Homo Ludens: análisis hermenéutico del juego en dos pinturas de Antonio Lazo

Homo Ludens: hermeneutic analysis of the game in two paintings of Antonio Lazo

Arturo Saúl Mujica Jiménez
arturosaulmujicajimenez@yahoo.es

Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
Instituto Pedagógico de Caracas

RESUMEN

El propósito del trabajo fue analizar la representación del juego en la obra pictórica de Antonio Lazo a partir del enfoque hermenéutico Gadameriano (1975/1984). Los objetivos específicos: dilucidar el juego como actitud creadora en el artista y estudiar las variantes lúdico-expresivas de las obras: Guerrero a Caballo II (1989) y Caballo y Jinete de Cabeza (1989). Se realizó un estudio documental de la producción artística de Lazo en la década de los noventa, a fin de seleccionar las obras de investigación. Posteriormente, se realizaron los análisis plásticos de las mismas, con el propósito de determinar las variantes lúdico-expresivas. La importancia del estudio reside en la profundización de los elementos teóricos que explican las prácticas artísticas y amplían el horizonte de la crítica venezolana. La obra de Antonio Lazo constituye una referencia importante y de gran valor iconográfico para la cultura nacional.

Palabras clave*: Antonio Lazo; pintura; juego; análisis hermenéutico simbólico*

ABSTRACT

The purpose was the analysis of the representation of the game in the painting of Antonio Lazo from a Gadamerian hermeneutic point of view (1975/1984). The specific objectives: Clarify the game as the creative attitude in the artist, and study the playing-expression of his art work: Warrior on Horseback II (1989) and Horse and Rider Head (1989). Documentary study was made of the artistic production of Lazo in the decade of the nineties, to select the artwork for research; then, the

analysis of the selected artwork was made with the purpose of determinate the Recreational - expressive variants in the artwork. The importance of this research rest in the profunditation of the theoretical elements that explains the Venezuelan artistic production and amplifies its critic horizon. The artwork of Antonio Lazo comprises an important reference of great iconographic value for the national culture.

***Key words**: Antonio Lazo; painting; playing; hermeneutical symbolic analysis*

INTRODUCCIÓN

El juego ha estado presente en la vida del ser humano desde tiempos muy remotos, prueba de ello son los juguetes encontrados en los yacimientos de las primeras civilizaciones y de las culturas indígenas prehispánicas: muñecas, sonajeros, figuras zoomorfas, entre otros, confirman que la actividad lúdica es una constante antropológica (Arroyo, 1971, p. 100).

El juego es también una conducta fisiológica, la cual nace en el seno mismo de las primeras relaciones familiares. El niño jugará con su madre y posteriormente con juguetes, a los cuales transferirá las cualidades maternas. El juego, como actitud hacia la madre y más tarde en ausencia de ésta, protege al niño por su estabilidad y le permite comunicar sus deseos a los otros (Pélicier, 1978, p. 140). Así, el juego se constituye en una conducta de adaptación, una actividad simbólica con la cual el niño organiza la realidad para incluirse en ella.

La actitud lúdica declina hacia la adultez, sin embargo, permanece en la conducta del hombre y le permite reabrir las puertas de la simulación y la niñez, la diversión, la fantasía y la creatividad.

El ser humano, impulsado por sus vivencias y sus necesidades expresivas, se inclina a realizar actividades que le producen placer, a jugar con formas artísticas como: la música, el dibujo, la pintura, entre otras. Posteriormente, estas manifestaciones espontáneas serán pensadas

como oficio, pero su concepción o interés primordial ha sido la motivación lúdica (Hetzer, 1978, pp.15-18).

