

LA PLÁSTICA EN EL ORIGEN DEL DISEÑO GRÁFICO CONTEMPORÁNEO EN VENEZUELA
INTRODUCCIÓN A JAIMES SÁNCHEZ

Humberto Valdivieso
Universidad Católica Andrés Bello
hvaldivieso@cantv.net

LOS ORIGENES: ARTE, CINE, PUBLICIDAD Y DISEÑO

COLABORADORES GRÁFICOS Y PINTORES DE CARTELES

Diseño gráfico y artes plásticas establecieron una simbiosis significativa en Venezuela durante el siglo XX. Este fenómeno es una de las causas de los importantes logros estéticos, conceptuales y creativos que distinguen al diseño contemporáneo nacional. El desarrollo de los artistas de vanguardia hacia un lenguaje universal incluyó también un despertar de las artes aplicadas. No obstante, ya a principios de siglo trabajaban en el ramo editorial pintores que eran denominados colaboradores gráficos. Su labor estaba más cerca de la ilustración que del diseño; sin embargo, quedaba clara la diferencia entre sus pinturas y los trabajos para la imprenta. Carlos Otero y Pedro Castellón cumplían funciones de este tipo en *El Cojo Ilustrado*. Era probablemente un trabajo al margen, pero que les reportaba algún dinero y no les impedía viajar a estudiar, o bien exponer en Europa. Del primero encontramos una nota, en "Suelos Editoriales", que anuncia su participación en una próxima edición:

En nuestro próximo número daremos a la estampa algunos dibujos, que nos ha enviado desde París, nuestro colaborador Carlos Otero, pintor venezolano de la última generación, cuyas últimas obras son incontestable augurio de un brillante porvenir artístico. (1914: 593)

Castellón, por su parte, era felicitado –en una columna llamada "Exposición Artística"– por sus primeros éxitos en la pintura, los cuales eran diferenciados de su labor gráfica en *El Cojo Ilustrado*:

El día cinco de este mes (...) expuso nuestro aplaudido colaborador gráfico Pedro Castellón, en los salones del "Dominó Club", los artísticos trabajos que ejecutó durante el tercer año de estudios. Castellón sabe evocar mágicamente el alma del pasado. De ello da fe la interesante serie de apuntes que lleva por título "Caracas de antaño", y las acuarelas de San Mateo, la Victoria y el Consejo, dos de las cuales –la Lámpara de plata y la Campana donadas por los progenitores del Libertador a la iglesia del primer burgo mencionado– exornan hoy nuestras columnas.

Castellón parte para Europa, desde donde seguirá colaborando con esta revista. (1914: 397)

La participación de los artistas en el mundo de la imprenta y la publicidad parecía ser común. Si bien el trabajo del pintor o escultor estaba diferenciado del ejercido por el ilustrador o diagramador, había momentos donde la delgada línea que separa las disciplinas llegó a ser

casi transparente. Para Santiago Pol (comunicación personal, enero de 2005), “desde Carmelo Fernández hasta nuestros días la influencia de las artes plásticas en el diseño venezolano es notoria”. Lo cual nos indica que esta es una historia que tiene sus raíces en el siglo XIX.

A finales de los años 30 Carlos Cruz-Diez, Mateo Manaure y Alejandro Otero comenzaron a diseñar revistas, libros, catálogos y afiches, entre otros productos gráficos. Alberto Egea López, desterrado por Juan Vicente Gómez, trabajó como diseñador en Nueva York. Maestros como Antonio Edmundo Monsanto, Rafael Ramón González y Pedro Ángel González pintaban carteles para las salas de cine. Éste último además, apunta Armas Alfonso (1985: 39), trabajó dibujando etiquetas para empresas enlatadoras en la litografía Domínguez y compañía. Luis Alfredo López Méndez en los años 20 y 30 del siglo pasado trajinó en Europa como obrero, diseñador y pintor según refiere el *Diccionario de Historia de Venezuela* de la Fundación Polar (2004).

El oficio de pintor de carteles cinematográficos era especialmente requerido en las salas de provincia. Si en Caracas no se hablaba de diseño, mucho menos en el interior del país. Por lo tanto, los únicos preparados para semejante tarea eran los jóvenes pintores, muchos de los cuales aún estaban en una etapa autodidacta y no tenían un estilo definido. Así sucedió con Jesús Soto quien pintaba carteles para los cines de Ciudad Bolívar: “Cuando cumplí dieciséis años me dediqué exclusivamente a la pintura. Aprendí lo que se podía aprender en Ciudad Bolívar, que era pintar letras, rótulos y carteles de cine” (MACC, s.f.: 2). Asimismo, trabajó haciendo los letreros de las pulperías y pintando los nombres de los muertos en el cementerio, como apunta Ivonne M. Rincón (2004) en el *Correo del Caroní*.

