





Las  
**formas**  
del **borde**



# Las formas del borde

La pintura de **Néstor Alí Quiñones**

y los ensamblajes de **Jesús Guerrero**

**Juan Molina Molina**



# Agradecimientos

A los pintores Néstor Alí Quiñones y Jesús Guerrero, a Ana Tolosa por su hospitalidad y por su colaboración en la elaboración de la cronología de Quiñones. A Norandre Amaral, Directora del Museo de Tovar, quien colaboró con nosotros en la idea y concreción de este proyecto, además de facilitar material fotográfico de la obra de Quiñones. A José Napoleón Oropeza, Presidente del Ateneo de Valencia y particularmente a Clemente Martínez encargado de la Programación Didáctica y la Museografía del Ateneo de Valencia por su asistencia en las reproducciones de las obras ganadoras del Gran Premio del Salón Michelena en sus ediciones número 54, 60 y el Premio Bolsa de Trabajo Braulio Salazar del 50 Salón. A Gladys Pirela de Terán, Presidenta del Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu y especialmente a Gregorio Noroño encargado del Consejo de Investigación del Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu, por la contribución en las reproducciones de las obras ganadoras del Salón Nacional de Arte Aragua, Premio en pintura del 20 Salón Nacional de Arte Aragua, el Gran Premio del 18 Salón Nacional de Arte Aragua y el Premio Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu en su edición número 27. A Giselle Ruiz, directora del Museo de Arte Moderno de Mérida Juan Astorga Anta por su colaboración en la ubicación de las obras de Quiñones y de Guerrero, además de facilitar las fotografías que pertenecen a la colección del Museo o que fueron ganadoras o merecieron menciones en la Bienal de Mérida en sus distintas ediciones. A todos ellos mi agradecimiento.



*A Elvidio Márquez*



*La pintura debe llamar al espectador...  
y el sorprendido espectador debe acudir a ella,  
como para trabar una conversación.*

Roger de Piles. **Cours de peinture par principes**, 1676



# La pintura de

## Néstor Alí Quiñones

### y Jesús Guerrero

Una de las ventajas que tiene el análisis de la pintura contemporánea es que no sólo se configura como la lectura de lo que se encuentra en la superficie de la tela, o dentro del rectángulo del cuadro, sino por el contrario la lectura coloca a la pintura actual entre otras obras de arte, es decir, crea un diálogo entre la pintura con otras pinturas, o lo que es mejor, con otras épocas. Una pintura actual dialoga con la concepción renacentista, romántica o de las vanguardias, también con las revisiones del arte a partir de los años cincuenta o sesenta, bien para acercarse a las concepciones de cada uno de estos tiempos o para marcar su diferencia. En esta riqueza de la pintura actual es que tiene sentido intentar leer la producción plástica de dos de los pintores más importantes del llamado Grupo de Tovar: Néstor Alí Quiñones y Jesús Guerrero. Néstor Alí Quiñones en su propósito de crear una continuidad del escenario, entra en diálogo con *Las Meninas* de Velázquez al incorporar al espectador al espectáculo de la pintura misma. Además, por la fuerza en el tratamiento de la figuración dialoga con los movimientos posteriores al romanticismo como el expresionismo de Soutine y, finalmente, con las formas que

cuestionan la centralidad en la pintura, preocupación que desde las vanguardias hasta nuestros días ha puesto en crisis la representación. En el caso de Jesús Guerrero –en *Escenario*, por ejemplo, la obra ganadora del Gran Premio del Salón Arturo Michelena, en la reciente edición número sesenta, es una pintura en la que no fue utilizada una sola gota de pintura– su conexión es con aquellos artistas que entendieron que más que obrar, es decir, hacer obras (pinturas, esculturas, sinfonías, etc.), lo importante está en inventar procedimientos como en Duchamp, Warhol, o el músico John Cage. Sus producciones plásticas nos acercan a estos creadores de procedimientos y también a la intención de hacer una «pintura sin pintura», como lo hiciera en los años cincuenta Rauschemberg. Ambos, Quiñones y Guerrero, son pintores virtuosos. Uno es «matérico»; el otro conceptual. Uno está más cerca de la representación; el otro de los procedimientos. Uno remarca la importancia del sujeto, en el autorretrato y en el intento de incorporar el espectador a la pintura; el otro niega el sujeto y destaca el método. Ambos, sin embargo, son pintores en todo el sentido de la palabra. No hay contradicción en lo que afirmo. Simplemente son dos formas distintas de asumir la pintura. Dos formas contrapuestas que, a pesar de ser distintas, se asimilan al interrogar el arte y al vincularse a una de las grandes movilizaciones que han caracterizado el arte moderno y contemporáneo: la puesta en crisis de la representación.

Si algo sirve de apoyo para entender la importancia de estos dos pintores tovereños, en el panorama artístico venezolano, lo muestra las participaciones de estos artistas en eventos nacionales e internacionales y, sobre todo, el reconocimiento que han obtenido en diversos salones y bienales. Néstor Alí Quiñones fue galardonado con la mención especial en la III Bienal de Mérida y primera Colombo-Venezolana en 1994; en 1995 gana el Primer Premio en pintura en el 20 Salón Nacional de Arte Aragua; en 1996 gana el Gran Premio en el 54 Salón Arturo Michelena; en 1998 es galardonado con el segundo premio en la IV Bienal de Mérida. Jesús Guerrero también ha sido objeto de diversas distinciones, entre ellas, Mención especial en la III Bienal de Miniatura del TAGA, Caracas 1984; el III Premio de Pintura en VI Salón de Occidente, en Mérida 1985; Premio Bolsa de Trabajo en VI Bienal de Mérida en 1990; en 1992 el Premio Bolsa de Trabajo Braulio Salazar del 50 Salón Arturo Michelena y ganador del Gran Premio del 18 Salón Nacional de Arte Aragua;

en 1994 gana el Premio Internacional de Arte Contemporáneo de Mónaco, Francia; también en 1994 gana el Primer Premio de la II Bienal de Mérida; en 1997 gana la V Bienal de Arte Cristian Dior; y en el 2002 gana el Premio Museo de Arte Contemporáneo de Maracay, Mario Abreu del 27 del Salón Aragua y el Gran Premio del 60 Salón Arturo Michelena. Néstor Alí Quiñones y Jesús Guerrero son las figuras más importantes del grupo de pintores de Tovar, grupo que por su calidad plástica le ha dado a la ciudad, sin duda, un punto de referencia en la geografía de las artes plásticas en Venezuela.

Si bien la pintura actual dialoga con otras obras y con otras épocas también la crítica apuesta a una lectura en la que intenta ver principalmente los rasgos diferenciales de cada artista. El hacer tiene su historia particular, la obra tiene sus propias condiciones en el momento en que cobra ser, además de los cambios paulatinos que un artista ofrece en su proceso de creación. En Néstor Alí Quiñones, pintor con una formación prácticamente autodidacta, se desarrollan diferentes etapas, el Cubismo (1991-92); Época negra (1993); Pinturas duales entre el blanco y el negro (1993); Pinturas con catalejo acompañadas de una leyenda que afirma que «lo lejano está cercano» (1993-95); El pintor y el taller (1994-95); Serie circo urbano: el escapista, imitador de enanos, actor de calle, ventrílocuo (1996-98); Serie el bañista (1998-2000); Serie figuras con vara (1998-2001); Retratos (2002). Casi todas estas etapas están acompañadas de una de las obsesiones más fuertes del pintor: el autorretrato. El rostro del pintor siempre está presente en pequeños o en grandes formatos cumpliendo diferentes roles: pintor, escapista, ventrílocuo, actor, bañista. Por el rostro somos sujetos de la mirada al mismo tiempo que objetos mirados. El rostro no sólo identifica la persona pues en él residen los rasgos distintivos del nombre y los órganos de los sentidos, sino que el rostro está dotado fundamentalmente para la comunicación con el otro, pues el rostro es el que permite la mirada de la semejanza, del prójimo; por cuanto la relación del espectador con sus obras además de estética, parece ser ética, es una relación cara a cara.

En cambio, en la pintura de Jesús Guerrero la representación de la figura humana parece estar de vacaciones. Guerrero es un pintor con formación académica, realiza estudios en Tovar, en el Taller «Elbano Méndez Osuna» y estudia en Caracas entre 1981

y 1985 en el Centro de Enseñanzas Gráficas (CEGRA) en el área de serigrafía, dibujo y pintura. Guerrero es esencialmente un pintor de objetos cotidianos. La naturaleza muerta está presente en casi todas sus producciones, desde la serie «Soliloquio de los objetos» (1993) hasta «Siempre el objeto», exposición realizada en la Alianza Francesa, París, en 1999. La naturaleza muerta es una constante en su producción y todas estas naturalezas tienden a un orden aparente. Sin embargo, el movimiento como el elemento agregado de su pintura perturba este orden. Ese detalle trastoca un principio que la naturaleza muerta no tiene: el torrente temporal, el movimiento. Su universo de formas plásticas parece estar dominado por la mesa. La mesa es el punto central de su reflexión y de su producción plástica. La mesa de trabajo, del taller, se abre como el escenario propio de la pintura. La mesa del orden o del desorden de los objetos. También la mesa y el juego: los dados y la mesa de billar. La mesa además acompañada de frases, signos, etc. En Guerrero, como decía, la mesa cumple un papel muy importante, sin embargo, en sus últimos trabajos va depurando su producción hasta quedarse solamente con el escenario de la pintura, la tela, el encerado. Obras como *Soporte* o *Escenario*, la primera presentada en el 27 Salón de Arte Aragua, en el 2002 y la segunda en la edición número 60 del Salón Arturo Michelena, donde la representación del objeto desaparece por completo y sólo queda el ensamblaje, la madera y la lona. En esta nueva etapa de su producción plástica el procedimiento se constituye en un dispositivo superior a la obra misma, búsqueda que lo aproxima a las experimentaciones más importantes del siglo XX, a los *ready made* y al minimal.

### **La representación y su puesta en crisis**

En el caso de Quiñones y Guerrero se trata de posturas completamente distintas frente a la pintura. Esta separación es importante porque muestra en sus obras los distintos senderos de una de las movibilidades del arte moderno y contemporáneo: la representación y su puesta en crisis. Respecto de la representación, el arte parece expresarse en una relación compleja con lo real: desde las famosas uvas de Zeuxis que

engañaban a los gorriones, o, dos mil años más tarde la pintura más digna de elogio —según Leonardo Da Vinci— es aquella que está lo más posible de acuerdo con cuanto representa, el arte intenta a través de la representación alcanzar lo real. Sin embargo, lo que entendemos por realidad está expuesta a cambios, a permutas con los tiempos, por ejemplo, la noción de realidad no es la misma para la visión cosmológica griega que para la teología cristiana, como no es la misma para la concepción mecanicista de Newton o racionalista de Descartes. Entonces el arte tiende a abrirse caminos hacia las distintas nociones de realidad. Los artistas tienen que desarrollar de tiempo en tiempo nuevas estrategias para no perderla. No obstante, existe una noción de la realidad que parece haber existido desde siempre, y que se organiza a partir de 1420, el espacio pictórico que presenta y desarrolla el arte desde el Renacimiento. En la teoría filosófica y matemática, según Erwin Panofsky en *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, este concepto moderno del espacio fue iniciado por Nicolás de Cusa y plenamente desarrollado por Descartes. En la representación fue postulado por lo que se conoce con el nombre de la *Perspectiva geométrica exacta*. Esta construcción geométrica del espacio —inventada por Filippo Brunelleschi y transmitida por Leon Battista Alberti— tiene como cualidad la infinitud, la continuidad y la legitimación numérica. La infinitud espacial visualmente está simbolizada por el conjunto de líneas que convergen en un «punto de fuga». Este «punto» o «foco» de la mirada al mismo tiempo indica la continuidad de los planos (primero, segundo, tercero, etc.), justificados en el ordenamiento de un espacio geométrico, lo cual produce una homogenización espacial que legitima a la representación como el discurso de lo verosímil. Esta construcción de lo real, este ordenamiento que le impide al arte pensar por fuera de los límites de la identidad, establece su adherencia con el centro y con el poder. En el Renacimiento, por ejemplo, una de las formas como se manifiesta esta centralidad es por medio del retrato de príncipes, reyes, mecenas, pues el arte desde el retrato encarna y canta la magnificencia de los soberanos. El arte —lo ha señalado Bataille en *Lo que entiendo por soberanía*— muestra así su lado oscuro, pues se manifiesta

como una práctica de servidumbre con los poderosos. Servidumbre legitimada desde la racionalidad geométrica del espacio, desde la apropiación del discurso de lo verosímil y desde las formas jerárquicas del centro y el poder.

Por eso la autonomía del arte, el comienzo de la subjetividad, la ruptura con la copia del entorno o la proliferación de la mirada dentro de una obra de arte, todas estas formas que se diferencian de la concepción renacentista deben verse como desplazamientos o modos de cuestionar la legitimidad de la representación. Desde la interpretación kantiana del espíritu estético entendido como la facultad del genio de «crear, por así decir, otra naturaleza», hasta la autonomía del arte entendida como negatividad en la estética de Adorno, todo lo que caracteriza a la nueva estética se hallará en este rasgo de la disonancia. Solamente cuando la representación está contrariada, según Adorno, es que comienza verdaderamente la estética moderna. Y para que el arte hable desde las formas de la diferencia debe asumir actos realmente subversivos que ponen en crisis la representación. Este será el rasgo moderno del arte –lo que entendemos con Bataille– como su verdadera soberanía.

Podría mencionarse dos grandes momentos que pretenden subrayar la soberanía del arte. El Barroco y las Vanguardias. El Barroco en el exceso evita las tendencias ordenadoras de la representación. El Barroco en la proliferación descentra la composición y este desequilibrio –según Severo Sarduy, en *Barroco*– se traduce en el paso de un mundo cerrado y circular del Renacimiento a un mundo elíptico y descentrado del Barroco. El Barroco se opondrá a los preceptos renacentistas y en su proliferación –como señala Sarduy– deja caer el sujeto, como reverso de su brillo, en el afuera de la representación, por ejemplo, el desplazamiento del soberano en las *Meninas* (1656), de Velázquez: la representación desde la producción del pintor es por lo general una periferia, un afuera. En el caso de las *Meninas* se ha producido un desplazamiento: la periferia del pintor se hace centro y desplaza a la figura del rey. El desplazamiento dignifica a los seres del margen (pintor, enanas, infanta, el aposentador, el perro, etc.), y deja fuera el poder: el rey, Felipe IV.

