*. Barcelona. Edit. Gustavo Gili.
- Mukarovsky, J. *“Arte y semiología”* (1971). Madrid. Editorial Alberto Corazón.
- Onetti, J. (1974). *“Torres García en la soledad luminosa y fecunda de su vida”*. Testamento artístico. Montevideo
- Pérez C. Francisca (1996) *“El signo artístico: Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas”*, Volumen II. Madrid. Visor Valeriano Bozal Editores.
- Pedroni, A (1996). *“Semiología: Un acercamiento didáctico”*. Guatemala. XL Publicaciones.
- Quintana C. Manuel (2010). *“Cuaderno de Pintura”*. Caracas. Monte Ávila Editores Estudios Serie Arte.
- Reau, L. (2000). *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona. Ediciones del Serbal
- Sánchez Vázquez, A (1997) *“Textos de estética y teoría del arte”*. México, D.F. UNAM.
- Talens, J, (1988) *“Elementos para una semiótica artística”*. Madrid. Editorial Cátedra.
- Tani, R (s/f) *“Joaquín Torres-García: Constructivismo, semiología y mitología”*. Expresión, cognición, memoria.
- Viloria, E (1992) *“El Otro Lado del Paisaje”*. Caracas. Ediciones Epsilon Libros.

Artículos y Catálogos

- Arroyo, Blanco y Wagner (1999) *“El Arte Prehispánico de Venezuela”* Caracas. Galería de Arte Nacional.
- Da Antonio. F. (2013) *“Taller Libre de Arte. 1948-1952. Los orígenes de lo contemporáneo”*. El Universal. Caracas.

- Eco. U (1979) "*Perspectivas de una semiótica de las artes visuales*" en Teoría y práctica de la crítica de arte. Revista Criterios, La Habana, nº 25-28, pp. 221-233.
- Figarella, M (1990) "*Los años 80. Panorama de una década*". Caracas. Galería de Arte Nacional.
- Guédez, V (1992). Catálogo de la edición Serigráfica "*Estructuras, Atmósferas y Símbolos*" Galería Sextante. Bogotá-Galería UNO Venezuela.
- Morales, E (2007) "*El arte venezolano del siglo XX. Entre el exilio y la disidencia*". Anuario GRHIAL. Universidad de Los Andes. Mérida. Enero-Diciembre, Nº 1, pp. 55-64.
- Palenzuela, J. C. (1992). Texto "*Pinturas y Signos de Manuel Pérez*". Caracas: Galería UNO.
- Pérez, M (1994) "*Sueños y Escudos*". Caracas. Galería UNO.
- Planchart Licea, E (1996). Catálogo de la exposición Lalibela Caracas. Galería UNO.
- Quintana Castillo, M (1998). Catálogo: "*El Andamiaje de los símbolos*" de la exposición "*Homenaje a Manuel Pérez*". Caracas. Galería D'Museo.
- Ramos, M (2006) Catálogo "*Pasión y Razón de un Espíritu Constructivo. Una conquista del arte de américa latina*". Caracas. Embajada de Francia en Venezuela. Fundación Museos Nacionales.
- Rodríguez, B (1980) Catálogo Arte Constructivo venezolano (1945-1965). GAN.
- Torres García, J. (1947) "*La tradición del hombre abstracto. Doctrina constructivista*". Montevideo. Edición facsimilar del Ministerio de Educación y cultura.

Entrevistas

García, Zacarías (2017). *Instituto Universitario de Estudios Superiores Artes Plásticas Armando Reverón* (UNEARTE). Caracas

Documentos en Línea:

Torres. S. (2004) *El arte plástico*. [Ponencia en línea] disponible en:

<http://www.artemercosur.org.uy/artistas/torres/sur.html>

biblio3.url.edu.gt/Publi/Libros/abrapalabra/El-arte-plastico/04.pdf

[consulta, septiembre, 16]

Castañares, W (2007) *“La semiótica de CS. Peirce y la tradición lógica”*,

Texto recuperado. [Texto en línea] disponible en: <http://www.uanv.es/Castanares.htm>. [Consulta, marzo 15]

Lugo, E (2007) *“La verdad según el pragmatismo de CS. Peirce”*, traducción

de *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, editado por Charles

Hartshorne y Paul Weiss. [Ponencia en línea] disponible en:

<http://www.unav.es/gep/LugoVerdad>. [Consulta, mayo 25]

Martínez, M *“Hermenéutica y Análisis del Discurso como Método de*

Investigación Social” [Ponencia en línea] disponible en:

<http://perseo.sabuco.com/historia/pintura3.pdf> [consulta, septiembre, 5]

Rodríguez Campo, (2014) *Artes Plásticas* [Ponencia en línea] disponible en:

prodavinci.com/.../artes/invitacion-entrega-del-premio-en-artes-plasticas.