Por su importancia, el juego ha sido considerado dentro de las reflexiones de los pensadores más antiguos. Aristóteles lo identificó con la felicidad y la virtud (Abbagnano, 1996, p. 709); Santo Tomás de Aquino lo contrapuso al trabajo (Lauand,s/f., p.2);Immanuel Kant fue el primero en relacionarlo con la actividad estética, la libertad y la subjetividad (Abbagnano, 1996,p. 709); Friedrich von Schiller (1990) concibió el juego como la puesta en práctica de la libertad, como un movimiento libre, simbólico, el cual le permite al hombre experimentar la belleza y reconocerse esencialmente como hombre (pp. 56-67). Por su parte, Johan Huizinga (1987) lo consideró como un fenómeno cultural, de índole universal y de gran significación espiritual para la vida (pp. 43-44).

Apoyándose en el aporte teórico de Huizinga, pensadores como Roger Caillois (1986) y Jean Duvignaud (1982), organizaron sus teorías relacionadas con el juego; sin embargo, será Hans-Georg Gadamer (1984), quien realice un análisis más profundo. Este autor parte de la idea antropológica del juego como *exceso*, para sostener la tendencia innata del hombre al arte. Para Gadamer, la actividad lúdica supera la relación cognitiva sujeto-objeto, y de allí se desprende su importancia y su profunda seriedad. Entiende la obra como un espacio lúdico el cual no existe separado de su creador ni de su contexto histórico. El juego expresivo del arte consiste en dilucidar dialógicamente las relaciones subjetivas entre la obra, el creador y el receptor, configurándose una estructura inacabada, un encuentro lúdico de horizontes personales creativos.

La teoría desarrollada por este filósofo ubica al juego como base de la explicación sobre la experiencia estética, y a las artes plásticas en el centro de la explicación hermenéutica-dialógica. La obra de arte se convierte en un juego con espíritu propio, con sus propias reglas, su estructura y esencia particular. El creador o espectador participa en el juego creativo del arte, de tal modo, que se involucra totalmente en la experiencia lúdica de la creación. En el prólogo a Gadamer (1991), Rafael Argullol resume esta teoría del filósofo:

> La obra es entendida como un proceso de construcción y reconstrucción continuas. (*sic*) Desde este punto de vista la obra de arte nunca *ha sido* sino que *es,* en continua transición, tanto para creadores como para receptores. La obra, producto del juego, deja siempre un espacio de juego que hay que *rellenar*. Lo estético que proporciona el arte es, precisamente, esta posibilidad de *relleno*, nunca acabado, del espacio de juego (p.20).

Este planteamiento estético-filosófico ha motivado la presente investigación por cuanto implica una perspectiva para entender el comportamiento creativo de los valores artísticos venezolanos, representados en las figuras de los pintores del Grupo Pedagógico. Este movimiento fue conducido y estimulado por el trabajo docente de los artistas Gladys Medina (Mujica Jiménez, 2003) y Antonio Lazo, entre otros. Los nombres de Félix Perdomo, Onofre Frías, Giovanni Escala, William Lira, Jesús Mendoza, Joel Nacache, entre muchos, son algunos de los jóvenes formados en los talleres del Departamento de Arte, hacia la década de los ochenta.

La valiosa obra producida por Lazo durante su estadía en Francia a principio de los noventa, ha marcado un hito indiscutible dentro de la plástica capitalina. En tal sentido, se plantea la siguiente interrogante como eje fundamental del problema investigativo: ¿Es posible analizar la representación del juego en la obra pictórica de Antonio Lazo?

El presente estudio se justifica por la creciente importancia que ha adquirido lo lúdico como manifestación universal del hombre y como tema de reflexión estética. El juego constituye un importante medio de renovación espiritual, de catarsis, de forma manifiesta de lo creativo en todos los campos de la vida. Su consideración en el proceso de producción de la obra y en su posterior consumo o lectura, constituye una herramienta valiosa para abordar ambos momentos creativos. Aproximarse lúdicamente a unas relaciones, lúdicas a su vez, y mostrar una lectura personal co-creativa, implica también sumar conocimiento teórico dentro de la escasa crítica de la plástica venezolana (Palenzuela, 1997, pp. 10-11).