El artista desde la inflexión barroca pone en crisis la representación. En Velázquez el desplazamiento no sólo soslaya al soberano pues el dignatario ya no se sirve del trabajo del pintor para comunicar su esplendor, sino que el pintor hereda la soberanía del rey, pues la pintura dignifica su trabajo al poner en escena el acto de la creación y la materialidad de la pintura (bastidor, paleta, pintura). Además se ha producido un segundo desplazamiento, al cuestionar el centro para poner el énfasis en el afuera de la representación incorpora al espectador al espectáculo de la pintura. El espectador hace el papel de modelo, pintor o rey. El espectador es el modelo que pinta Velázquez en el cuadro invisible que nos da la espalda. O al contrario, es el pintor en el instante cuando se coloca al frente y actualiza el cuadro al contemplarlo, pues el espectador es una afuera que como la mirada del pintor hace emerger la visibilidad del cuadro. De este modo, el espectador se ubica en el lugar del modelo, del pintor e incluso simula la posición del rey; aunque esta posibilidad dura lo que dura un parpadeo, pues al mirar el reflejo, de nuevo en el fondo, en el corazón de la composición, en el espejo: Felipe IV. Cabe preguntar como lo hace Carlos Fuentes en la Introducción de *Artistas latinoamericanos en su estudio*: «¿Se trata sólo de la mirada del rey, la mirada fantasmal del monarca reflejada en el espejo más profundo de la pintura?» Pregunta que responde con la lectura de Foucault sobre las *Meninas*. «Foucault» –dice Fuentes–«quiere decir más que esto: nosotros le devolvemos la mirada a la pintura. Su increíble dinamismo proviene de ese hecho. Vemos, somos vistos y no hay censura en este doble flujo de la mirada».

Un segundo momento, casi tres siglos después, lo encontramos en las Vanguardias de los comienzos del siglo XX, en la pintura cubista que cuestiona la concepción renacentista del espacio. En las obras de Picasso o Braque la simultaneidad de espacios permite asumir el objeto con una mirada radial, desplazando así la centralidad de la pintura y la inteligibilidad del mundo representado. El arte de las Vanguardias se caracterizó por asentar no sólo la autonomía del arte sino su carácter transgresivo, crítico. El arte no sirve a otro fin más que a sí mismo y se separa de todos los valores que pudieron hacerlo circular en la época clásica (lo natural, lo verosímil) para desde la negatividad hacer nacer en su propio espacio todo aquello que quebrante el orden y lo

establecido, pues lo escandaloso, lo feo, también será su norte. Este sentido transgresivo y carnavalesco que caracteriza a las Vanguardias se opondrá al sentido de la profesionalización del artista. Por eso las Vanguardias vuelven una y otra vez, en distintas formas a desarrollar procedimientos que se distancian de la especialidad, el virtuosismo o el dominio técnico para apostar por formas como el *frottage*, técnica de la pintura de calco de relieves por frotamiento, el *collage*, que consiste en cortar papeles al azar y dejarlos caer sobre una hoja más grande cubierta por pegamento. Todos estos procedimientos estaban más cerca del azar que del virtuosismo técnico y más cerca del origen del juego que de la especialización del artista. Piénsese, por ejemplo, en las experimentaciones de uno de los artistas más importante del siglo XX, Duchamp. Él inventó procedimientos y descubrió nuevas ideas para el objeto y un nuevo concepto para el arte. Con Duchamp es con quien se produce el desplazamiento a un arte más intelectual, conceptual, desde una desublimación violenta del arte. Con los *ready-made* se pone en crisis la representación porque en el centro, en el lugar donde «habla» el arte, en el museo, se coloca lo no artístico. Desde esta perspectiva el artista no pinta o esculpe, sólo señala o descubre *ready-made*. Pintar lo que se llama pintar, no se pinta: se muestra lo que se encontró, un portabotellas, una rueda de bicicleta, un urinario, preparando así la aparición de un nuevo tipo de artista, que en la reproducción literal del objeto descubre otra forma de expresarse, que además determina las cosas por azar y desconfía hasta de la ejecución de los proyectos que concibe, pues con Duchamp la realización llega al extremo de ser considerada «inútil». Con Duchamp fundamentalmente es que se inaugura una estética del borde y donde el arte alcanza su verdadera soberanía: el arte liberado del precepto ajeno y la obra entendida como un afuera que –en la reproducción literal del objeto– sólo sirve para advertir el procedimiento del que salió.

Dos momentos decisivos en la historia del arte que están presentes en las obras de Quiñones y Guerrero, con su poderosa herencia. El desplazamiento del centro de la representación hacia una estética del borde es evidente en la producción de Quiñones, como en las *Meninas* de Velázquez, los zapatos que rodean a las figuras centrales de su

pintura crean una coexistencia espacial que intenta contar dos momentos: el momento de la pintura y el momento del espectador. La imagen del espectador se prolonga hacia el exterior de la pintura o, en todo caso, el marco lo termina envolviendo. Este procedimiento crea una topología, el espectador goza de la supremacía de la mirada desde arriba y en el abajo se encuentran el mundo representado. Esta relación vertical y jerárquica interroga la relación entre el espectador y la obra, la relación de ver y ser visto. Propuesta estética que tiene su plenitud en la reflexividad de la mirada en la pintura de Velázquez, y que se extrema, sobre todo, en el cuadro que nosotros no vemos, en el momento cuando la pintura da la espalda y muestra realmente su reverso: el bastidor. Esta radicalización del borde es, en último término, la propuesta estética de Guerrero. En sus obras *Escenario* o *Soporte*, la representación del objeto desaparece por completo y sólo queda un fragmento de la realidad: la lona. Una pintura como los *ready-made* de Duchamp o su equivalente el *objet trouvé*, con la propuesta de la reproducción y la depuración minimal, donde el pintor nos deja ver —como en Velázquez— el soporte, el reverso del cuadro, el bastidor; el escenario primero de la pintura.

Pero veamos, por separado, cómo es que se desarrolla en estos pintores la manera particular de asumir la pintura.





Espejo **de óleo**  
La pintura de  
Néstor Alí  
**Quiñones**

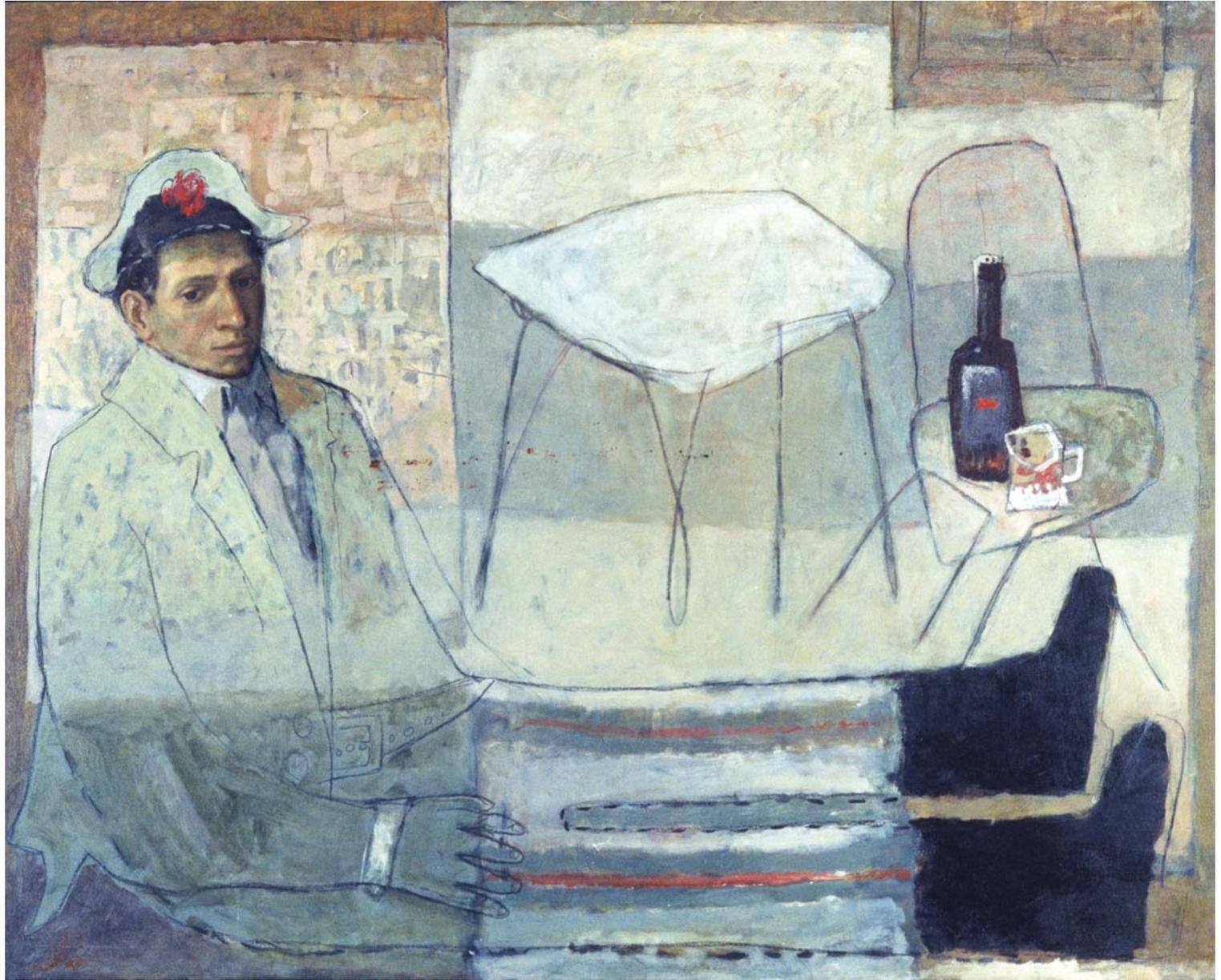


*... la obra también nos considera*  
Jean Paris. **L'espace et le regard**

En Néstor Alí Quiñones las dominantes son la mirada que interroga y pone en cuestión la relación de ver y ser visto, así como el autorretrato. En sus pinturas estas formas parecen estar conjugadas. El autorretrato: nadie ha visto directamente su propio rostro, pues sólo se puede conocer con la ayuda de un espejo. Por lo que se deduce que el rostro no sólo es para la identificación personal, sino fundamentalmente para ser visto por los demás. En el autorretrato la tela en blanco, lisa, todavía sin preparar, es el espejo. Y contemplarse en ese espacio transparente, como en la imagen que se refleja en el agua, es verse en un doble ámbito, ya que la imagen reflejada deja de ser una simple imagen para llevar en sí misma la presencia del otro. Un otro que se convierte en la misma persona, pues gracias a la pintura se unen o se confunden las identidades del creador con su creación. En el cuadro la acción de la pintura no sólo es la de ir desplegando finas o toscas capas de intimidad, sino la de configurar una nueva identidad. La pintura se vuelve semejante a cuanto mira.

Y el pintor busca semejanzas con lo más inmediato, lo primero que se consigue, el modelo. Pintor y modelo se repiten en la tela. La mirada es frente a frente. La pintura gira en un eje vertical, donde el ojo de lo pintado se vuelve sobre el pintor y el pintor ve colocar el pincel en su pupila. Doble acción en este frente a frente con la pintura. Y toda acción es tiempo y el tiempo –como lo dirá Lezama Lima– es lo que nos destruye; pero también lo representado en el cuadro, como se sabe, es tiempo detenido. Y aquí, es donde se encuentra la doble fascinación de la pintura y del autorretrato: la repetición y la destrucción que se congela. La repetición es la conquista del autorretrato y el mundo detenido su calma.

Pero el reflejo también deviene en tensión. Cabe pensar en Narciso cuando complacido se mira en el espejo de las aguas. En el mito la acción se resuelve con el castigo, pues Narciso existe sólo para sí mismo y no puede distinguir entre la realidad y el reflejo. O en el retrato de Dorian Gray, en la clásica novela de Oscar Wilde, donde



el rostro verdadero, por paradoja de la escritura, es el que está pintado. Por eso el acto del autorretrato no sólo es de contemplación sino que muestra las tensiones entre realidad y reflejo, entre estar «dentro» o «fuera» del cuadro, al mismo tiempo, entre ser el observador o el observado. Experiencia que vivimos a diario frente al espejo. El espejo ha sido la clave de los autorretratos. Por eso, quizás, un simple espejo revela la complejidad representada de quien se muestra y quien se mira en Rembrandt, Van Gogh o Egon Schiele. En el centenar de rostros de Rembrandt en los cuales se representa a sí mismo. En el drama de Van Gogh reflejado en el cartero Roulin, el doctor Gachet o en el vendedor de colores «Père» Tanguy, pues para el pintor todo retrato es una forma del autorretrato; en sus pinturas pareciera que todos los hombres son Van Gogh. O en el amplio espectro de autorretratos de Egon Schiele, que desde una gesticulación provocativa desafían toda convención. En todos ellos, en Rembrandt, Van Gogh y Schiele, hay una mitología privada, donde el reflejo es pregunta.



Néstor Alí Quiñones es heredero de esta tradición que hace del autorretrato uno de los mejores capítulos de su obra. El personaje que pinta es el que enfrenta diariamente en el espejo. La sombra que lo acompaña en el afeitarse, en tomarse un café, en el taller. Desde las pinturas negras, los juegos de dualidad entre blanco y negro, como en el conjunto de pinturas que tienen como rasgo común el catalejo y la grafía: *lo lejano está cercano* o en el pintor y su taller, lo dominante es el autorretrato. Inclusive en algunas de sus obras aparece con su número de cédula, como en el *Irreverente* o *Dos figuras*, ambas de 1993. En estas obras el proceso frecuentemente usado, además del autorretrato, es el «doblado»; la imagen del doble crea un concepto de espacio donde las figuras aparecen invertidas. Este juego se deja ver entre el pintor y la modelo en el *Taller con cortina de Munch*, obra que recibió una mención especial en la III Bienal de Mérida y I Colombo-Venezolana, en 1994. En la serie *circo urbano* él mismo se convierte en personaje que realiza actos increíbles como el escapista, el imitador de enanos,



el actor de calle o el ventrílocuo. La figura del pintor de igual modo está presente en la serie del bañista y en la serie de figuras con vara. En sus obras más recientes, en cambio, es indudable el encuentro cara a cara con el retrato.