También Juvenal Ravelo realizó esta labor y se convirtió, según él mismo relata (comunicación personal, febrero de 2005), en el pintor del cine Ayacucho de Caripito. De esta época recuerda especialmente uno muy grande realizado para el estreno de *La Balandra "Isabel" llegó esta tarde*.

Otro artista gráfico, ebanista, dibujante de clichés y artesano grabador dedicado tardíamente al diseño autodidacta, después de pasar por la política, fue Francisco “Chicho” Mata. A partir de 1946, desde Sabana de Uchire, se aplica a la elaboración de abundante material gráfico para el partido URD. De él Álvaro Sotillo sostiene:

Chicho utilizó indistintamente la imagen y la tipografía o combinaciones de ella. En sus “tablas”, por lo general de un altísimo contenido ideológico, las imágenes son tratadas como caricaturas siguiendo la tradición de la sátira política, y los mensajes tipográficos transmiten un conmovedor sentido de clamor colectivo: “por pan, tierra y libertad”, “Protección a la mujer campesina”, “Vida decente para campesinos”. (Sotillo, 1996: 7)

PUBLICIDAD Y VANGUARDIAS

El desarrollo petrolero trajo a Venezuela importantes empresas transnacionales y con ellas grandes agencias publicitarias. ARS Publicidad la fundó en 1938 Carlos Eduardo Frías, quien

convocó a destacados intelectuales para realizar el trabajo creativo. También fue una época de precursores como Rafael Rivero. En los años 40 Cruz-Diez diseñó para las revistas *El Farol* y *Elite*. Asimismo, colaboró con la revista *Tricolor*, al igual que lo hicieron Virgilio Trómpiz y Jacobo Borges. Luego fue nombrado director de arte de McCann-Erickson.

Los artistas venezolanos, entonces, ingresaron formalmente al mundo de la cultura de masas y la publicidad. Antes, la relación había sido más bien alternativa y artesanal pues era un trabajo de talleres o encargos. A las agencias llegaron Mateo Manaure, González Bogen, Jacobo Borges, Guevara Moreno y Régulo Pérez, entre otros. Asimismo, el trabajo editorial y el afiche convocó a los también creadores Alirio Palacios, Alejandro Otero y Pascual Navarro.

Catálogos, revistas, logotipos, carteles, anuncios comerciales, vallas y estampillas fueron realizados por creativos que eran artistas y diseñadores, o en todo caso artistas gráficos. Hombres y mujeres –aunque no pertenecían al mundo de la publicidad, la Nena Palacios cumplió un rol principal en el desarrollo de las artes gráficas en el país– que venían de las bellas artes, los cuales unieron sus conocimientos y creatividad a la de los maestros impresores, cajistas y montadores para iniciar el camino que nos mantiene hoy con voz firme en el discurso gráfico latinoamericano.

Asimismo, el Indio Guerra, Manuel Espinoza, Víctor Valera, y Humberto Jaimes Sánchez trabajaron la imagen sobre una frontera borrosa, permisiva y experimental donde el arte puro y el arte aplicado coincidían. Desde la década del cuarenta a la del setenta, aproximadamente, el pincel del maestro descansaba junto al lápiz del publicista y lo estético discutía, en una lengua similar, con lo funcional. De aquellos años Carlos Cruz-Diez recuerda:

McCann-Erickson Advertising, que era la agencia mundial de Coca Cola y Ford, decidió montar una sucursal en Venezuela. Como yo trabajaba para la Creole, que era su cliente, me convertí en el director de arte de la agencia. Conmigo se fundó Mc Cann-Erickson de Venezuela. Estuve seis años de director de arte y me dio por meter a todos mis amigos: Soto, Jacobo Borges, Régulo Pérez y Guevara Moreno, entre otros. Los que abren el mercado de diseño en Venezuela son los pintores. (Valdivieso, s.f: 40)

Movimientos de vanguardia venezolanos como **El techo de la ballena** y el **Círculo del pez dorado** no eran extraños de las preocupaciones gráficas. En el Círculo militaron artistas que luego trabajarían definitivamente como diseñadores, tal es el caso de Santiago Pol e Ibrahim Nebreda. También los maestros consagrados para el momento, integrantes de estas vanguardias, tenían relación con el diseño y la publicidad. Por ejemplo, Manuel Espinoza y Jacobo Borges. Este último es autor del puño del MAS realizado en 1971 y coautor de la imagen de la campaña política de José Vicente Rangel como José Gregorio Hernández del año 1973. En 1961 el museo de Bellas Artes de Caracas organiza *Gráfica Uno*, la primera exposición de Diseño Gráfico Venezolano. Y en 1971 Diseño Gráfico-Comunicación.