El interés del autor es ahondar en las experiencias estéticas que ofrecen las obras pictóricas de Antonio Lazo, importante artista venezolano, en cuya trayectoria se evidencia una investigación sostenida y de relevancia. Lo lúdico-creativo está presente en su pintura como un recurso expresivo desde el cual ha ampliado su poética. La producción artística desarrollada por Lazo constituye una referencia ineludible y de gran importancia para la historia de las prácticas artísticas venezolanas de finales de siglo XX.

MÉTODO

El propósito del estudio consiste en analizar la representación del juego en la obra pictórica de Antonio Lazo a partir del enfoque hermenéutico. Para alcanzar este objetivo se realizó un estudio documental, en el cual se examinó: (a) la producción artística de Lazo en la década de los noventa, y (b) la teoría referida a la actitud lúdica de este artista.

Esta investigación permitió obtener el insumo teórico necesario para seleccionar las obras que sirvieron de referencia a la investigación. Posteriormente, se procedió a realizar el análisis de las mismas, para lo cual, se utilizó el enfoque dialógico-hermenéutico propuesto por Gadamer (1984), el cual permite una lectura lúdica del espacio creativo. El trabajo se puede definir como un *estudio intensivo*, porque se analizó un caso particular, sin posibilidad de generalizar los resultados obtenidos a poblaciones enteras (Ramírez, 1999, p. 77).

En atención al carácter estético-filosófico del problema planteado (Muñoz, 1998, p. 13) la investigación se enmarcó dentro del paradigma hermenéutico desarrollado por destacados teóricos, entre los que se encuentra: Dilthey, Heidegger, Schleiermacher y Gadamer, entre otros. Martínez (1996), define la perspectiva hermenéutica como un enfoque alterno a la ciencia tradicional, el cual ‹‹trata de descubrir las estructuras y los sistemas dinámicos que dan razón de los eventos observados›› (p. 117).

La hermenéutica, arte de interpretar, tiene como fin descubrir los significados de las cosas, dentro de su contexto particular, de tal modo

que, para poder tener una aproximación clara al objeto u obra de arte, es necesario revivir la experiencia de su autor, ya sea a partir de: (a) una entrevista personal al mismo, (b) de la producción teórica relacionada con éste o su obra, y (c) de la propia experiencia del intérprete, al momento de enfrentarse a la obra.

El aporte gadameriano a la hermenéutica, es su visión de ésta como forma lógica superior y universal, la cual precede los métodos particulares de la ciencia. Para este autor, el modo de comprender humano es fundamentalmente interpretativo. La comprensión constructiva de una realidad se realiza en un acontecer histórico específico, donde el todo y las partes se interpenetran e interactúan en un proceso dialéctico llamado círculo hermenéutico.

Gadamer involucra en el acto de interpretar a los entes participantes: el autor del texto (artista plástico), el texto producido (obra de arte) y el intérprete (espectador o crítico), en un contexto histórico concreto.

El autor de un texto tiene su propio contexto histórico que lo condiciona: su pasado y su presente vivencial al momento de producir la obra concreta. El texto u obra de arte, una vez hecha, adquiere personalidad, independencia, y se incorpora al devenir histórico. Posee un contexto, el cual se amplía con las múltiples interpretaciones de que es objeto por parte de otros intérpretes. Cada intérprete incorpora a su interpretación, no sólo la obra física, sino todas las aproximaciones previas.

El intérprete tendrá su propio contexto histórico, prejuicios, expectativas sobre lo que quiere lograr y transmitir con el análisis de la obra. Del mismo modo, tiene su propio horizonte histórico, su realidad, su pasado y presente concreto en el momento que interpreta. Por lo cual, la acción de comprender no se puede separar de su propia vivencia, y con ese horizonte, enfrenta el texto.