Son muy pocas las obras donde Néstor Alí Quiñones no se presente como pintor, actor, observador o doble. Como en *Naturaleza muerta intervenida* (1997). Cuadro que es un homenaje a Rembrandt, no sólo por la copia del retrato del pintor que aparece en el cuadro sino por la cabeza de ternero que está sobre la mesa de la composición, y ésta remite directamente al *Buey degollado*. Para Néstor Alí Quiñones la pintura si tiene alguna significación está en su crudeza. La materialidad es un elemento definidor de su obra. En *Banca con pez crudo* (1998), muestra perfectamente este rasgo en la coherencia de la técnica y la temática. La crudeza no sólo está en el pescado que aparece sobre la mesa sino en la pastosidad misma de la pintura.

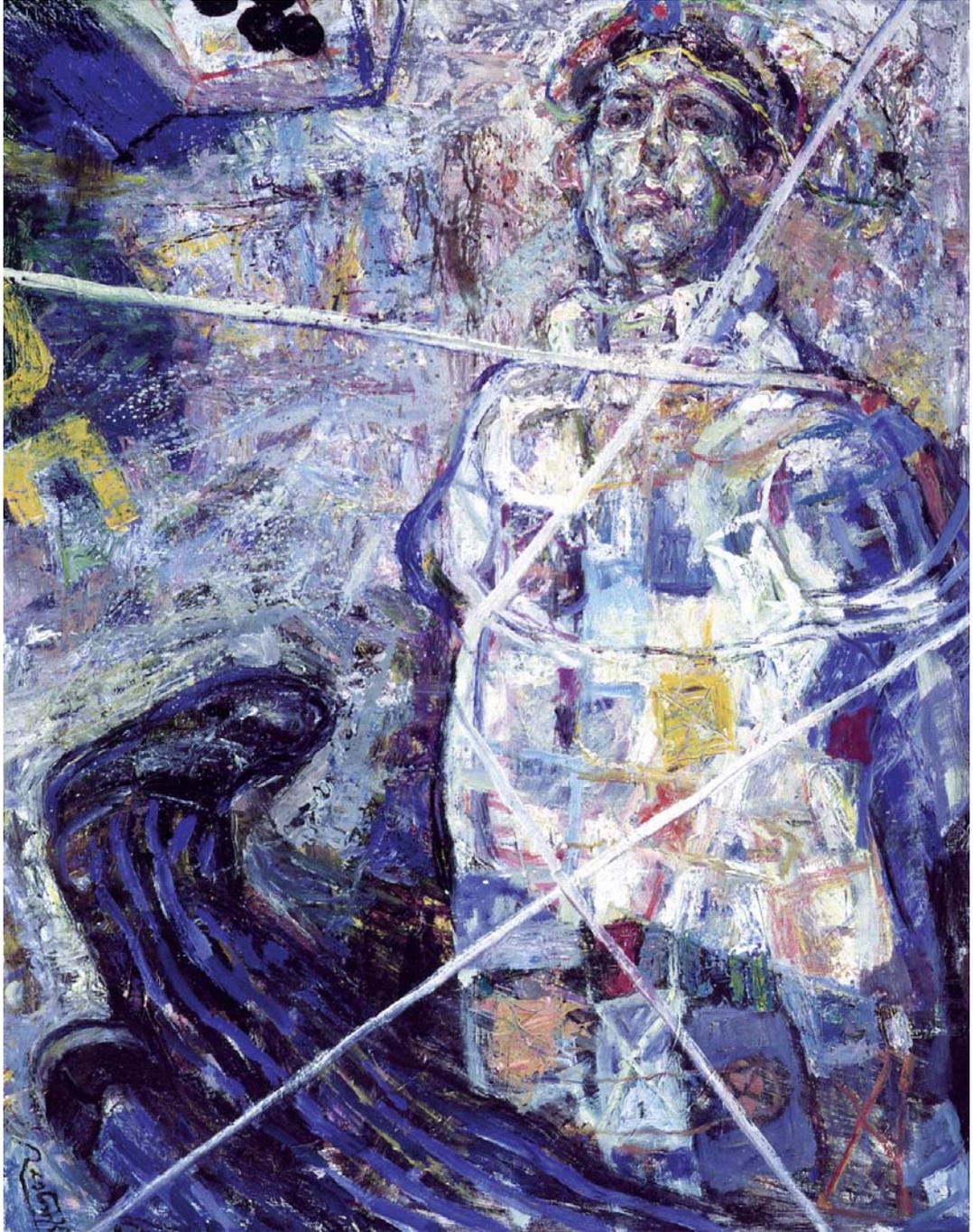


Desde las primeras obras hasta la serie del bañista este recurso de la crudeza de la pintura es de suma importancia pues en todas prevalece. En virtud de la analogía agua-espejo, en el bañista, la pintura deja de ser una simple superficie reflectante, como el agua, para ser lo que es: pintura. La transparencia del agua es pastosa. No hay engaño técnico ni reflejo. Y hasta la deformación de la figura dentro del agua no se muestra como alteración óptica sino como alteridad. Esta pastosidad de la pintura, heredera de los expresionistas y de las obras de Munch y de Soutine especialmente, también está presente en el escapista, en el imitador de enanos, en el actor de calle, en el ventrílocuo, en las figuras invertidas, en la pose del retrato. El hacer plástico parece afirmarse en la crudeza de la pintura. Además de vivir aferrado a la figura del personaje-pintor que se repite.

En el cuadro *Sólo figura con vara* (1998), se encuentra otra premisa en la obra de Néstor Alí Quiñones. La obra está marcada por la presencia de Egon Schiele, por esa figura esperpéntica, huesuda entre niño y

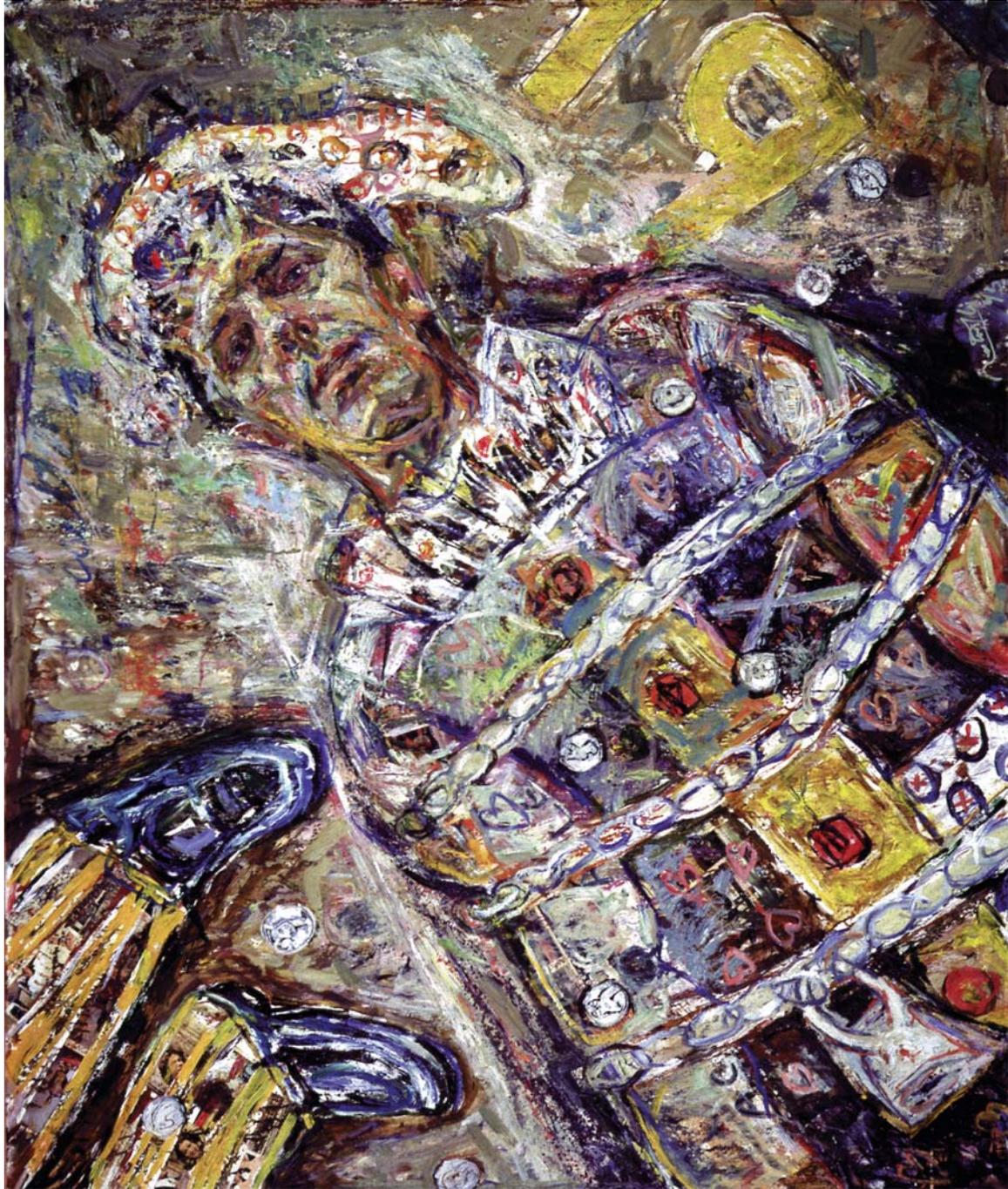


adolescente que conforma la parte central del cuadro. Este niño-adolescente tiene como atributo una vara. Y la vara lo recubre de una segunda naturaleza como en los cuentos infantiles las figuras del mago, bruja, hada. En la obra lo importante es el recorrido que hace la vara, pues este movimiento es cuanto permite temporalizar el espacio, es decir, intentar resolver en un solo plano una coexistencia espacial. Conceptuar el espacio como una simultaneidad de visiones, como una mirada radial heredada del cubismo. En obras posteriores, esta movilidad está en los objetos de la composición, pues los objetos dependen de una rotación de la mirada. Los barcos de papel, botellas o monedas van a jugar constantemente con la mirada y la espacialidad. Los barcos de papel van a ser la guía de esta movilidad radial de la mirada en la serie del bañista. En los bodegones que acompañan a la figura central de algunas composiciones, las botellas muestran la simultaneidad de espacios y el desplazamiento de la mirada. Las monedas no sólo remiten a la necesidad, a las dádivas que ofrecen los



espectadores ante el actor de calle, sino que tienen como función relativizar las nociones del arriba y el abajo, ya que las monedas suben o bajan. Todo esto produce un constante dinamismo en sus obras. Como puede verse en *Hombre con catalejo*. Cuadro que mereció el reconocimiento del primer premio en la modalidad bidimensional, en el 20 Salón Nacional de Arte Aragua en 1995.

Pero en Néstor Alí Quiñones el momento estelar de este desplazamiento de la simultaneidad espacial, se produce cuando pasa de una composición cerrada a una composición abierta, elíptica, que intenta traspasar el límite del marco. Desde una interpretación cosmológica esta concepción de la figura de la elipse del espacio pertenece a la visión que tenía del cosmos Kepler y desde una concepción estética —como asegura Severo Sarduy en **Barroco**— la elipse es el espacio propio del Barroco. En *Las Meninas* de Velázquez algo falta para que el círculo se cierre, pues al negar el ser que funda el centro, el rey, el acento está puesto en el afuera.



Dice Foucault en su célebre ensayo sobre *Las Meninas*, que Velázquez tenía en mente la lección de su viejo maestro Pacheco: «la imagen ha de salir del marco». Pero al mismo tiempo podría pensarse en el consejo inverso, como señala Théophile Gautier al preguntar frente al cuadro de Velázquez: «Pero, ¿dónde está el marco?» Néstor Alí Quiñones como Jacobo Borges en *La celosía* (1974), son herederos de esta tradición donde el acento se pone en el «afuera» de la representación. En *La celosía*, de Jacobo Borges, hay una habitación desnuda rodeada de persianas. Dos bombillos remarcan el espacio interno rojo y nocturno. En el «afuera» una extraña silueta vigila escondida detrás de las persianas. El cuadro, como en *Las Meninas*, logra una continuidad espacial que involucra al espectador, sólo que ha invertido el espacio. Al sentirse visto, en efecto, el espectador existe en el espacio interior de la habitación y, así, dentro del cuadro. Mientras que quien lo mira está en el «afuera». Desde la celosía, la mirada pareciera ser lanzada como amenaza.