ESCUELAS HÍBRIDAS: PROBLEMAS Y FORMACIÓN EN ARTE Y DISEÑO

Hasta los años 60 del siglo XX no había estudios formales de diseño, sin embargo había cátedras en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas y en la Escuela de Artes Visuales

Cristóbal Rojas. Ahí estuvieron Cruz-Diez, Gerd Leufert y Nedo M.F. Los dos últimos, junto a Larry June, fueron una influencia definitiva en la organización técnica y metódica del diseño hecho en Venezuela.

En 1964 apareció el Instituto de Diseño de la Fundación Neumann y su plantilla de profesores estuvo conformada durante años por artistas plásticos. Entre otros participaron Alirio Palacios, Manuel Espinoza, Cornelis Zitman, Gego, Luisa Richter, la Nena Palacios y Humberto Jaimes Sánchez, quien fue director. La historia del Neumann es muy particular pues estuvo navegando siempre entre altibajos y así como egresó diseñadores gráficos e industriales, también formó artistas plásticos. Marta Traba en *Mirar en Caracas* advertía que el Instituto se había distanciado de la labor social propia del diseño y estaba más cerca de las funciones de un instituto artístico:

Yo no entiendo cómo los artistas y creadores venezolanos no perciben con claridad la continua estrategia de *neutralización* que se opera sobre ellos: en el momento en que dicha estrategia logre triunfar sobre el Instituto de Diseño, con la silenciosa habilidad con que se despliega siempre, éste quedará reducido a ser un brillante laboratorio. Papel que, hasta ahora, parece ser el único que ha desempeñado. O el Instituto, después de diez años de ir fortaleciendo sus condiciones de proyectista elegante, se convierte en un grupo dotado de filosofía de diseño, agresivamente dispuesto a pesar sobre la comunidad: o acepta su papel de laboratorio de formas, para el entretenimiento y el placer estético de unos pocos. (Traba, 1974: 110)

Escuelas de Arte formaban diseñadores y la Escuela de Diseño formaba artistas. No obstante, cumplían su función y lograron aportes significativos en ambos campos. Santiago Pol argumenta (comunicación personal, enero de 2005) que ese intercambio de roles pudo haber tenido un origen socioeconómico:

La mayoría de los estudiantes del Instituto de Diseño Neumann venían de una situación familiar holgada. Para poder pagar esos estudios tenían que tener unos ingresos notorios. Mientras que la gente que iba a la Escuela de Artes Plásticas tenía muy pocos recursos y la matrícula era simbólica. ¿Qué pasaba? La gente de la Escuela de Artes Plásticas tenía necesidad de tener un oficio que a mediano plazo le reportara unos ingresos, mientras que los del Instituto de Diseño –formados por esa pléyade extraordinaria de profesores artistas– no estaban presionados por la situación económica.

Para Ibrahim Nebreda la presencia de los pintores en el Instituto tuvo cierto influjo en cuanto a la inclinación plástica de muchas propuestas. El aspecto técnico del diseño no estaba lo suficientemente reforzado, incluso el paso de Nedo M.F. fue apenas de dos años. La presencia de la Nena Palacios y Jaimes Sánchez era determinante en este sentido, incluso la posterior dirección de Manuel Espinoza también lo fue puesto que “desarrolló en el Instituto de Diseño toda una actividad alrededor de la cosa ilustrativa, expresiva y el dibujo tomó mucho auge” (Nebreda. Comunicación personal, enero de 2005).

Luego abrieron sus puertas Prodisegno, el Instituto de Diseño Caracas, el Instituto Perera, el Instituto de Diseño Darías y el Centro de Diseño Digital entre otros. Algunos de los directores de estas instituciones –anteriormente Argenis Madriz, quien dirigió el Neumann, había estudiado en Nueva York– como Fredy Balza y Carlos Márquez cursaron estudios en el Politécnico de Milán y su pensamiento estaba más cerca de las especialidades técnicas del diseño gráfico o industrial que de las artes plásticas. Igual había sucedido con algunos profesores del Neumann como Sigfredo Chacón –quien también ha sido artista desde los años 60 del siglo XX– e Ibrahim Nebreda, los cuales se habían formado en Londres luego de pasar por el Neumann.

Las generaciones egresadas del Instituto de Diseño de la Fundación Neumann, guiadas por estos artistas pioneros, y de la Escuela Cristóbal Rojas, produjeron diseñadores e ilustradores que combinaron su trabajo con el arte. Así lo hicieron Oscar Rafael Vásquez, Sigfredo Chacón, Waleska Belisario y Cristina Keller. Asimismo, hubo otros que abandonaron desde el principio el diseño y se dedicaron tiempo completo a la pintura, a la escultura o al grabado como Enrico Armas –quien no terminó la carrera en el Neumann–, Eugenio Espinoza, Fernando Sucre y Jason Galarraga. También, hubo quienes no se formaron como diseñadores en Venezuela –por ejemplo Carlos Zerpa y Francisco Bellorín– y aun así siguieron este camino. Otros hicieron sus aportes desde distintas regiones del país. Tal es el caso de Ender Cepeda, Andrés Salazar y Rolando Dorrego. Sin embargo, también egresados de la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas se dedicaron exclusivamente al diseño. Dos casos representativos son Luis Giraldo y Aixa Díaz quienes se formaron bajo la tutela de Nedo M.F.