En estas tres realidades: autor, obra, intérprete, se conjuga *un diálogo*, el cual es la experiencia del *círculo hermenéutico* descrito por Gadamer. La

vivencia dialógica de preguntas y respuestas entre las distintas realidades permite fundar la experiencia hermenéutica. Esa dimensión dialógica hermenéutica, implica comprender la interpretación como un hecho nunca acabado y en constante formación.

La muestra de pinturas de la presente investigación quedó constituida por: *Guerrero a Caballo II* (1989), y *Caballo y Jinete de Cabeza* (1989), correspondientes a la exhibición individual presentada en el Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber durante el año 1991.

El proceso investigativo se realizó de acuerdo a los siguientes pasos:

1. Investigación teórica del problema: en este aspecto se emprendió un proceso de indagación bibliográfica, documental y de otros registros existentes, el cual tuvo como objetivo: dilucidar el juego como actitud creadora en el artista con el objeto de realizar el análisis hermenéutico de sus pinturas.
2. Selección de las obras a estudiar*:* se procedió a seleccionar, de acuerdo al criterio del investigador, las obras pictóricas del artista Antonio Lazo en las que se manifiesta el carácter lúdico de su trabajo creador.
3. Análisis de las obras*:* en esta etapa se efectuó el análisis hermenéutico-dialógico de cada una de las pinturas. Para esto, se tomaron en cuenta las referencias teóricas e iconográficas del artista, como marco teórico previo, con el cual lograr una mejor comprensión de su contexto y pensamiento. Seguidamente, se estableció una relación dialógica con cada pintura, en la cual, el juego creativo y su representación plástica, fue el eje conductor del encuentro.

RESULTADOS

La producción artística de Lazo ha sido catalogada como ‹‹una propuesta válida y necesaria en cuanto a posibilitarnos una lectura hacia la comprensión del arte venezolano›› (Vivas y Averbach, 1988, p. s/n).

La serie de pinturas elaboradas durante su permanencia en París (1987-1988), determinan su camino al reconocimiento de la crítica local. Prueba de ello, es el primer premio alcanzado en la exposición aniversario del Metro de Caracas, con su obra: *Caballo de Metro,* y las dos grandes exposiciones individuales: la primera, realizada en la Galería de Arte Nacional (GAN) (1998) y posteriormente, en el Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber (MACSI), en febrero de 1991. Esta última, será motivo de análisis y reflexiones en los principales diarios capitalinos por importantes críticos del medio artístico: Eduardo Planchart Licea, Víctor Guédez, Juan Carlos Ledezma, Roberto Guevara, Maritza Jiménez, entre otros. En el texto del catálogo, titulado: *Lazo*, se referencian las apreciaciones de variadas personalidades en torno al evento, entre las que destaca la opinión de Sofía Imber, para ese entonces, directora del Museo:

> Su coherente y consistente obra, comprueba que el artista contemporáneo se debe al compromiso con la reflexión y el estudio; que nada en la creación surge de la improvisación ni del abandono al puro sentimiento o emoción; y, sobre todo, que es indispensable dominar los medios, los materiales y las técnicas para poder alcanzar el máximo grado de libertad (Cárdenas,Consalvi, Ledezma y Planchart Licea, 1991, p. 7).

Asimismo, el Ministro de Estado para la Cultura y presidente del CONAC, José Antonio Abreu, refería la obra de Lazo como: ‹‹un aporte sólido al lenguaje plástico universal››, y lo ratificaba como: ‹‹el creador de una semiótica visual innovadora›› (op. cit. p. 8).