[consulta, enero, 2017].

Tani R, (1968) *“Joaquín Torres-García: Constructivismo, semiología y mitología “*

[Ponencia en línea] disponible en:

www.unesco.org/uy/shs/fileadmin/templates/shs/archivos/.../Tani.pdf

[consulta, agosto, 19].

Teoría Estética de Theodor Adorno. (1970) *Universitat de les Illes Balears*
[Ponencia en línea] disponible en:
http://www.mateucabot.net/pdf/adorno_teoría_estética_v8.pdf

Imágenes en Línea:

wilfredo+lam+imagenes&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjqid2NxPTYAhWPTd8KHaTIDkIQ7AkIRQ&biw=1034&bih=747#imgrc=Q80EriadF9F3LM:

ligia+clARK+IMAGENES&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=323SGbka_nhLFM%253A%252CjGJLbWXKc4fQQM%252C_&usg=__leTxYjf1eC2abaS7LxK CfdxQ-

Xo%3D&sa=X&ved=0ahUKEwip1ojlxvTYAhVKuhQKHRCRC1oQ9QEIRDAN#imgrc=i7p_DTL8wDoHcMGIACOMO+BALLA+IMAGENES&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwidruetx_TYAhUEVRQKHWqfBZYQ7AkI Pw&biw=1600&bih=794#imgrc=yIDiooW4GK-05M:

JEAN+ARP+IMAGENES&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=f9oEaiDNt9jtpM%253A%252CWpZaCEO-9oe0pM%252C_&usg=__4Uccu CzJfY3Dui8cfsP68vf0rmo%3D&sa=X&ved=0ahUKEwjAhNDVx_TYAhWSmOAKHSVUAWQQ9QEIRDAO#imgrc=f9oEaiDNt9jtpM:

E+kUNST+IMAGENES&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=c22bdP9jvB2qZM%253A%252CdGla6cCtT1igdM%252C_&usg=__RJPk BzMKTcScynM55IACza8s_EE%3D&sa=X&ved=0ahUKEwii1relyPTYAhXsUN8KHf2rCMkQ9QEILzAC#imgrc=c22bdP9jvB2qZM:

VICTOR+PASSMORE+imagenes&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjZvP-

uyPTYAhUhZN8KHfEIB_gQ7AkIRw&biw=1600&bih=794#imgrc=3rKnzGUKF WxoNM:

movimiento+de+arte+concreta+imagenes&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwiDitb8yPTYAhVBc98KHW5CD24Q7AkISQ&biw=1600&bih=794#imgrc=_

ean+gorin+y+lohse+imagenes&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjQiZ7kyfTYAhUSPN8KHRILASIQ7AkISA&biw=1600&bih=794#imgrc=

informalismo+imagenes&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjBIMCOyvTYAhVEiOAKHSDpCJAQ7AkIRw&biw=1600&bih=794#imgrc=_

dewasne+imagenes&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj8o7flyvTYAhWImuAKHcexAH8Q7AkIPw&biw=1600&bih=794#imgrc=_

deyrolle+bozzolini+imagenes&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjY_Pb0yvTYAhXDdN8KHVpODk0Q7AkIPw&biw=1600&bih=794

max+bill+imagenes&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwifujufy_TYAhVCMd8KHXNgBKwQ7AkIQw&biw=1600&bih=794

alberto+magnelli+imagenes&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjZ9-

a1y_TYAhWfY98KHRRfAulQ7AkIRw&biw=1600&bih=794#imgrc=_

oldati,+Reggiani,+Rho,+Raice+y+Veronesi.imagenes&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwiYob3AzvTYAhUPPN8KHb_dBxsQ7AkITA&biw=1600&bih=794#imgrc=FCYronIW636srM:

delaunay+imagenes&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwi34pbmz_TYAhUEleAKHUX3BV8Q7AkISw&biw=1600&bih=794

600&bih=794&tbn=isch&sa=1&ei=lphqWsm0wbyCB7b3u9Al&q=fonseca+escuela+del+sur+imagenes&oq=fonseca+escuela+del+sur+imagenes&gs_l=psy-

ab.12...6630.9964.0.13807.16.15.0.0.0.0.288.1955.0j4j5.9.0....0...1c.1.64.psy-ab..9.1.287...0j0i8i30k1.0.KT6eKrNSDXU#imgrc=SoWZICqLjrJ2KM

Artistas Venezolanos contemporáneos. Pinterest.