La comunión entre arte y diseño no dejó fuera a quienes nacieron en el extranjero. Nedo M.F., llegó en 1950 y Leufert en el 1951. El primero, ilustrador y diseñador; el segundo, diseñador. Los dos estuvieron siempre cercanos al arte. Leufert recibió una mención de honor en la bienal de Sao Paulo en 1958 y expuso en el Museo de Bellas Artes de Caracas la muestra *Flechas* en 1972. Para él técnica y estética no estaban disociadas: “Yo creo que mi verdadera significación como artista se expresa fundamentalmente a través de diseño gráfico” (en Armas, 1984: 46). Nedo Mion Ferrario, por su parte, recibió en 1993 el Premio Nacional de Artes Plásticas, no sólo por su trabajo gráfico sino por la importante obra de intervención en la arquitectura que dejó. Además, fue guía y maestro de varias de estas generaciones híbridas a las cuales estamos haciendo referencia:

Yo puedo decir que la mejor enseñanza que se da en el país sobre diseño es la de la Escuela de Artes Plásticas, sin duda. Paradójicamente, los mejores diseñadores venezolanos actuales no se han graduado. Creo que Santiago Pol se graduó en la Escuela de arte puro y Oscar Vásquez también estuvo en la Escuela. (Pol en Armas, 1984: 54)

Efectivamente, Santiago Pol y Oscar Vásquez navegaron al unísono por unas aguas turbias que mezclaban las propiedades de la imagen funcional y de la imagen plástica. Vásquez pasó por la Escuela Cristóbal Rojas, por el Centro Gráfico de Caracas y por el Taller de Arte Experimental de Caracas. Para el investigador Jacinto Salcedo (2002), en un artículo publicado en *Objetual*, la formación artística de este diseñador “estuvo muy influida por el arte experimental, el arte abstracto y la obra colectiva”.

Pol en sus inicios, luego de estudiar arte en Venezuela, se fue a París en busca del cinetismo. Sin embargo, regresó envuelto en ideas para el diseño de carteles. Él es un testigo excepcional de este proceso, pues no sólo por su vivencia sino porque lo ha estudiado y analizado. Según explicó en una entrevista para la *Revista Nacional de Cultura*:

El primer diseño moderno en Venezuela salió de las artes plásticas. Pedro Ángel González diseñó el logotipo del Café El Negrito y el de Manteca Los Tres Cochinitos (...) Cruz-Diez era pintor, Gerd Leufert tiene una obra plástica intensa y Nedo hasta sus últimos días estuvo en la pintura. Sotillo y yo, que somos la generación inmediata, entramos en la Escuela de Artes Plásticas en el año 61. Sigfredo Chacón comenzó en la Escuela de Artes Plásticas y luego estudió diseño. Ibrahim Nebreda primero fue pintor al igual que Víctor Hugo Irazábal. Oscar Vásquez, la misma medicina. Daniel González que fue de una generación anterior a la mía y Fernando Irazábal estuvieron en el Techo de la Ballena. Ángel Luque era publicista y pintor. En fin, en Venezuela había una rara ecuación entre diseño y pintura. Por lo tanto, no era extraño que del Instituto Neumann salieran pintores y de la Escuela de Artes Plásticas diseñadores. (Valdivieso, 2003: 114)

Por su parte, Álvaro Sotillo no deja de lado, dentro de los aspectos técnicos del diseño editorial, la emocionalidad propia de las artes plásticas:

El hecho de que yo sea un racional y me interesen los problemas duros del diseño informativo no significa que no lo exprese de la manera más sensible posible, yo no creo en una expresión técnica y más nada. Tal vez eso tenga una relación con el arte.

Yo creo que parte de lo informativo es pasar el “espíritu del tiempo” que se vive a la publicación. Y ese espíritu del tiempo no viene dado sólo por los aspectos tecnológicos sino también por la subjetividad. Incluso a mí me parece que los momentos de anticipación acerca de lo visual que ha marcado el arte – aunque a veces se ha invertido y el diseño marca pautas que son seguidas por el arte– son inspiración para determinadas soluciones. Siempre estoy pendiente de esa especulación que es profunda, que salta a través de lo intuitivo. Tú puedes ver que en los libros soy extremadamente técnico, pero yo no dejo de expresarme a través de un erotismo gráfico. Es la combinación de lo racional, que uno puede justificar, pero con una gran emoción. (Salcedo, 2004)

¿EL FINAL DEL CAMINO?