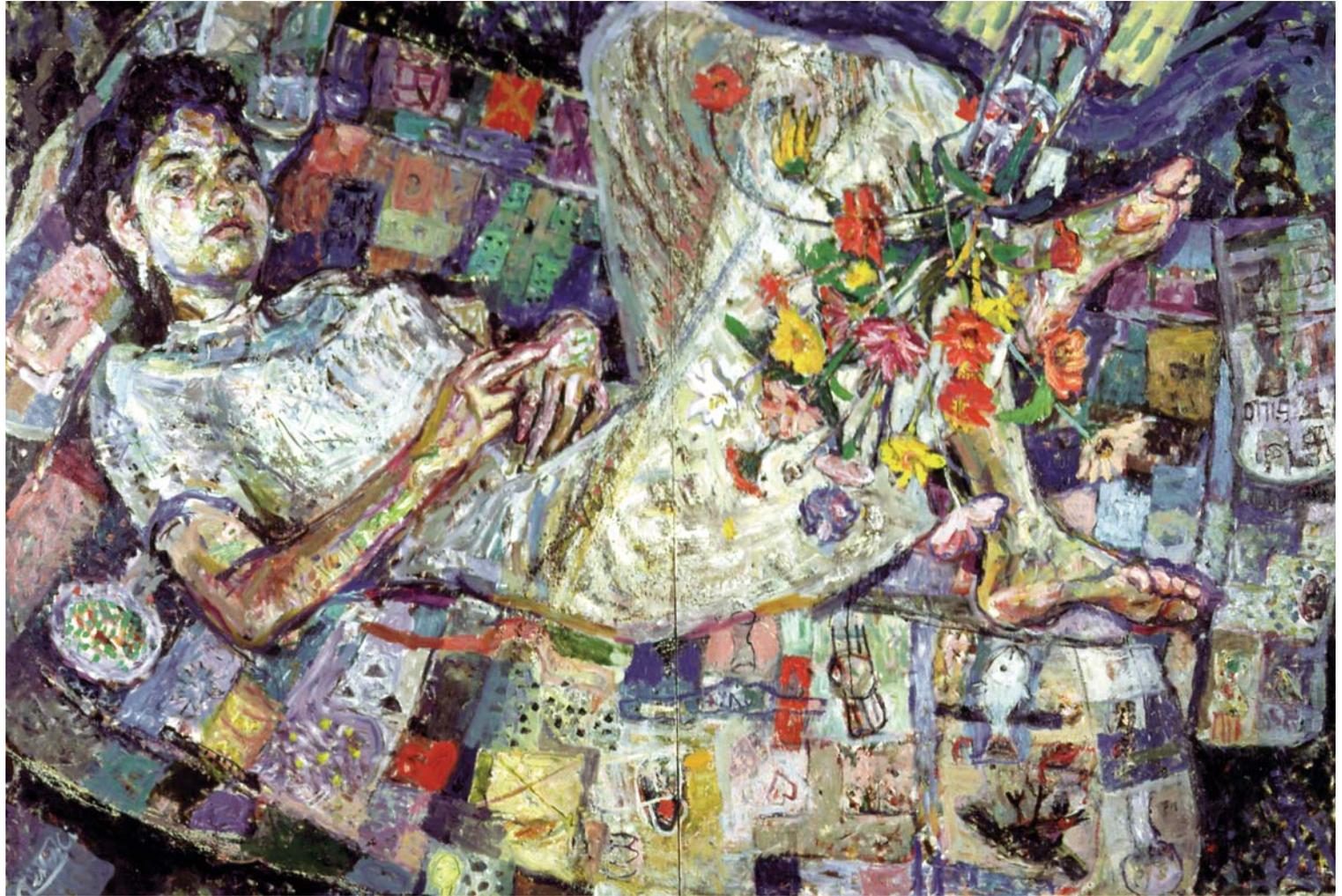


Por cuanto, la relación con el cuadro es la de ser alcanzado por la mirada, ya que desde la mirada el espectador es vulnerable y posiblemente víctima.

Néstor Alí Quiñones, como Velázquez o Jacobo Borges, logra una continuidad espacial que involucra al espectador. En su obra podría pensarse que están presentes los preceptos de Pacheco y de Gautier: la imagen sale del marco o el marco envuelve al espectador. Y también las aseveraciones de Foucault, en **Vigilar y castigar**, pues el espectador ante el cuadro tiene una visión totalizadora y al ser un detentador del poder de la mirada se convierte en un ser que vigila lo representado. Desde esta perspectiva la mirada es vertical; no mira, sólo juzga y castiga. En *Acto escapista* (1995), una de sus obras, el personaje-pintor (el escapista) está ahí y asume el lugar donde se recogen las miradas. El cuadro se organiza desde ese centro, pero también es evidente la huida de la mirada hacia uno de los bordes del cuadro: hacia los zapatos de los espectadores.



El personaje está ahí, lo capto situado junto a mis pies, ejerciendo cierta presión sobre el suelo. Pues al acercarme al cuadro soy uno más del montón de los curiosos, cuando llego ya ha comenzado el espectáculo. Los pies me dan la sensación de participar de un festejo o de una tragedia. Su acto, el del personaje pintado, consiste en esquivar la mirada, en zafarse de la mirada del público. Nosotros, los espectadores –como en *Las Meninas*– somos una añadidura. Somos un «afuera» de la representación, acogidos bajo la mirada del personaje. Mirada lanzada como expresión de su rigidez, pues está encadenado junto a mis zapatos. Nosotros somos una prolongación, somos espectros y espectadores al mismo tiempo que partícipes del espectáculo. Sin embargo, el intercambio de la mirada se ha roto, se ha vuelto vertical y jerárquica. Mirada vertical, mirada ciega, mirada que juzga. En el cuadro hay una reflexión que identifica el espectáculo con la pintura y al pintor con el actor de calle: vengan señoras y señores, pongo mi cabeza donde ustedes pisan; vengan señoras



y señores, los lanzadores de monedas; vengan y vean. Todos estos cuadros que tienen como rasgo los pies de los espectadores alrededor del personaje central, pertenecen a la serie *circo urbano* donde el espectáculo está vinculado con el escapismo. La ironía de estar literalmente sujeto a los dictámenes de los demás, hace que el acto del escapista consista en intentar zafarse de las ataduras del público. El 54 Salón de Artes Visuales Arturo Michelena premia la obra *Retrato a imitador* (1996). Donde el actor de calle ya no tiene que ver con el escapista sino con el imitador de enanos. Al colocarse los zapatos en las manos y pintarse desde los hombros otros brazos simula al enano; creando así, otro elemento importante en su obra: la deformación. De nuevo el público rodea al personaje que desde el suelo recibe sus dádivas, sus monedas y su premio.

En *El Ventrílocuo*, obra que ganó el segundo premio en la IV Bienal de Mérida en 1998, muestra perfectamente la idea del personaje que se protege de la mirada del público detrás del muñeco que «habla».



El muñeco es quien da la cara. Y la pintura misma parece escudarse detrás del muñeco insólito. Los espectadores, el tumulto de curiosos, los lanzadores de monedas lo miran en el suelo. Desde el suelo, el ventrílocuo ve elevarse las siluetas de los espectadores. Desde el suelo todo espectáculo parece ser mercenario. Y la pintura parece existir en el talón de los espectadores sólo para ser juzgada. Mirada brutal pero inevitable ya que la pintura entendida como espectáculo está condenada por una mirada vertical. El cuadro desde el suelo, como una torre central, tendrá siempre a la elevada silueta del espectador. El espectador se ha desprendido del cuadro, se ha vuelto espectro, ominoso, un «afuera» del marco. El acto escapista consiste por una parte en zafarse de la mirada brutal del espectador y, por otra, parece reclamar otra mirada. Una mirada que no disocie la relación de ver y ser visto. La pintura reclama una mirada plena donde emerja el ser mismo de la pintura. Una mirada horizontal –como diría Sartre, en

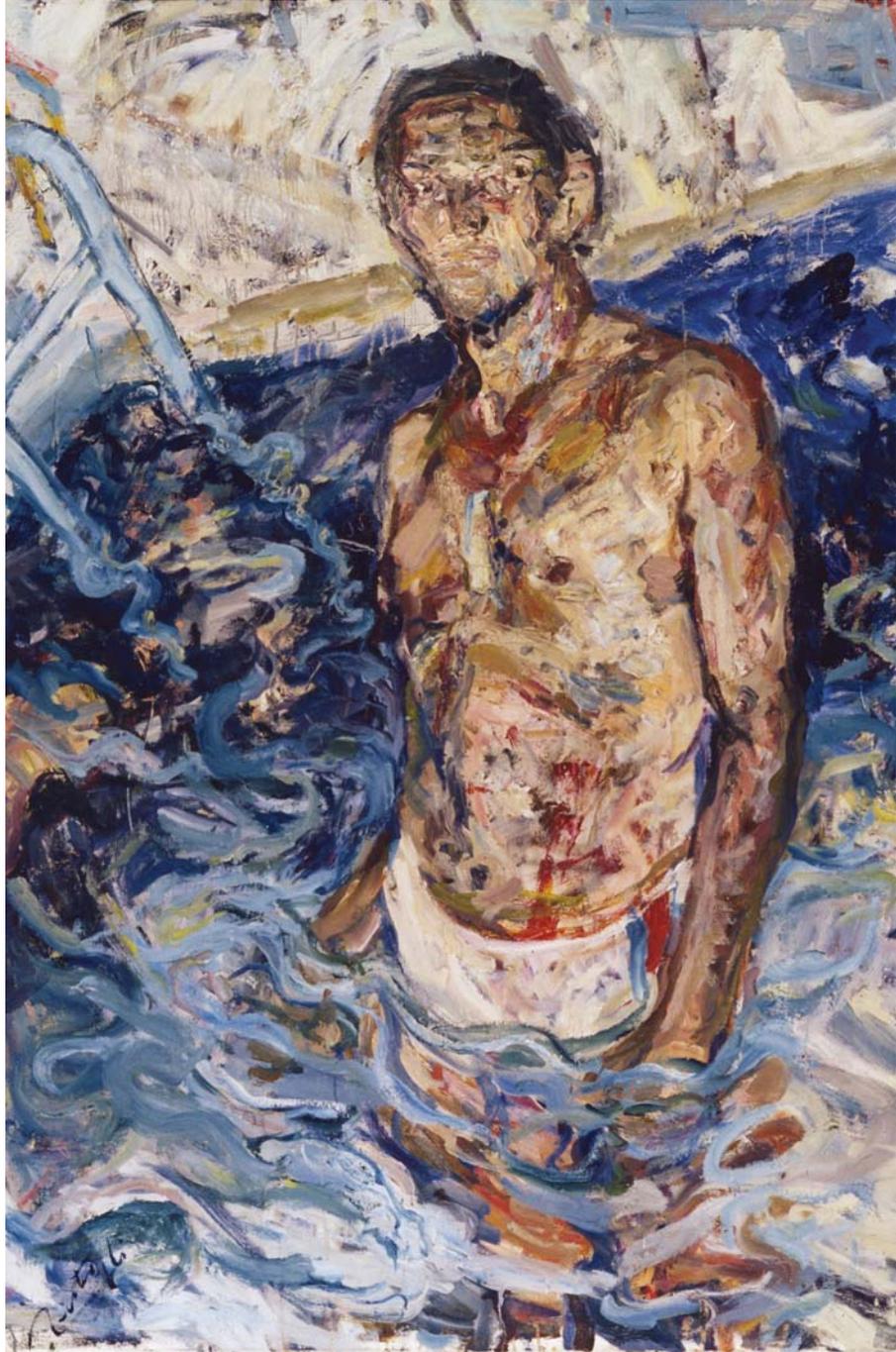


su clásico ensayo sobre la mirada, en **El ser y la nada**— donde nada más basta que otro me mire para que yo sea lo que soy: prójimo. Una mirada frente a frente, donde lo mirado se vuelva semejante a cuanto mira. Y el autorretrato es la manera que tiene la pintura de intentar superar la sujeción brutal de la mirada ajena, pues, el ojo con el que veo a la pintura es el mismo con el que la pintura me mira y me afirma.

En dos de sus obras de gran formato, *Sólo Judit* que presentó en la V Bienal Christian Dior, Caracas, 1997, y *Hefesto en un taller de América* que se expuso en la Bienal de Cuenca, Ecuador en 1998, puede verse algunas variaciones de la composición. En la primera desaparece el público y también el autorretrato. Composición simple donde sólo Judit es protagonista. En esta obra por primera vez es el pintor quien asume la mirada radial y totalizadora, como lo hacían los espectadores en cuadros anteriores. En la segunda en el taller de Hefesto, es la obra misma la que podría asumir esta posibilidad de mirada radial o de rotación.



En la serie *circo urbano*, en el escapista, el imitador de enanos y el ventrílocuo son los espectadores quienes giran ante el actor de calle, luego lo hace el pintor frente a la modelo en *Sólo Judit*, ahora la obra puede verse como una tabla giratoria de derecha a izquierda, horizontal o vertical. El taller del artista, como tema, sólo es la excusa para la conceptualización del espacio y del movimiento que acompaña a cada una de sus obras. Las botellas y los jarros muestran la simultaneidad espacial y el desplazamiento de la mirada. Mirada que tendrá como centro el bombillo que contiene una figura de Wifredo Lam. La reja amarilla que separa los espacios puede sugerir al mismo tiempo una escalera. La reja-escalera niega las relaciones del arriba y el abajo y crea un gran juego de ambivalencias espaciales. De nuevo aparece el autorretrato ahora relacionado con Hefesto. Arquetipo del creador deforme que provoca la risa entre los dioses por su aspecto ridículo. El pintor parece cobijarse en esta figura mítica. El pintor es quien ahora da la cara. Y la pintura misma no se escuda detrás de nada.



Los espectadores miran al pintor desde lo alto. Él en un supuesto espacio inferior, con un gesto de cansancio y agotamiento, hacia el suelo apunta el pincel como quien emula colocar un punto final.

Este acercamiento a la pintura de Néstor Alí Quiñones ha llegado a su fin. Su conclusión es breve: la crudeza de la materia, del color, en su producción establece una relación cara a cara entre el pintor y la pintura. Así como también la introducción de la experiencia humana en el tema del autorretrato establece una relación cara a cara entre el pintor y el modelo. Pero también en su pintura se despliega un lugar, un aquí, donde el espectador entra en conexión directa, cara a cara con el hacer de la pintura que es el espejo, para convertirse en espectador y testigo de su propio reflejo. Y en la pintura de Néstor Alí Quiñones no es en otro lugar sino en la mirada directa del autorretrato que esto sucede, pues el autorretrato es la cortesía que tiene la pintura de intentar superar la sujeción sutil o brutal de la mirada ajena.