Para Simón Alberto Consalvi, Lazo es: ‹‹uno de los pintores venezolanos de mayor relieve y de más acusados perfiles de los últimos años›› (op. cit., p. 11). Sin embargo, una opinión que merece mayor atención, es la de su amigo y compañero de creación plástica: Asdrúbal Colmenares, quien es un maestro venezolano residenciado en París, de gran sensibilidad y conocimiento del oficio. Colmenares explica:

> El trabajo de Antonio Lazo nos habla de desesperación y de alegría, de negación y optimismo, de precisión y de aprox-

> imación; ejercicio y maestría que nos conducen a una nueva visión en la pintura. Hacer mucho con muy poco-'mucho' en el sentido permisivo de ver donde no hay que ver- en un trabajo táctil donde lo que vemos contiene elementos que están lejos de nuestra visión. Su obra interroga nuestro pensamiento plástico utilizando formas de gran economía gráfica, haciéndonos ver lo invisible, percibir lo impalpable, en una palabra: lo sublime (p. 24).

Por su parte, María Luz Cárdenas aborda el texto central del catálogo con un título sugerente: ‹‹Entre la magia y la razón: Antonio Lazo››. En este interesante artículo, realiza el análisis de la obra expuesta en el Museo. Define las series presentadas en la exposición en: (a) ensamblajes; (b) pinturas;(c) esculturas e instalaciones; (d) el Entorno Urbano y Doméstico: (Planimetrías, aviones, automóviles); (e) La vaca; (f) Descartes; (g) Personajes (José Gregorio Hernández, Simón Bolívar); y (h) temas religiosos (Crucifixiones y Sagrado Corazón de Jesús) (Cárdenas et. al., pp. 29-30).

Cárdenas explica que Lazo ‹‹superpone capas semánticas a diferentes niveles hablantes de juego y ofrece diferentes niveles de lectura al espectador›› (op. cit., p. 34). Igualmente, se refiere al lenguaje pictórico, el cual ‹‹mezcla tranquila e irónicamente el discurso de la pintura de brocha gorda con el de la pintura académica›› (op. cit., p. 35). Asimismo, subraya la importancia de: ‹‹El desbaratado e inmediato lenguaje infantil››, y lo describe como: ‹‹Gestos, garabatos de aviones y planos de las calles, el carrito apenas esbozado, la letra mal hecha, la distorsión absoluta de la visualidad normativa›› (op. cit., pp. 37-38). Del mismo modo, destacala apropiación del lenguaje infantil que realiza el artista dentro de su discurso plástico.

Sobre el trabajo referido a la serie Descartes, padre de la filosofía moderna occidental, Cárdenas habla de la razón como construcción plástica, la cual se opera en el artista como expresión de economía: ‹‹nunca un gesto de más o de menos›› (Cárdenas et. al., p. 46). El pintor siempre logra un equilibrio a partir del reconocimiento y la ruptura con los principios de la academia y su sentimiento:

> El trazo fuerte, la materia dura y la superficie áspera y tosca de repente rompen su concierto con un trazo libre e infantil en lápiz o carbón, o con los toques de humor e ironía que saben donde colarse (op. cit.)

Cárdenas compara el trabajo matérico de las obras, con el de un ‹‹signo lingüístico dotado de sentido; como idea, concepto›› (Cárdenas et. al., p. 51). Explica que quizá lo más importante de la materia en Lazo, es su libertad para manipular y hacer convivir la diversidad de elementos usados ‹‹sin concesiones al gusto ni a las buenas costumbres... no busca impresionar ni escandalizar, sino generar una situación estética›› (op. cit.). Finalmente, esta críticoda cuenta del trabajo dibujístico del artista, el cual define como: ‹‹su arma principal, eje de la propuesta, vínculo de unión entre los estratos del palimpsesto›› (op. cit., p. 53). Asimismo, el dibujo y la línea son los hilos conductores que articulan esos estratos o niveles de lectura simultáneos, y le otorgan sentido a la cotidianidad.

En su propuesta plástica, Lazo mezcla:

(a) la precisión de las láminas anatómicas de los cortes de vaca,
(b) los planos de dibujo técnico,
(c) las letras de plantillas,
(d) los trazos infantiles, y
(e) las escrituras, entre otros elementos, con lo cual logra transgredir los esquemas tradicionales de composición, y proponer un discurso plástico magistral.