Este ha sido un proceso importante que ha dejado una impronta valiosa. Sin embargo, hoy, en los ámbitos del diseño, se habla poco del artista gráfico. Incluso el término diseñador

ha perdido fuerza. Ahora las nuevas generaciones de profesionales, con una visión técnica e integral de la imagen, se hacen llamar comunicadores visuales. Sus estudios están orientados a resolver problemas comunicacionales y no estéticos. Pero esto, lejos de ser un problema, es el resultado positivo de una transformación gradual, de una evolución significativa donde los orígenes de lo gráfico en el arte ofrecieron al diseño venezolano una base sólida, madura e inteligente.

Lo que hemos llamado hibridación de arte y diseño, si bien tiene apenas unas cuantas décadas en el país, es un proceso bastante complejo. Podemos decir, por un lado, que es producto de una alianza natural, pues no había una institución académica dedicada integralmente a las artes gráficas. Por otro lado, a mediados del siglo pasado estos artistas habían alcanzado una madurez técnica e intelectual que les permitió enfrentar con altura los retos estéticos y funcionales de una sociedad que se modernizaba gracias al auge petrolero.

* * *

HUMBERTO JAIMES SÁNCHEZ. ENTRE EL DISEÑO QUE AYUDÓ A SER Y LA PINTURA QUE SIEMPRE SERÁ

Humberto Jaimes Sánchez –quien murió poco tiempo después de esta entrevista– fue un hombre afable, sencillo, de pueblo; pero con un carácter sólido como la mayoría de los andinos. Un artista que perteneció a algunos movimientos de vanguardia fundamentales en el siglo XX venezolano, pero que mantuvo siempre una independencia creativa que lo hizo destacarse de todos. Hoy es recordado como el ganador del Premio Nacional de Pintura en 1962 y el creador que confrontó la ambivalencia entre el color y la materia. Sin embargo, aquí lo abordamos también desde un lado poco conocido de su carrera, pero del cual manifestó sentirse especialmente orgulloso. Jaimes fue uno de esos pioneros de esta historia de encuentros entre arte y diseño en Venezuela. Trabajó el grabado con la Nena Palacios, hizo piezas de diseño en colaboración con Leufert y estuvo al frente del Instituto de Diseño de la Fundación Neumann. Formó varias generaciones de artistas plásticos y de diseñadores gráficos en sus largos años de labor docente. Al término de su vida, miró hacia atrás, encontrando que hubo una época prodigiosa para la cultura visual venezolana.

SOBRE EL DISEÑO EN VENEZUELA EN LOS AÑOS 60

En los 60 dimos la hora, fue nuestra mejor época. En aquel entonces se formó una macolla de gente que realmente sabía de diseño gráfico. No sé cómo hicieron, pero llegó un momento en que el diseño gráfico venezolano era el más importante de América. Tuvimos el orgullo de estar por encima de todo el mundo. Los 70 fueron el resultado de la década anterior. Los alumnos de la gente que estudió en los 60 también llegaron a ser profesores. Hoy, las escuelas de diseño que hay en Caracas provienen de esos grupos.

Una vez Estados Unidos hizo una exposición de arte norteamericano del siglo XX y creó una selección de obras itinerantes donde uno de los países escogidos era Venezuela. Entonces, los norteamericanos nos pidieron que hiciéramos el catálogo. Sin embargo, fue algo así como:

“bueno hagan algo, colaboren con algo, por lo menos con el catálogo”. Leufert y yo lo hicimos y lo mandamos al Museo de Arte Moderno de Nueva York. La idea era muy sencilla, se trataba de barras paralelas y en cada barra había un bloque con un texto que decía exposición o pintura norteamericana del siglo XX, Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, bajo los auspicios de esto o aquello. Eso era todo, pero lo curioso era que usted veía el catálogo y no veía nada, sin embargo al ponerlo con la luz rasante, se veía todo. Fue un truco simple: las barras eran casi negras y el fondo del papel verde oscuro. Casi no se distinguía y las letras, de soslayo, se podían leer porque la textura de las barras era sedosa y las letras no, eran mates. Entonces era ese contraste lo que permitía la lectura. Eso fue una novedad para los norteamericanos, esa concepción del texto y de la forma. El truco fascinó al diseño gráfico de Nueva York y lo tomaron como modelo de una obra magistral de grabado; estábamos que no cabíamos de la alegría. Ellos quedaron asombrados, pues nunca pensaron que aquí pudiera haber una calidad tan alta de diseño y conceptos. Luego nos encargaron todo el conjunto de catálogos para los demás países. Venezuela ahí cobró algunos puntos.

EL NEUMANN

Estaba asistiendo –junto a pocas personas– al taller de grabado de la Nena Palacios en los Rosales, una casa con un terreno enorme. Adentro había un galpón donde funcionaba el taller. Ella estudió arte en la Escuela de la esquina del Cuño, la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, y trabajó con Alejandro Otero, Manauere y Luis Guevara Moreno; ese era el grupo que le tocó como generación.