# Índice de ilustraciones

1. *Figura*, 1993. Óleo sobre tela, 120 x 90 cm. Pág. 24
2. *Napoleón sentado*, 1993. Óleo sobre tela, 119 x 148 cm. Pág. 27
3. *Irreverente*, 1993. Óleo sobre tela, 100 x 100 cm. Pág. 29
4. *Naipe*, 1993. Óleo sobre tela, 120 x 90 cm. Pág. 31
5. *Espacio recorrido*, 1994. Óleo sobre tela, 97 x 182 cm. Pág. 33
6. *Imitador de enano*, 1995. Óleo sobre tela, 200 x 150 cm. Pág. 35
7. *Escapista*, 1995. Óleo sobre tela, 120 x 100 cm. Pág. 37
8. *Acto escapista*, 1995. Óleo sobre tela, 130 x 169 cm. Pág. 39
9. *Retrato a imitador* (díptico), 1996. Óleo sobre tela, 139 x 199. (Gran Premio del Salón de Artes Visuales Arturo Michelena en su edición número 54). Pág. 41
10. *Naturaleza muerta intervenida*, 1997. Óleo sobre tela, 200 x 220 cm. Pág. 43
11. *Sólo Judit*, 1997. Óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Pág. 45
12. *Ventrilocuo* (díptico), 1997. Óleo sobre tela, 200 cm x 300 cm. (Segundo Premio de la IV Bienal Nacional de Artes Plásticas de Mérida). Pág. 47
13. *Hefesto en un taller de América*, 1998. Óleo sobre tela, 200 x 400 cm. Pág. 49
14. *Banca con pez crudo*, 1998. Óleo sobre tela, 100 x 1000 cm. Pág. 51
15. *Bañista expresivo*, 2001. Óleo sobre tela, 150 x 100 cm. Pág. 53





La **pintura**  
invisible de **Jesús**  
**Guerrero**



*Restaurar el silencio es la función de los objetos*  
Samuel Beckett. **Molloy**

Jesús Guerrero es un pintor de objetos cotidianos que va depurando su producción hasta quedarse con el escenario primero de la pintura, la tela, el encerado. Su propuesta parece ser la misma de la emancipación de la pintura en la modernidad. Desde el Renacimiento, la pintura en el sentido figurado pretende ser un fragmento de la realidad, hasta el *collage* cubista cuando en el sentido exacto y propio la obra se erige como una realidad soberana. La pintura liberada de lo real –soberanía a la cual se subordina el arte– sólo se hace autónoma cuando se constituye como una realidad en sí misma. La pintura de Guerrero parece estar dominada por este recorrido. El pintor muestra una facilidad para expresarse pictóricamente a través de las naturalezas muertas, como un intento de apropiación o de acercamiento al objeto por los medios tradicionales de la pintura (el bodegón), hasta ir despojando la obra del ornato como en sus conocidas mesas de billar, en las que crea una diversidad de atmósferas y en las que agrega al bodegón la sensación de movimiento de los objetos. Mesas donde ya no es tan explícita la presencia figurativa, pero sí la atmósfera de las personas y del juego. Por último, en los ensamblajes, su producción más reciente se caracteriza por

el procedimiento de negar el objeto por completo y en esta negación –paradójicamente– convertir la pintura en una especie de *objet trouvé*. En una de sus últimas exposiciones *Pensar la pintura, 2003*, el objeto representado desaparece por completo en la mayoría de las obras. Por cuanto su propuesta artística ya no apela a la memoria para lograr una identificación con lo que representa, sino que su producción se ha vuelto un *corpus* silencioso. En producciones como *Soporte* o *Escenario* –la primera presentada en el 27 Salón de Arte Aragua en el 2002 y la segunda en la edición número 60 del Salón Arturo Michelena de ese mismo año– la pintura está presente pero en su ausencia, pues no fue usada una sola gota de pintura en sus ejecuciones. Pinturas hechas con una economía en las que sólo queda el escenario primero de la pintura: el ensamblaje, la lona. Y si hacemos caso a los títulos son justamente eso: espacio-soporte, espacio-escenario. En esta nueva etapa de su producción plástica el procedimiento se constituye en un dispositivo superior a la obra misma, pues cuestiona el acto mismo de la representación; búsqueda que lo aproxima a las experiencias estéticas más importantes del siglo XX, a los *ready mades* y al minimal. Por eso, al intentar leer sus producciones



plásticas –pintadas o construidas– se marcará especial preferencia por las obras que acentúen los cambios en el procedimiento de renovación de su línea de trabajo. Además de ubicar sus obras en un horizonte más amplio de comprensión, en el marco de las Vanguardias y las postvanguardias, pues para entender su pintura se hace necesario conocer los *modus operandi* de las Vanguardias históricas de los inicios del siglo XX y las actualizaciones de estos procedimientos en los movimientos posteriores.

## **Las Vanguardias y el «después»**

Antes de adentrarnos en la obra de Guerrero pensemos en las Vanguardias como un acontecimiento de carácter negativo, crítico, que nacen como consecuencia del rechazo a las formas del arte comprendidas en Occidente, sobre todo a partir del siglo XVIII. Comprensión del arte fundamentada básicamente en las modalidades que califica Charles Batteau, en 1747, con el nombre de Bellas Artes (escultura, pintura, poesía,



música, danza), y que tendrán su coronación en las Academias y Salones del siglo XIX. Modalidades tradicionales del arte que Peter Bürger en su **Teoría de la vanguardia** denomina la «Institución arte»; nominación con la que especifica el *status* de autonomía del arte. Autonomía que comienza a configurarse en las teorías estéticas de Kant y Schiller, y que parece nacer a la par del fenómeno denunciado desde el Romanticismo como uno de los rasgos de la modernidad, el carácter crítico. Para usar la expresión de Octavio Paz, la modernidad es una pasión crítica, pues negación y ruptura son los valores en los que se fundamenta. Las Vanguardias deben entenderse así como un capítulo más de esta pasión crítica de la modernidad, pues aparecen como una instancia crítica de la institución arte, de las academias, de los esteticismos o del arte por el arte en el que degeneró ese carácter autónomo. La ruptura que caracteriza a las Vanguardias trae como consecuencia la creación de nuevas formas artísticas, acompañadas, además, de una voluntad integradora entre el arte y la vida, entre la palabra y el acto. Las Vanguardias serán entonces la negación de las formas establecidas del arte, pero no conformes con esta ruptura aspiran a una utopía mayor: superar el estadio de la interpretación del mundo por el de su transformación, de ahí deriva su



carácter utópico y transgresivo. Negación y afirmación serán los rasgos de las Vanguardias. Todo esto, acuñado además, por ser proyectos de grupos, expresados mediante *manifestos* en los comienzos del siglo XX.

No obstante, como asegura entre otros Marchán Fiz, vivimos en otros tiempos –y amén de las etiquetas que unos quieren llamar post-vanguardia y otros prefieren la nominación de post-moderna– en este momento nos embarga la sensación de un «después» de las vanguardias históricas, pues al parecer han caído en una especie de «descrédito». Para Eduardo Subirats en **El final de las vanguardias**, nuestra posición frente al arte moderno y a las Vanguardias en particular es distinta: la utopía social y cultural de las Vanguardias han perdido validez ya que sus «signos revolucionarios» han sido reintegrados a la racionalidad tecnológica y sus «objetivos emancipadores» cumplen actualmente una «función represiva y legitimadora». Además, el arte perdió su capacidad transgresora y de ruptura, esa «hostilidad contra la tradición» que veía Adorno como rasgo del arte moderno también perdió vigencia. Lo cierto es que lo nuevo se ha convertido en una tradición como lo han hecho ver Harold Rosenberg y Octavio Paz. De sus postulados teóricos, estilísticos,



éticos y políticos, como sostiene Eduardo Subirats, «ya no emerge ninguna energía ni creatividad, ni tampoco una capacidad de crítica frente al mundo». Estamos frente a un «después» y ese «después» parece ser consecuencia del fracaso de las Vanguardias. Para Peter Bürger este «después» se caracteriza por una recuperación de la institución arte. Dice Bürger que las propuestas vanguardistas en un contexto distinto pierden su razón de ser. Dicho de otro modo, «la neovanguardia institucionaliza la vanguardia como arte y niega así las genuinas intenciones vanguardistas».

Si esto último es cierto, estamos frente a una estética de la repetición: las Vanguardias históricas nacen como una respuesta a la institución arte y los movimientos posteriores (el *pop art*, los *happenings*, el arte conceptual, y el *performance*) institucionalizan los procedimientos artísticos de las Vanguardias. Los primeros se plantearon una repetición por diferencia, como ruptura contra la institución arte; los segundos, curiosamente, una asimilación. En los primeros la ironía los mantuvo a distancia de la institución arte y su tiempo de gesta heroica culmina con el segundo de los manifiestos surrealistas; en los segundos, los procedimientos



irónicos se institucionalizan, y parecen tener un tiempo indefinido en la repetición. Lo que hace pensar que ante la institución arte de finales del siglo XIX, se vive un después con las Vanguardias históricas; pero con los movimientos posteriores, el «después» no se hace tan evidente, ya que las Vanguardias de los comienzos del siglo XX parecen ser reinterpretadas indefinidamente, así pues –como afirma de una manera extrema Jean Baudrillard, en **La ilusión y desilusión estéticas**– «lo que continúa indefinidamente, lo que se vuelve inmortal, es lo que ya está muerto»: el arte.

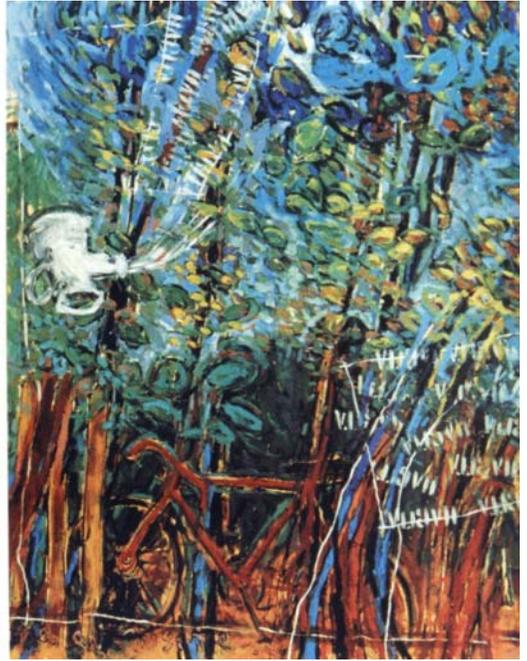
## **Los procedimientos**

Esta es la aventura del arte contemporáneo. Su sublimación –como dirá Jean Baudrillard– está en «la magia de su desaparición»; pero también su tedio, pues «el peligro más grande está justamente en repetir una y otra vez esta desaparición». Para Baudrillard, en un sentido negativo, esta repetición indefinida de los



*modus operandi* de las Vanguardias son «simulacros». En el otro extremo, en el sentido positivo, como asegura César Aira en *La nueva escritura*, «las Vanguardias entendidas como creadoras de procedimientos siguen vigentes», pues para el escritor argentino «han poblado el siglo de mapas del tesoro que esperan ser explotados. Construtivismo, escritura automática, *ready-mades*, dodecafonismo, *cut-up*, azar, indeterminación». Además, afirma que «los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obras, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas o no se hicieran». Dice César Aira, «¿para qué necesitamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¡Como si no hubiera bastantes ya!». Según esta afirmación de Aira, lo que hay que inventar son procedimientos, maneras, no obras.

Este es el legado de las Vanguardias. Una manera de hacer que se contrapone a la idea de creación que dominó hasta el siglo XIX. Los procedimientos implementados por las Vanguardias nos liberan de los cánones tradicionales, de la profesionalización del artista y fundamentalmente de la subjetividad tan marcada como valor en el arte desde el Romanticismo, de la carga histórica y psicológica, de un sujeto único con atributos especiales

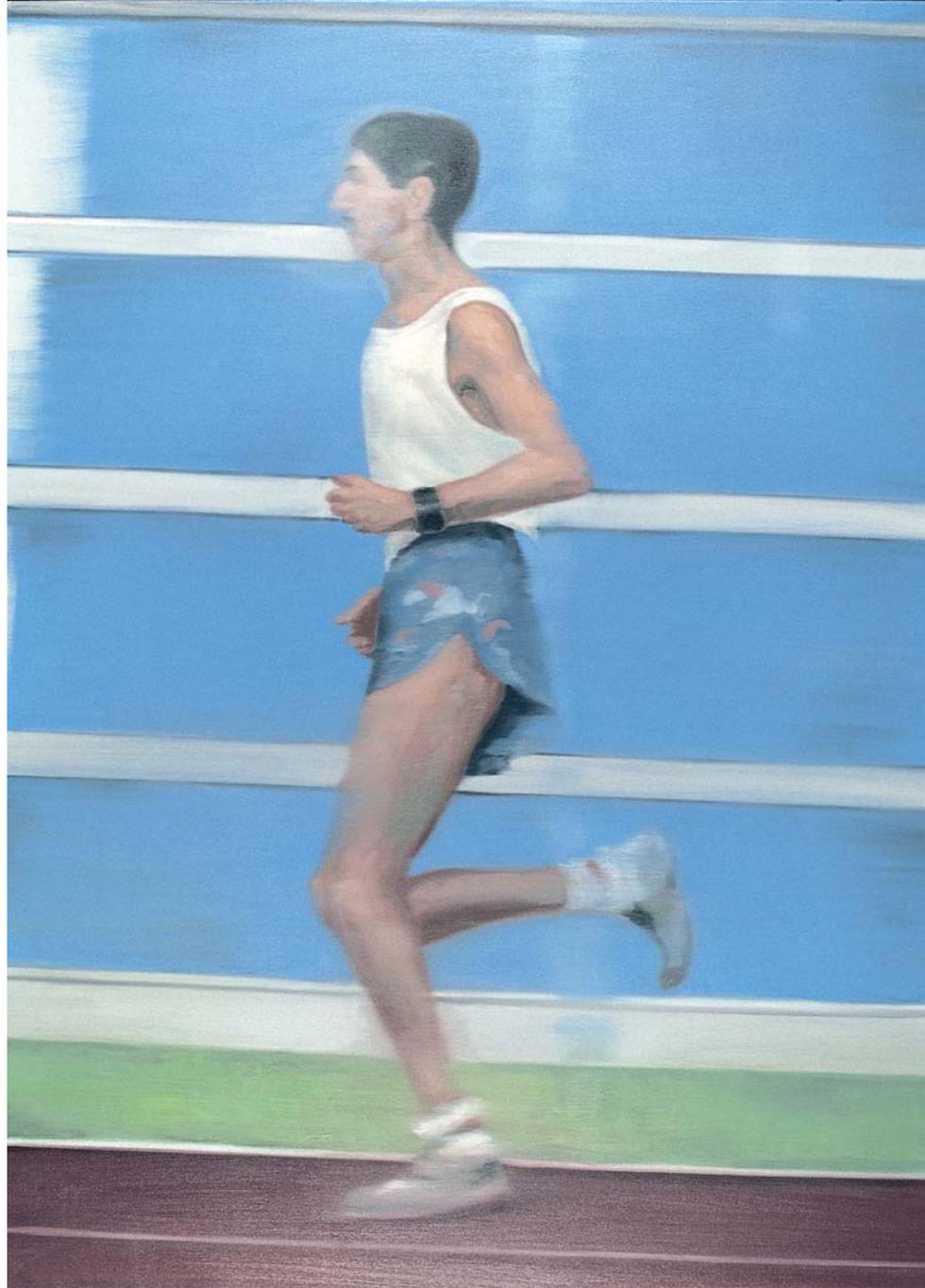


que produce obras en su carácter singular, para ser contempladas en un lugar especial: el museo. Para el escritor argentino las Vanguardias intentan «recuperar el gesto del aficionado en su nivel más alto» y a través de los procedimientos inventar en el arte «nuevas prácticas que devuelvan al arte la facilidad de factura que tuvo en sus orígenes». Esta propuesta de César Aira es opuesta por completo a la idea del «descrédito» de las Vanguardias, pues en éstas va a encontrar aún un sentido positivo y hasta utópico en la citada frase de Lautréamont: «La poesía debe ser hecha por todos, no por uno». «Me parece», dice el escritor argentino, «que es erróneo interpretar esta frase en un sentido puramente cuantitativo democrático, o de buenas intenciones utópicas. Quizá sea al revés: cuando la poesía sea algo que puedan hacer todos, entonces el poeta podrá ser un hombre como todos, quedará liberado de toda esa miseria psicológica que hemos llamado talento, estilo, misión, trabajo, y demás torturas. Ya no necesitará ser un maldito, ni sufrir, ni esclavizarse a una labor que la sociedad aprecia cada vez menos».