Ella se fajó, trabajó muchísimo y aprendió muchísimo; yo fui una de las primeras personas que invitó y nos pusimos a estudiar grabado con libros. Su situación económica le permitía comprar equipos y herramientas. Trabajábamos toda la semana varias horas y el viernes, después de recoger y limpiar, nos echábamos unos tragos mientras veíamos y criticábamos lo hecho durante esa semana. Ella se entusiasmó tanto que comenzó a relacionarse con grabadores del exterior y naturalmente con los que había aquí en Caracas. En una de esas, se le ocurre: ¿por qué aquí no había un Instituto que se ocupara del diseño en Venezuela con tanto talento que teníamos? Le propuso la idea a su cuñado que era jefe del INCE y como había que tener plata buscaron una sociedad con la industria privada. Entonces hablaron con Hans Neumann. A él le pareció muy bueno porque era un hombre que sabía de grabado, de diseño y además le gustaba el arte. Era un tipo muy especial y tenía plata que daba miedo. Entonces dijo: bueno, hagamos un Instituto y lo pagamos entre el INCE y la Fundación Neumann.

Luego de diseñar la idea general, buscaron quien dirigiera el Instituto. Encontraron a Argenis Madriz que estaba estudiando diseño en Estados Unidos. Había también otras personas interesadas en el proyecto como Miguel Arroyo, que en ese momento era Director del Museo de Bellas Artes. Entonces comenzaron a buscar profesores y en esos días yo tuve un problema personal en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas de la cual era Director y profesor. En ese momento, Neumann me llama y me propone trabajar con él; entonces renuncié a la Escuela. Buscaron también a otras personas entre las que estaban Quintana Castillo, Pedro León Zapata, Miguel Arroyo y Clara Sujo, quienes comenzaron a darle forma al proyecto.

El Director quedó en venir, pero eso comenzó en octubre y en diciembre el hombre no aparecía. No podíamos seguir esperando porque teníamos muchos alumnos inscritos. Entonces, como no había Director, al final les pareció muy fácil proponérmelo a mí. Yo no quería porque no sabía nada de eso, entonces me dijo la Nena Palacios: "mira mejor es que aceptes porque sí no, no podemos abrir el Instituto; yo confío en ti". En enero arranqué y me volví el Director del Instituto de Diseño de la Fundación Neumann.

EL RETO: LA ORGANIZACIÓN

Me encontré con el problema de que no era diseñador gráfico, aquí el diseño fue hecho durante muchos años por los pintores y no había la profesión definida como tal. Lo primero que hice fue informarme; escribí a Nueva York, Boston, Londres, Suecia y buscaba lo que era común en todos. Así organicé el Pensum. También se me ocurrió que podía ser interesante traer profesores de allá con la idea de que aprendiéramos mucho de ellos y ellos a su vez aprendieran mucho de nosotros, porque el criollo tiene talento. Entonces traje 15 profesores de todas partes del mundo: rusos, húngaros, franceses, suizos, argentinos, españoles, americanos y alemanes. Aunque alemanes ya había algunos aquí, por ejemplo Gego y Leufert. Esa fue mi política, adquirir conocimientos de afuera y lo que nosotros pudiéramos aportar. Además, era muy importante obtener un poco de disciplina europea. En el Instituto formé dos tipos de diseño: el industrial y el gráfico. El diseño gráfico, por supuesto, era bidimensional y el industrial tridimensional. En Venezuela se gastaban en esa época como 27 millones de bolívares en diseño y todos los elementos eran importados. Nuestra idea era crear un concepto que permitiera a los industriales utilizar el diseño nacional. Al Ministerio de Educación, que nos estaba observando de cerquita, le pareció muy buena nuestra proyección y nos apoyó.

Entonces dije que había que echarle pichón al diseño industrial tridimensional porque en el otro todos somos pintores y sabemos cómo es eso. Encargué a Estados Unidos nueve máquinas: tornos de hierro, de acero y para madera; sierras sin fin, circulares y de cintas. Todo eso para enseñar a los alumnos, eso lo aprendí de Suecia: poner en mano del alumno la posibilidad de que haga la forma y enseñarlo a manejar la máquina una vez que logren hacer un diseño. Podían después ir a alguna empresa, disponer la forma y estar vigilantes de los empleados que trabajan en las máquinas.

El diseño industrial manipula seis materiales: plástico, vidrio, madera, metales, fibra y arcilla. Por lo tanto, tenía que buscar un profesor, por ejemplo, que enseñara al alumno todo lo que pudiese sobre fibra. Con eso pasó algo muy curioso pues la carrera era muy difícil. Los profesores que teníamos venían de la Universidad Central de Venezuela, como Zitman, por lo tanto venían muchos alumnos de Arquitectura a estudiar en el Instituto. Al principio, hubo un desastre entre los alumnos nuevos y los alumnos que venían de la universidad pues tenían una formación diferente. A la larga se nivelaron. Lo curioso es que necesitaba dos profesores: uno para madera y otro para cerámica. Busqué, puse anuncios en el periódico y nada. Me dije: Dios mío, no puede ser que aquí no exista nadie que enseñe madera. En metales empleé hasta mecánicos italianos y eran un problema porque decían muchas palabrotas y había muchachas allí estudiando.

Entonces, un día llegó un hombrecito rubio y me dijo: "mire yo ando buscando trabajo, ¿podría trabajar aquí?" Le dije, ¿y usted qué hace? Sacó un *dossier* sobre cuestiones de madera y aquello era fabuloso, el tipo era un genio. Le pregunté de dónde venía y me dijo que era austríaco. Luego abrió otra parte del *dossier*: cerámica. Mató dos pájaros de un tiro, una suerte increíble.

Lo primero que hicimos fue un torno para cerámica. Él sabía más que yo de eso pero de todos modos yo tenía mis ideas. En mi tierra hay una zona de alfareras llamada Capacho. Yo no viví ahí pero soy vecino y veía a las campesinas que pueden hacer cien piezas igualitas. Trabajaban en máquinas para levantarlas, después las ponían a secar, las vidriaban, las metían al horno y finalmente las llevaban al mercado.

En aquella época me fijé en eso y no tenía idea de que iba a dirigir un Instituto, pero me picó la curiosidad del torno. Había dos tipos de torno, el de mano que le dan vuelta y van modelando, y el de pie. Entonces, yo le hice un esquemita al austríaco y me hizo una obra maestra.

SIETE AÑOS DE LABOR

Siete años estuve en el Instituto. Salió la primera promoción de diseñadores gráficos, mas no industrial. Esto último era difícil para el alumno nuestro porque la idea de diseño estaba mal entendida. Venían unas mujeres lindas, con perfume como si fueran a un baile. Una vez se les puso como ejercicio torcer alambres de cobre. El profesor les encargó hacer un alicate, una tenaza o un cuchillo. Tenían que cargar una maletica tipo obrero y vestir con uniforme azul. Una de las muchachas comenzó a trabajar con estos alicates y dijo: "esto no es lo mío, que va". Y se fue, luego se fue otra. Creían que el diseño era ornamental, para poner este bicho aquí con flores o un cuadro. En fin, diseño de ese tipo, diseño de interiores.

Había un problema, el diseño debía estar conectado con la industria nacional. ¿Cómo hacer para que un alumno haga un proyecto y lo desarrolle en metal? ¿Cómo hago yo para darlo como clase? ¿Cómo hago para mostrarlo y que el alumno aprenda? Entonces se me ocurrió una cosa: crear talleres de joyería. Mandé a hacer dieciséis talleres. Especies de logias con sus mesitas y todos sus compartimientos. Motorcitos de dieciséis caballos con su mesa, el esmeril, el mecate y todo para un joyero. Había metal, cobre, plata y oro. ¿Qué hacían? Anillos y joyas; eso les permitía trabajar el metal, doblarlo, prensarlo, estirarlo, aplanarlo, soldarlo; todas esas cosas que se iban a necesitar. Lo aplicaban ahí e iban con una noción de todos esos elementos.

LOGROS

El diseño no sólo modificó cosas de diseño, sino la vida misma de los alumnos. Cambió la perspectiva a tal punto de que salían hablando de otra manera. Tenían un fondo muy sólido. El diseño los transformó, los convirtió en otras personas. Allí descubrí yo que mi vocación docente era fuerte, me sentía muy orgulloso de eso.

Cuando tenía siete años en el Instituto, el diseño me había absorbido totalmente y descuidé

la pintura. Tuve un problema con un ejecutivo que me pusieron encima, el cual, para mí no tenía categoría de nada y aún sigue sin tenerla. Así que renuncie para no saber nada de él. Fue cuando me llamó el Gobernador de Carabobo y me dijo: "mira Jaimes, tengo la Escuela de Arte de Valencia y quiero sacarla adelante, te llamo para ofrecértela". Significaba que debía mudarme. Claro, había una circunstancia favorable para ellos y era que mi esposa es de Valencia. Lo llamé y le dije que me iba a quedar allá hasta que comenzara a andar la Escuela, pero no le podía garantizar permanecer. Me fajé a rehacer la Escuela de Valencia Don Arturo Michelena y logré que ellos entraran por el aro. Me propuse reproducir el Instituto de Diseño y comencé a transformar a los profesores que estaban muy *sinvergüenciados*, como yo digo. Comenzó a mejorar y me fui quedando. Compré una casa y me gustaba porque tenía muchos árboles. Era una urbanización chiquitica en medio de la ciudad. Los niños estaban chiquitos y yo quería que vivieran lo que yo viví cuando era niño, que era el contacto con la naturaleza, y así fue.