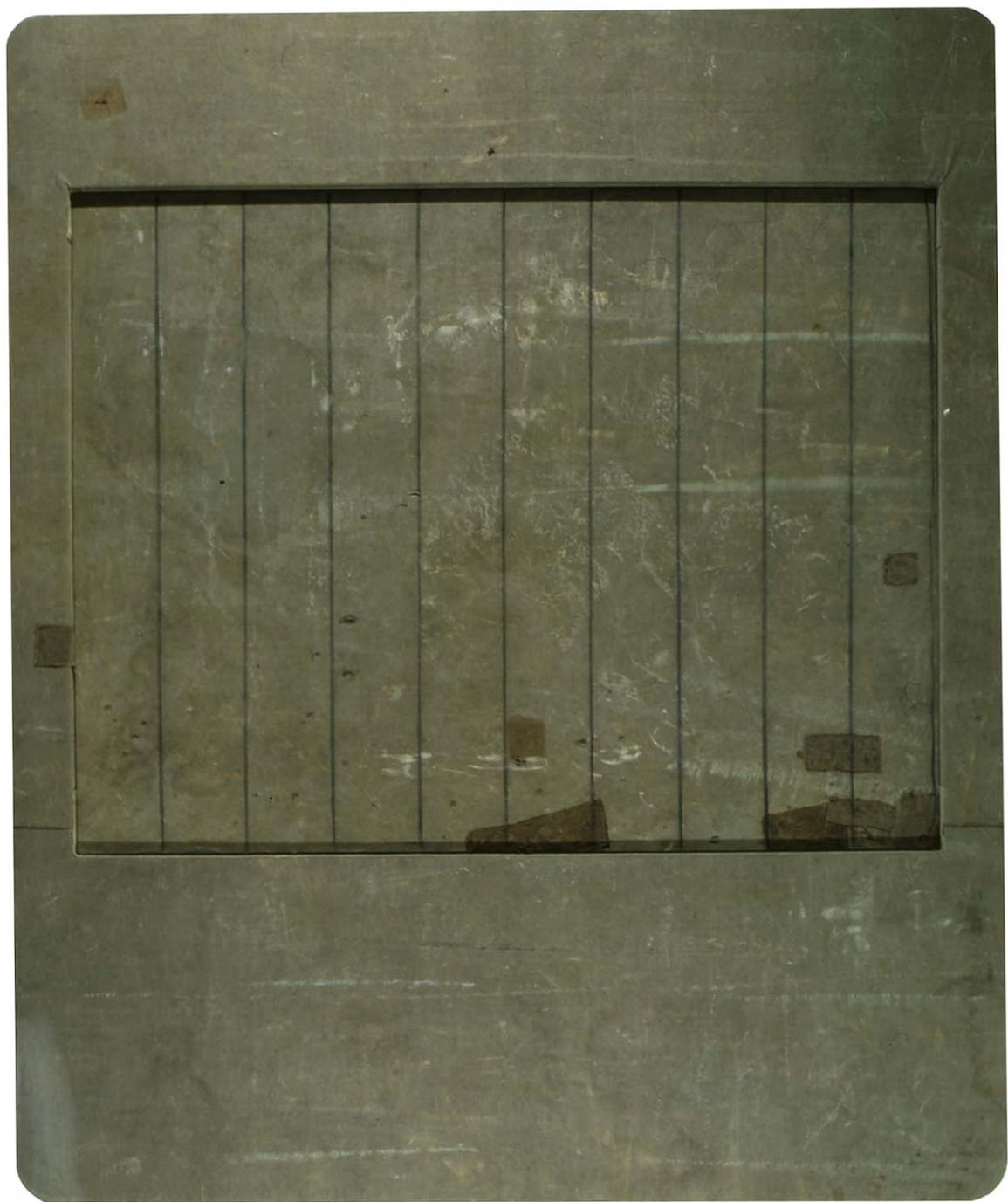
En este contexto que hemos expuesto es que se hace interesante interrogar las obras de arte. Quién recupera en su producción la institución arte. Quién repite las prescripciones de las Vanguardia para institucionalizarlas o quién pretende recuperar el gesto del aficionado desde la activación de los procedimientos.



En este escenario es que adquiere significación el trabajo plástico de Jesús Guerrero, que en el panorama de la pintura venezolana ha venido cobrando un particular interés desde el reconocimiento reciente en el 27 Salón Aragua y con el Gran Premio del 60 Salón Arturo Michelena, en el año 2002. Y es probable que Guerrero pertenezca a dos tradiciones: a la institución arte y a las Vanguardias. En un primer momento se siente comprometido con la «pintura-pintura», movimiento propio del «después» de las Vanguardias que al enfrentar el arte conceptual se desplaza de algún modo a la tradición académica de la pintura y, desde la relectura, será deudor de la propuesta estética de Cézanne y de la tesis de Matisse: *ut pictura pictura*. De ahí que su trabajo desde un comienzo nos parezca familiar, al exponer temas trabajados desde siempre por la pintura: las naturalezas muertas, acuñadas por una parquedad cromática, rasgo que parece caracterizar la pintura contemporánea. En estas primeras producciones, más que pretender copiar el objeto, cuanto se aspira es asimilar el modelo pictórico heredado de Cézanne y del cubismo: la representación sintética de los objetos en un espacio con una multiplicidad de visiones. La culminación de esta tendencia tendrá como punto de



reflexión de su producción plástica, la mesa. La mesa de trabajo con sus pinceles y colores se ofrece como el escenario primero. La mesa del orden o del desorden de los objetos en los bodegones. Y sobre todo, la mesa de juego, de los dados y del billar. Siendo en estas últimas, las mesas de billar, donde logra dar un sentido personal, no sólo al objeto sino a la atmósfera, a ese espacio de juego en el que está encerrado el objeto y donde logra añadir algo que no poseen las naturalezas muertas: la sensación del objeto en movimiento. Las mesas de billar van a ser muy importantes para este artista y, sin duda, el mejor ejemplo de esta serie es *Mesa de billar desde mi ventana* (1994), obra galardonada con el Premio de Pintura de la III Bienal de Mérida y I Colombo-Venezolana. También las mesas con inscripciones, con signos o letreros, en donde las palabras no sólo se leen en tantos signos denotativos y connotativos sino que se contemplan como objetos visuales. Donde curiosamente no juega a la disociación entre la afirmación y la semejanza como en Magritte sino que las letras le sirven sencillamente para distanciarse de lo referencial. Un segundo momento de este canto a la *ut pictura pictura* de Matisse, está en la cita o en la relación intertextual con las obras maestras de la pintura universal.



Siendo emblemática *Danza Re-apropiada* (1997) en la cual se reproduce una de las obras más conocidas de Matisse; aunque hay en esta obra una gestualización que la obra de Matisse no tiene. La estética de la reproducción en el sentido pleno de la palabra, reproduce; no crea. Esto último no debe tomarse en un sentido peyorativo pues la estética de la reproducción tiene como principio el abandono de la subjetividad romántica, además de negar la idea de lo original. La estética de la reproducción forma parte de los postulados de las Vanguardias, piénsese por ejemplo en los *collages* dadaístas, en la Mona Lisa de Duchamp y Man Ray. Conocido es, además, el ensayo de 1934 de Walter Benjamin, **El arte en la era de su reproducibilidad técnica**, en el que cuestiona la estética moderna de las Vanguardias y desarrolla este significado nuevo de la reproducción técnica de las formas artísticas. Para este autor la reproducción de las formas sensibles del arte por los avances de la técnica (por ejemplo, la fotografía o el cine), trae como consecuencia un empobrecimiento, lo que él llama la «pérdida del aura». En el caso de Guerrero, al reapropiarse de la obra de Matisse por los medios tradicionales de la pintura –y no desde los avances de la reproducción técnica– parece pretender recuperar la obra «aurática», esto es, «la manifestación



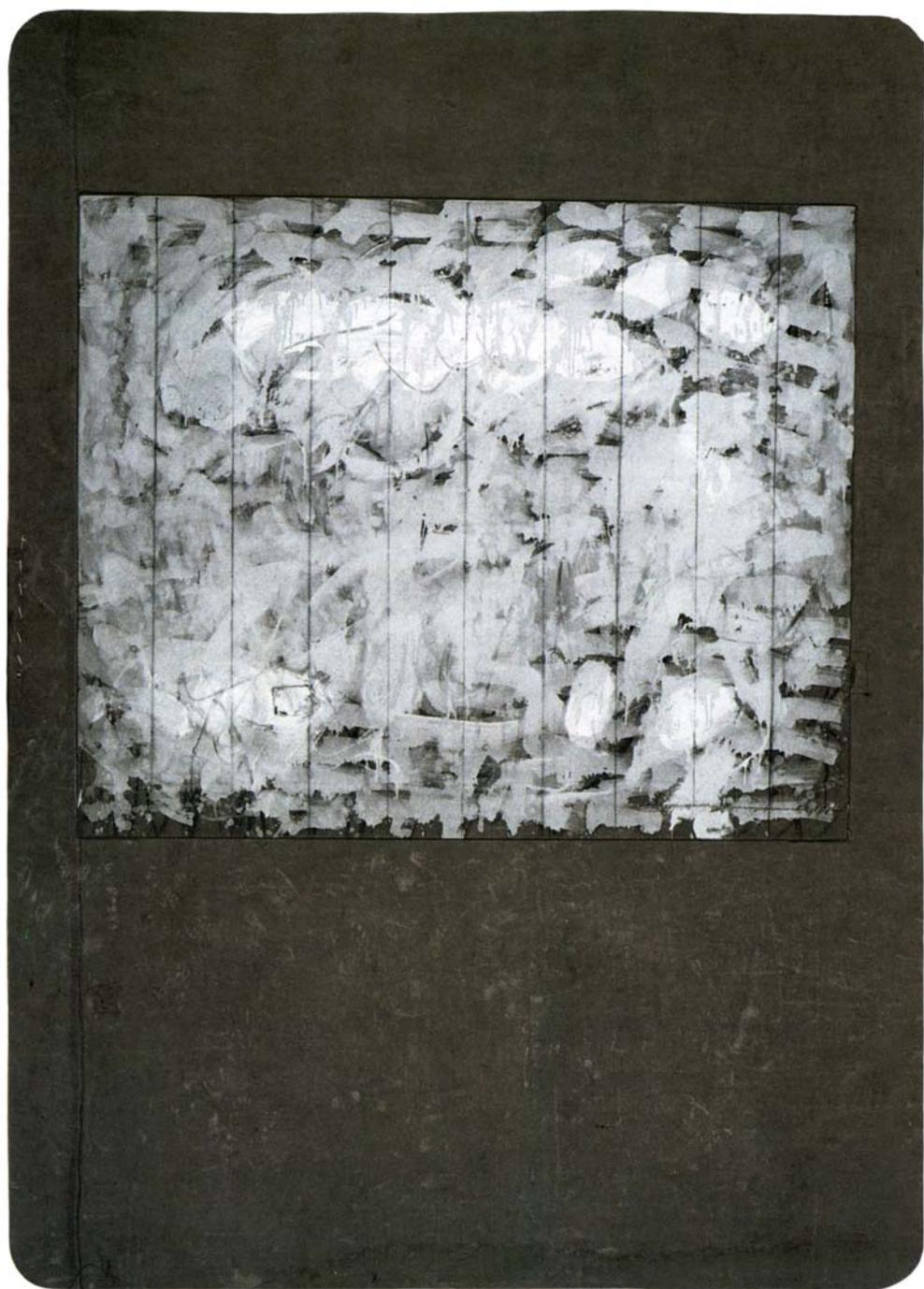
extraordinaria de una lejanía, (por cerca que pueda estar)», tal como Benjamin llama al «aura», inherente a la singularidad y autenticidad de un objeto artístico. La reproducción es una estética que se contrapone a la idea de representación y, fuera del contexto irónico de las Vanguardias, abre un campo en la cibernética, el video y la computación. Estética que tendrá su paroxismo en la emulación de la máquina en Warhol, lo serial como elemento formal de composición en Arman, y hasta puede llegar a pensarse en los degradados *reality show* de la cultura más mediática. En este contexto es que podemos leer una de las pocas obras figurativas de Guerrero, *Eduardo* (2001). Donde la figura humana, un héroe regional del maratón, no logra ese sentido particular que puede darle un artista. Al contrario, la intención de Guerrero es copiarlo como los medios de comunicación lo muestran, esto es, emular la reproducibilidad técnica y masiva; emular la intrascendente noticia (fotográfica) de un día. Paradójico: lo permanente se subordina a lo efímero. En Guerrero estamos ante una estética de la reproducción: la apropiación de los modelos pictóricos (el cubismo), la relación intertextual o copia de las obras universales de la pintura o la emulación de la reproducibilidad técnica y masiva a través de los medios tradicionales de la pintura.