Duré siete años también, me sentí cansado y solicité mi jubilación. Dejé la Escuela y le dije a Leida, nos vamos otra vez para Caracas.

PASIÓN POR LA MATERIA

Siempre fui adicto al campo y ahí veía los deslaves que se producen en la montaña donde hay cortes estratigráficos que tienen una armonía de color. El paisaje de mi tierra es un paisaje cortado, Los Andes es muy irregular. Eso pertenece al cuaternario. Aquello fue lo que me impresionó y mantuve en mi memoria emotiva. Al punto de que cuando estaba en París llegué un momento en que me salió eso; pintar, trabajar así. Vi una obra de Fautrier y me dije: yo de estas cosas he hecho. No era lo mismo, pero más o menos el concepto estaba por ahí. Entonces, seguí trabajando en aquello que me acordaba y para lo cual tenía un sentimiento.

La primera vez que expuse me rechazaron los cuadros porque eso no se entendía. Esos mismos trabajos los llevé a Nueva York e hice una exposición; vendí todo. Por lo tanto, tan mal como me habían dicho no era y seguí trabajando. Viví un año allá, apliqué todos los recuerdos que tenía y en eso estaba lo lírico, lo romántico. Me hallaba en contraposición a las tendencias geometrizarantes que había en la época. Sentía que lo geométrico era muy frío y lo lírico me obligaba a usar la materia espesa, el relieve. Entonces ese fue el éxito que tuve y que me impidió meterme en cuestiones de geometría que, según dicen, tiene que ser impecable. Aunque después apareció lo que se llamó geometría blanda, que para algunos era lo que yo hacía.

En esa época de los años 60 había mucha congregación de ideas y de pintores, de procedimientos. Uno se frecuentaba mucho, yo creo que eso era mundial. Por eso se ha dicho que la década maravillosa del siglo XX fue ésa y el que estuvo ahí tuvo suerte, porque eso no se da siempre.

LO CREATIVO

Yo trabajaba el color, siempre lo busco como lenguaje. Tenía un doble discurso: color y relieve. Trabajé más en uno de los dos pues la parte de relieve, de los materiales, se me

estaba presentando trabajosa. Así fue como me quedé con el color y de vez en cuando le doy un viaje a la textura. Uno no puede decir "de esta agua no beberé". De pronto se me ocurre algo y lo hago. Si me queda bien, maravilloso. Pero uno no repite, pues no resulta. No sé qué cosa motivó que una obra me quedara de determinada manera y reproducir ese estado anímico no es fácil o no es posible. Esos son momentos que uno no puede repetir, uno trata pero no lo logra. Hay quien puede, a quien le resulta, pero entonces cae bajo las fórmulas, la academia, donde las cosas se aprenden y se aplican tal como se aprenden. La primera vez, aquella cuando no tengo ningún conocimiento, es la pura inspiración. Salió así, no me pregunten cómo, porque no tengo la menor idea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Armas, A. (1985). *Diseño gráfico en Venezuela*. Caracas: Maraven.
- Centro de Arte la Estancia. (1996). *Diseño gráfico en Venezuela 70.80.90*. Caracas: Autor.
- Diccionario Multimedia de Historia de Venezuela. (2004). *López Méndez, Luis Alfredo*. [Documento WWW] Recuperado: <http://www.fpolar.org.ve/dmdhv/actualizacion/lopmenu.html>
- Exposición Artística. (1914, julio 15). *El Cojo Ilustrado* 542, 397.
- Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. S.f. *Guía de estudio 60*. Caracas: Autor.
- Rincón, Ivonne. (2004). *Jesús Soto cumple 81 años. Al maestro con cariño*. [Documento WWW]. Recuperado: <http://www.correodelcaroni.com/seccion.asp?pid=43&sid=2125¬id=83031&fecha=06/05/2004>
- Salcedo, J. (2004). *Entrevista a Álvaro Sotillo*. [Documento WWW]. Recuperado: http://www.objetual.com/index_graf.htm#
- Salcedo, J. (2002). *Oscar Rafael Vásquez Moreno*. [Documento WWW]. Recuperado: http://www.objetual.com/perfiles/o_vasquez/o_vasquez.htm
- Sotillo, A. (1996). *Chicho Mata. El hombre de Uchire* [Folleto]. Caracas: Centro de Arte La Estancia.
- Sueltos editoriales. (1914, julio 15). *El Cojo Ilustrado* 549, 593.
- Traba, M. (1974). *Mirar en Caracas*. Caracas: Monte Ávila.
- Valdivieso, H. (2003). Si Venezuela no existiera, no existiría Santiago Pol. *Revista Nacional de Cultura* 326, 113-123.
- Valdivieso, H. (s.f.) Carlos Cruz-Diez. Una línea trazada de la caricatura al Cinetismo. *Logotipos* 8, 40-44.