Pero mi interés es por los procedimientos no por la institución pintura –aunque la reproducción sea uno de ellos–. Mi especial interés está en los procedimientos que crearon las Vanguardias como modos de recomenzar el trabajo del arte. Y esta quizás sea la segunda tradición a la que pertenece Guerrero, sobre todo, en esa especie de «pintura invisible» que son sus últimas producciones, en los ensamblajes, donde la pintura se hace presente sólo en su ausencia. En esta nueva etapa de su producción plástica, la realidad contingente es su herramienta como en los *ready mades* o como en el *objet trouvé*, (en obras anteriores como *Vitrina y cancel* (1996), ya está presente la importancia del «objeto encontrado»). Los ensamblajes actuales son en realidad trozos de encerados con alteraciones y accidentes propios de una jornada de trabajo doméstico, en cuyas superficies se pueden leer intenciones plásticas, como textura, gestualidad o diferencias de tonos, etc., aunque estas intenciones no son elaboradas sino accidentales y atribuibles, en todo caso, a la interpretación del lector. En esta nueva etapa el procedimiento se constituye en un dispositivo superior a la obra misma: hay un afecto por la superficie y hay una intención no representacional. Hay una atmósfera pictórica que curiosamente se realiza en una ausencia, en un «grado cero» de la pintura.



Pienso en Rauschenberg, en la famosa serie de paneles absolutamente desprovistos de trazo o de color, esos lienzos preparados que no son otra cosa que eso, pinturas sin pintura y, por supuesto, en la propuesta estética de Duchamp, en lo arbitrario y contingente que es el arte, donde el artista ya no pinta o esculpe, sólo señala o descubre *ready-mades*. Desde estas propuestas el arte está más «al servicio de la mente» y más cerca del origen del juego, de la experimentación, que de la especialización artística. Sabido es, además, que lo contingente libera al arte de la subjetividad romántica y de los valores estéticos de la trascendencia clásica, pues –desde el azar– el arte recupera el gesto del aficionado y la obra es sólo resultado de un procedimiento. En esta nueva etapa de la producción plástica de Jesús Guerrero, en estos trozos de encerados con las alteraciones accidentales, lo casual se alía con la estética de la reproducción que es su norte. Pues lo que Guerrero entiende por pintura, es la reproducción –no en el sentido figurado, como fue entendido en el Renacimiento sino– en el sentido literal: la reproducción de un fragmento de la realidad, presentado, deliberadamente, por medio de la ausencia del lenguaje.



Además, lo casual en su obra está en el juego. El juego de azar y la pintura en muchos casos se parece, no sólo en el encuentro fortuito de las lonas, sino en la relación de coincidencia de estas lonas – en *Soporte* o *Escenario*– con las mesas de juego: la pintura (sin pintura, claro está) como las mesas de billar sin los agujeros y sin los instrumentos del juego, presagian la imposibilidad de la acción o del decir, para convertirse –tanto la mesa, como la pintura– en un *corpus* silencioso; como la página en blanco de Mallarmé, el acto sin palabras de Beckett, o la pieza hecha de silencio de John Cage. Sus producciones son un juego silencioso, minimal, donde el objeto útil (la mesa) o inútil (la pintura) tiene como función restaurar el silencio. Pero a decir verdad, también en sus producciones –como en la página en blanco– cualquier mancha o rasguño, el más pequeño agujero, alteración, costura, o el gesto mínimo del carboncillo, hace caer en vértigo el silencio y, así, la lona de las mesas de billar asciende al lenguaje, en un juego de superficie, alteraciones y silencio.

# Índice de ilustraciones

1. *Mesa composición y ventana*, 1992. Óleo sobre tela, 160 x 200 cm. (Premio Bolsa de Trabajo Braulio Salazar. Salón de Artes Visuales Arturo Michelena en su edición número 50). Pág. 58
2. *Muro, reja y composición*, 1993. Óleo y acrílico sobre tela, 135 x 150 cm. Pág. 61
3. *Billar sobre caballete*, 1993. Óleo sobre tela, 160 x 200 cm. (Gran Premio, XVIII Salón Nacional de Arte de Aragua). Pág. 63
4. *Composición con objetos*, 1994. Óleo sobre tela, 100 x 130 cm. Pág. 65
5. *Billar rebelde*, 1994. Óleo sobre tela, 110 x 140 cm. Pág. 67
6. *Billar desde mi ventana*, 1994. Óleo sobre tela, 170 x 200 cm. (Premio de Pintura de la III Bienal Nacional de Artes Plásticas de Mérida y I Colombo-Venezolana). Pág. 69
7. *Vitrina y cancel*, 1995. Mixta sobre tela y ensamblaje, 210 x 250 x 35cm. Pág. 71
8. *Taller y paisaje*, 1997. Óleo sobre tela, 200 x 500 cm. (Premio V Bienal de Artes Visuales Christian Dior). Pág. 73
9. *Danza re-apropiada*, 1997. Óleo sobre tela, 190 cm x 300cm. Pág. 75
10. *Eduardo*, 2001. Óleo sobre tela, 160 x 120 cm. Pág. 77
11. *Soporte*, 2002. Ensamblaje (lona), 270 x 230 cm. (Premio Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu. Salón Nacional de Arte Aragua en su edición número 27). Pág. 79

12. *Escenario*, 2002. Ensamblaje (lona), 200 x 300 cm. (Gran Premio Salón de Artes Visuales Arturo Michelena en su edición número 60). Pág. 81
13. *Escenario N° 2*, 2002. Ensamblaje (lona), 200 x 180 cm. Pág. 83
14. *Paisaje N° 1*, 2002. Ensamblaje (lona), óleo, 180 x 180 cm. Pág. 85
15. *Paisaje N° 3*, 2002. Ensamblaje (lona), óleo, 280 x 200 cm. Pág. 87

# Nota final

Néstor Alí Quiñones como Jesús Guerrero son pintores virtuosos. Uno está más cerca de la representación; el otro de la reproducción y los procedimientos. Uno remarca la importancia del sujeto, en el autorretrato y en el intento de incorporar al espectador a la pintura; en el otro destaca el método y la experimentación. Sin embargo, son dos formas de asumir la pintura. Dos formas que –a pesar de ser distintas– se asimilan al interrogar el arte y al vincularse a una de las grandes movilidades que caracteriza el arte moderno y contemporáneo: la puesta en crisis de la representación. Esta movilidad es la que he intentado destacar en ambos pintores. Pues ambos parten de la institución pintura, no obstante, desde la puesta en cuestión de la mirada que interroga al espectador y niega el centro para remarcar el afuera, se polemiza la representación. La pone en crisis y esto creo que es el aporte de la pintura de Quiñones. Lo que se ha intentado definir como uno de los bordes de la pintura. En cuanto a Guerrero la reproducción cuestiona la noción de representación para desplazarse hacia un arte experimental. Su obra es más conceptual pues se acerca a los procedimientos de las Vanguardias. Su aporte es, según creo, colocar en el centro de la producción plástica una de las formas del borde: el silencio. Presentado por medio de la reproducción literal de un fragmento de la realidad, en una casi total ausencia del lenguaje: las lonas.

No obstante, estas formas del borde son formas extremas (casi son un camino sin salida). ¿Qué hace entonces la pintura? Vuelve al centro y canta a la institución pintura.

En Quiñones, en lo más reciente de su trabajo, la pintura se olvida del afuera, vuelve al centro y canta al retrato. En Guerrero, la experimentación en *Paisaje N° 1* y *Paisaje N° 3*, es la excusa para poner en el centro la acción de pintar. La diferencia de estas últimas obras (ambas del 2002) con *Soporte y Escenario*, es similar a la que hay entre el *ready made* y el *objet trouvé*; el *ready made* cuestiona la noción de obra de arte, el *objet trouvé* la restituye. En *Soporte y Escenario* la noción de obra se lleva al límite, al «grado cero de la pintura»; en las otras, en cambio, la experimentación canta de nuevo a la institución pintura. Esta ruta en Quiñones y en Guerrero, es más conservadora. Ambos cantan a la institución pintura.

# Cronologías



# Néstor Ali Quiñones

Nace en Tovar, estado Mérida, Venezuela en 1963. Tuvo una breve pasantía por la **Escuela de Artes Plásticas** de San Cristóbal estado Táchira, pero decepcionado desistió, por ello se considera autodidacta.

## Exposiciones individuales

- 1993 **«La Dualidad como Metáfora del Ser»**. Ateneo Jesús Soto de Tovar. estado Mérida, Venezuela.
- 1995 **Galería Namia Mondolfí**. Caracas, Venezuela.
- 1996 **«Circo Urbano»**. Museo de Arte Moderno Juan Astorga Anta. Mérida, Venezuela.

## Principales exposiciones colectivas

- 1984 **Concurso de Caricatura auspiciado por el TANA**, Managua, Nicaragua
- 1991 **VI Salón Andino de Pintura**, San Cristóbal, estado. Táchira
- 1993 **Sala de Exposiciones de Arte Internacional del Ministerio de Cultura de Beijing**.  
República Popular China  
**«Pintores de Tovar»**. Antigua Casa de los Gobernadores. Mérida, Venezuela.

- Asociación de Artistas Plásticos A.V.A.P.** Hotel Belensate, Mérida, Venezuela
- 1994 «**Nuevas tendencias en el arte venezolano**». Banco Industrial de Venezuela. Miami, Florida, U.S.A.  
**XIX Salón Nacional de Arte de Aragua**, Casa de la Cultura de Maracay. estado Aragua, Venezuela.  
**LII Salón Arturo Michelena**. Ateneo de Valencia Venezuela. Valencia estado Carabobo, Venezuela.  
**III Bienal Nacional de Artes Plásticas y I Colombo Venezolana**. Mérida, Venezuela.
- 1995 **Salón Itinerante «De Occidente a Oriente»**. Promovido por la Dirección de Artes Visuales del CONAC y **Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber**. Caracas, Venezuela.  
**XX Salón Nacional de Arte de Aragua**. Casa de la Cultura de Maracay. Maracay estado Aragua, Venezuela.
- 1997 **Salón Cristian Dior**, Caracas, Venezuela.  
«**Cosecha 97**» Galería Li. Caracas, Venezuela.  
**IV Bienal de Artes Plásticas de Mérida**. Mérida estado Mérida, Venezuela.
- 1998 **Itinerante «15 Mirada en la Pintura Venezolana de Hoy»**. CONAC, Venezuela.  
**VI Bienal de Cuenca**, Ecuador.
- 1999 «**Artistas de Tovar**». Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela.
- 2000 «**Confrontaciones**». Ateneo de Caracas. Caracas, Venezuela.
- 2003 «**Encuentro del Arte Merideño**». **Museo de Arte Moderno Juan Astorga Anta**. Mérida estado Mérida, Venezuela.

## Reconocimientos

- 1994 **Mención Especial en Pintura**, III Bienal de Mérida y Primera Colombo-Venezolana.
- 1995 **Primer Premio Modalidad Bidimensional**, XX Salón Nacional de Arte de Aragua.
- 1996 **Premio Arturo Michelena**.
- 1997 **Segundo premio IV Bienal de Mérida**.

# Representado

**En el Museo de Arte Contemporáneo de Maracay, Mario Abreu.**

**En el Museo de Arte Moderno de Mérida, Juan Astorga Anta.**

**En el Ateneo de Valencia, estado Carabobo.**

**En el Museo de Arte moderno «José Lorenzo Alvarado», en Tovar.**

**En la Universidad de los Andes, estado Mérida.**



# Jesús Guerrero

Nació en Tovar, estado Mérida, en el año de 1965. Realiza estudios en el Taller de Arte «Elbano Méndez Osuna», Tovar. Entre 1981 y 1985 realiza estudios de serigrafía, dibujo y pintura en el Centro de Enseñanza Gráfica CEGRA, Caracas. En 1983, realiza el seminario de orden historiográfico y trabajo práctico de docencia en el Museo de Arte Moderno de Ciudad Bolívar, además de seminarios de comunicación visual, de historia del arte, fabricación de papel y tratado de colores.

## Exposiciones individuales

- 1985 **Galería Juan Alí Méndez.** Tovar estado Mérida, Venezuela.
- 1991 **Galería Juan Vizcarret.** Dirección de Cultura del estado Mérida, Venezuela.
- 1993 **Centro de Arte Euro americano.** Caracas, Venezuela.
- 1994 **Galería Namia Mondolfi.** Caracas, Venezuela.
- 1995 **Feria Iberoamericana de Arte FIA 95.** Galería Namia Mondolfi. Caracas, Venezuela.
- 1995 **«Acercamiento al objeto».** Museo de Arte Moderno Juan Astorga Anta. Mérida, Venezuela.
- 1996 **Fundación Gilberto Alzate Avendaño.** Alcaldía Mayor de Santa Fe de Bogotá, Colombia.
- 1997 **«El oficio de la pintura».** Galería Freites. Caracas, Venezuela.

- 1999 «**Siempre el objeto**». Alianza Francesa-París, Francia.  
2002 «**Obra nueva**». Fundación La Ruta del Arte. Tovar estado Mérida, Venezuela.

## Exposiciones colectivas

- 1980 «**Rostros de Bolívar**». Galería La otra banda. Mérida, Venezuela.  
1981 **Feria de Tovar 81. Galería Juan Alí Méndez.** Tovar estado Mérida, Venezuela.  
1982 **Fin de curso. Galería Juan Alí Méndez.** Tovar estado Mérida, Venezuela.  
1983 **IV Salón de Occidente.** Mérida, Venezuela.  
**Exposición itinerante de Bolívar,** estados Mérida, Lara, Miranda, Cojedes y Yaracuy, Venezuela.  
**VII Salón de Arte Aragua.** Maracay estado Aragua, Venezuela.  
**«Cuatro artistas jóvenes».** Galería Juan Alí Méndez. Tovar estado Mérida, Venezuela.  
**«13 artistas 13».** Galería Áreas Múltiples **Simón Rodríguez.** Tovar estado Mérida, Venezuela.  
1984 **III Bienal de Miniaturas Gráficas TAGA.** Caracas, Venezuela.  
1985 **VI Salón de Occidente.** Mérida, Venezuela.  
**Exposición de fin de curso CEGRA.** Caracas, Venezuela.  
1986 «**Testimonio de 10 artistas tovarreños**». Museo de Artistas de Barquisimeto estado Lara, Venezuela.  
**«Entre el arte y la vida».** Casa de la Cultura **Juan Felix Sánchez.** Mérida, Venezuela.  
**VI Bienal de miniaturas gráficas TAGA.** Caracas, Venezuela.  
1987 «**10 años de CEGRA**». Sala Ipostel. Caracas, Venezuela.  
1988 «**Por el desarme y la vida**». Galería Síntesis. Mérida, Venezuela.  
**Gráficas el TAGA.** Galería Siete-Siete. Caracas, Venezuela.  
**Programación de AGPA 88.** Litografía. Caracas, Venezuela.  
**«Todo arte para el Táchira».** Círculo Militar. San Cristóbal estado Táchira, Venezuela.  
**1er Salón Nacional de Artes Plásticas.** Museo de Bellas Artes. Caracas. Venezuela.

- 1989 **IX Bienal Internacional del humor y la sátira en el arte.** Grabovo89. Bulgaria.  
**Programación AGPA.** Galería de Arte Universitario. Museo La Rinconada. Caracas, Venezuela.
- 1990 **XV Salón de Arte Aragua.** Maracay estado Aragua, Venezuela.  
**I Bienal de Arte de Mérida.** Mérida, Venezuela.  
**«Gráfica venezolana».** Museo Nacional de la Estampa. Ciudad de México, México.  
**VI Bienal de miniaturas gráficas TAGA.** Caracas, Venezuela.  
**«Pintores de Tovar».** Ateneo Jesús Soto. Tovar estado Mérida, Venezuela.  
**«8 gráficas 8».** Ateneo Jesús Soto. Tovar estado Mérida, Venezuela.
- 1991 **«Visiones alternas».** Galería Manuel Osorio Velasco. San Cristóbal estado Táchira, Venezuela.  
**VII Salón de pintura Seguros los Andes.** San Cristóbal, estado Táchira, Venezuela.  
**«Nuevas adquisiciones».** Museo de Arte Moderno de Mérida Juan Astorga Anta. Mérida, Venezuela.
- 1992 **«30 x30 by Ambrosino Galley».** Coral Gable U.S.A.  
**Centro Israelita.** Salón Bijoux Wiso. Caracas, Venezuela.  
**«Expo 500 años».** Odense y Aarchus, Dinamarca.  
**«Tazarte».** Centro de Arte Euro americano. Caracas, Venezuela.  
**50 Salón Arturo Michelena.** Ateneo de Valencia. Valencia, estado Carabobo, Venezuela.  
**Artistas contemporáneos de Tovar.** Pasillo Protocolar Complejo Cultural Teresa Carreño. Caracas, Venezuela.
- 1993 **«Nuevas adquisiciones 91-92».** Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber. Caracas, Venezuela.  
**«Los 17 de Michelena».** Sala de Exposición de CANTV. Caracas Venezuela.  
**XVIII Salón Nacional de Arte de Aragua.** Maracay, estado Aragua, Venezuela.  
**«Memorias de la visión».** Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber. Caracas, Venezuela.  
**«La Escuela de Tovar en la República Popular de China».** Sala de exposiciones de Arte Internacional del Ministerio de la Cultura, Beijing, China

- «**Nuevas visiones, viejos medios**». Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber. Caracas, Venezuela.
- I Salón de Arte Pirelli de Jóvenes Artistas**. Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber. Caracas, Venezuela.
- LI Salón Arturo Michelena**. Ateneo de Valencia. Valencia, estado Carabobo, Venezuela.
- «**Metáforas de lo real y del ensueño**». Bolívar Hall, Casa de Miranda. Londres, Inglaterra.
- 1994 «**Nuevas tendencias en el arte venezolano**». Banco Industrial de Venezuela. Miami, Florida. U.S.A.
- «**Nuevas adquisiciones**». Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu. Maracay, estado Aragua, Venezuela.
- Colectiva. Galería Namia Mondolfi**. Caracas, Venezuela.
- Feria Iberoamericana de Arte FIA 94**. Galería Namia Mondolfi. Caracas, Venezuela.
- XXVIII Salón Internacional de Arte Contemporáneo de Mónaco**, Francia.
- LII Salón de Artes Visuales Arturo Michelena**. Ateneo de Valencia. Valencia, estado Carabobo, Venezuela.
- III Bienal Internacional de Arte de Mérida y I Colombo Venezolana**. Mérida, estado Mérida, Venezuela.
- Salón de grandes y jóvenes de hoy**. Espacios Eiffel. Ven-Art Promotion. París, Francia.
- 1995 «**Realites Nouvelles 1995**». IL Salón. Ven-Art Promotion. París, Francia.
- XXIX Prix Internacional Arte Contemporáneo de Mónaco**. Ven-Art Promotion. Monte Carlo, Francia.
- «**De Occidente a Oriente**». Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber. Caracas, Venezuela.
- «**Los 13 del Michelena**». Ateneo de Caracas. Caracas, Venezuela.
- LIII Salón de Artes Visuales Arturo Michelena**. Ateneo de Valencia. Valencia, estado Carabobo, Venezuela.
- 1996 **XXI Salón Nacional de Arte Aragua**. Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu. Maracay, estado Aragua, Venezuela.

- I Bienal Nacional de Paisaje.** Maracay, estado Aragua, Venezuela.
- LIV Salón de Artes Visuales Arturo Michelena.** Ateneo de Valencia. Valencia, edo. Carabobo, Venezuela.  
«De Tovar». Galería Icono. Caracas, Venezuela.
- Mes de Venezuela en París.** Espace L'Héroul. Ven-Art Promotion. París, Francia.
- 1997 **Salón de grandes y jóvenes.** Espace Eiffel. Ven-Art Promotion. París. Francia.
- IV Bienal de Artes de Mérida.** Mérida, Venezuela.
- V Bienal Christian Dior.** Caracas, Venezuela.  
«El Táchira saluda a Bogotá». Galería Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, Colombia.
- International Art Biennale Malta 97.**
- 1998 **III Bienal Barros de América.** Maracaibo, estado Zulia, Venezuela.
- VI Bienal Internacional de Cuenca,** Ecuador.  
«Cosecha 98». Centro de Arte «LI». Caracas, Venezuela.
- 1999 «**15 miradas de la pintura venezolana**». Exposición itinerante en Venezuela.  
«**Un día en la vida de los pintores de Tovar**». Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber.  
Caracas, Venezuela.
- 2000 **Artista invitado en el XXV Salón de Arte Aragua.** Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu.  
Maracay, estado Aragua, Venezuela.
- Feria Iberoamericana FIA 2000.** Caracas, Venezuela.
- Confrontación 2000.** Ateneo de Caracas. Caracas, Venezuela.
- 2001 **Colectiva.** Galería de la Corporación Andina de Fomento. Caracas, Venezuela.
- LIX Salón Arturo Michelena.** Ateneo de Valencia. Valencia, estado Carabobo, Venezuela.
- 2002 **XXV Salón de Arte Aragua.** Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu. Maracay, estado Aragua, Venezuela.
- LX Salón de Artes Visuales Arturo Michelena.** Ateneo de Valencia. Valencia, estado Carabobo, Venezuela.

## Distinciones

- 1984 **Mención Especial, III Bienal de Miniaturas Gráficas TAGA.** Caracas, Venezuela.
- 1985 **Tercer Premio de Pintura,** VI Salón de Occidente. Mérida, Venezuela.
- 1990 **Premio Elbano Méndez Osuna,** Tovar, estado Mérida, Venezuela.
- 1990 **Premio Bolsa de Trabajo en la I Bienal de Artes Plásticas de Mérida,** Venezuela.
- 1992 **Premio Bolsa de Trabajo Braulio Salazar,** en el 50 Salón Arturo Michelena. Valencia, estado Carabobo, Venezuela.
- 1993 **Gran Premio, XVIII Salón Nacional de Arte de Aragua.** Casa de Cultura de Maracay, estado Aragua, Venezuela.
- 1994 **Premio Gabriel Olivier en el XXVIII Salón Internacional de Arte Contemporáneo de Mónaco,** Francia.
- 1994 **Premio Bolsa de Trabajo Braulio Salazar en el 52 Salón de Artes Visuales Arturo Michelena.** Ateneo de Valencia, estado Carabobo, Venezuela.
- 1994 **1er Premio de Pintura en la III Bienal de Mérida y I Colombo Venezolana.** Mérida, Venezuela.
- 1997 **Premio V Bienal Christian Dior.**
- 1997 **Mención Especial en la Bienal de Malta.**
- 2002 **Premio Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu,** en el XXVII Salón Nacional de Aragua. Maracay, estado Aragua, Venezuela.
- 2002 **Premio del 60 Salón de Artes Visuales Arturo Michelena.** Valencia, estado Carabobo, Venezuela.

## Representado

**Museo Nacional de Estampa.** D. F. México.

**Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber.** Caracas, Venezuela.

**Galería de Arte Nacional.** Caracas, Venezuela.

**Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu.** Maracay, estado Aragua, Venezuela.

**Ateneo de Valencia.** Valencia, estado Carabobo, Venezuela.

**Museo de Arte Moderno de Mérida Juan Astorga Anta.** Mérida, Venezuela.

**Ateneo Jesús Soto.** Tovar Estado Mérida, Venezuela.



# Bibliografía

- ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Madrid. Taurus, 1989.
- AIRA, César. “La nueva escritura” en: *La jornada semanal*, 12 de abril de 1998.
- ASHTON, Dore. *Jacobo Borges*. Caracas. Ernesto Armitano s/f.
- AZARA, Pedro. *De la fealdad del arte moderno*. Barcelona. Anagrama, 1990.
- BATAILLE, Georges. *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona. Paidós, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid. Visor, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas. Monte Ávila, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escogidas*. Brasilia. Editora Brasiliense, 1986.
- BOUDAILLE, Georges. *Jasper Johns*. Barcelona. Polígrafa, 1989.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona. Península, 2000.
- CAGE, John. *Para los pájaros*. Caracas. Monte Ávila, 1981.
- COLLE, Marie-Pierre. *Artistas latinoamericanos en su estudio*. México. Noriega, 1984.
- DORFLES, Gillo. *Últimas tendencias del arte hoy*. Barcelona. Labor, 1976.
- . *El devenir de las artes*. México. Fondo de Cultura Económica, 1986.
- DUCHAMP, Marcel. *Escritos. Duchamp du signe*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México. Siglo XIX, 1967.
- . *Vigilar y castigar*. México. Siglo Veintiuno Editores, 1976.
- HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. México. Fondo de Cultura Económica, 1978.
- HONNEF, Klaus. *Arte contemporáneo*. Colonia. Taschen, 1989.

- HUGO, Víctor. *Manifiesto romántico*. Barcelona. Península, 1989.
- JANKELEVITCH, Vladimir. *La ironía*. Madrid. Taurus, 1986.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona. Anagrama, 1986.
- LYOTARD, Jean-Francois. *La postmodernidad explicada a los niños*. Barcelona. Gedisa, 1987.
- MANGUEL, Alberto. *Leyendo imágenes: una historia privada del arte*. Bogotá. Norma, 2002.
- MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid. Akal, 1986.
- MENKE, Christoph. *La soberanía del arte*. Madrid. Visor, 1997.
- MORIN, Edgar. *Para salir del siglo XX*. Barcelona. Kairos, 1981.
- MOURE, Gloria. *Marcel Duchamp*. Barcelona. Polígrafa, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. *En torno a la voluntad de poder*. Barcelona. Península, 1973.
- PANOFSKY, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid. Alianza, 1975.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Madrid. Seix Barral, 1987.
- . *Apariencia desnuda*. México. Ediciones Era, 1978.
- RODRIGUEZ M, Rosa M. *La sonrisa de Saturno: hacia una teoría transmoderna*. Barcelona. Anthropos, 1989.
- SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. México. Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SARTRE, Jean Paul. *El ser y la nada*. Buenos Aires. Losada, 1966.
- STEINER, Georges. *Lenguaje y silencio*. Barcelona. Gedisa, 1994.
- SLOTERDIJK, Peter. *Crítica de la razón cínica I y II*. Madrid. Taurus, 1979.
- SUBIRATS, Eduardo. *El final de las vanguardias*. Barcelona. Anthropos, 1977.
- SUMMERS, David. *El juicio de la sensibilidad*. Madrid. Tecnos, 1993.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid. Tecnos, 1990.
- VARIOS. *El descrédito de las vanguardias*. Barcelona. Blume, 1980.
- VARIOS. *Un día en la vida de los pintores de Tovar*. Caracas. Fundación Enrique Suárez Cabrera, s/f.
- VARIOS. *Artistas de Tovar*. Caracas. Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, 1999. (Guía de estudio N° 131).
- VAZQUEZ CHAVEZ, Alexis. *Manifestación estética en Tovar*. Mérida. Solar, 1998.
- WALLIS Brian (ed.) *Arte después de la modernidad*. Madrid. Editorial Akal, 2001.

# Referencias fotográficas

## **De Néstor Alí Quiñones**

Eduardo Paparoni: fotografías: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16. Las fotografías 1, 2, 3, 4, 5, 15 y 16 cedidas por el Museo de Tovar y las fotografías 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14 cedidas por el artista Néstor Alí Quiñones.

Rafael Lacau: fotografía: 9.

Fotografía del artista: Eduardo Paparoni

## **De Jesús Guerrero**

Rafael Lacau: fotografías 1, 2, 3, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14 y 15.

Eduardo Paparoni: fotografías: 4, 5 y 9 (las dos primeras tomadas del libro *Un día en la vida de los pintores de Tovar*. Caracas. Fundación Enrique Suárez Cabrera, y la última cedida por Gissel Ruiz, directora del Museo de Arte Moderno de Mérida Juan Astorga Anta).

Fotografía del artista: Osver Díaz Mirelles (montaje de Amate c.a.)