Análisis de las obras de Antonio Lazo

El proceso dialógico seguido por el investigador durante esta etapa del trabajo, aspira presentar una visión integradora del conjunto de obras y una aproximación lúdica, a su vez, del juego creativo en Lazo. A continuación, se presentan los análisis realizados a las dos pinturas seleccionadas para el estudio de lo lúdico en Antonio Lazo.

Figura 1. Caballo y Jinete de Cabeza / 1989 / Mixta sobre tela / (Acrílico, acroviníl-lica, esmalte) 208 x 301cm. / Colección Privada.Tomado de *Lazo*(p. 32) por A. Consalvi, A. Colmenares, M. L. Cárdenas, E. Planchart, 1991, Caracas, Editorial Arte [Catálogo de la Exposición].

En esta obra se representa un caballo y un jinete de cabeza sobre un fondo de planos irregulares, entre los que se aprecia la estructura de dos ruedas apenas visibles (ver Gráfico 1).

Las partes del caballo y del jinete se mezclan como manchas a ambos lados del cuadro y en íntima relación con los planos pictóricos del fondo.

La definición de las imágenes corresponde al dibujo infantil que el artista tanto valora, lo cual puede apreciarse en la esquematización de los rasgos del animal y su jinete.

Figura 2. Caballo y Jinete de Cabeza (detalle de la mitad izquierda del cuadro)

En el caballo, las patas delanteras se reducen a dos rectángulos, y la mitad de su parte trasera es apenas definida con una mancha oscura. El realismo del cuerpo contrasta con lo esquemático de sus miembros inferiores (ver Gráfico 2). El equino dirige su cabeza hacia el lado opuesto de su marcha, relacionándose, de este modo, con la escena del guerrero caído. Las ruedas, colocadas en la parte inferior del caballo, sugieren movimiento. Estas, son utilizadas como símbolo de creación y destrucción; sin embargo, para el cristianismo, son imagen de Dios y la eternidad (Becker, 1997, p.277).

Las ruedas, el guerrero y el caballo, son los elementos figurativos que permanecen como constantes fundamentales y relacionadoras de las obras seleccionadas.

Figura 3. Caballo y Jinete de Cabeza (detalledel extremo inferior derecho)

Los espacios residuales o bordes del cuadro, mantienen la misma carga textural de las figuras utilizadas por el artista (ver Gráfico 3). En estas zonas, se puede evocar un paisaje montañoso visto desde arriba. La tela cruda de fondo sugiere los caminos por recorrer.

Figura 4. Caballo y Jinete de Cabeza (detalle superior derecho de la pintura)

En la parte trasera del caballo (ver Gráfico 4), se establece un nudo o tensión, el cual hace "girar" las imágenes, pues aquí el artista desarticula los elementos figurativos del cuadro, es decir, rompe la lógica natural y une las imágenes del caballo y el guerrero en una sola composición. El quiebre se refuerza por lo aplanado y aéreo de la representación y por el gran peso visual del sector. Sobre el suceso del guerrero caído, en esta pintura específica, Cárdenas (s. f.) escribe:

> Un jinete cae, se desploma. La imagen es objeto de una violenta torsión que divide a la superficie del lienzo en dos planos y establece igual número de direcciones: hacia arriba en las alturas, hacia abajo en los abismos (p. 13).

El guerrero es, quizá, auto representación del propio Lazo: ‹‹El que conduce el carro simbolizaba en la Antigüedad, el hombre capaz de dominar los instintos y las pasiones, por tanto personifica el imperio de la razón››(Becker, 1997, p.14).

Figura 5. Caballo y Jinete de Cabeza(detalle inferior derecho de la pintura)

El tema de la razón estuvo presente en la serie de pinturas dedicadas a Descartes, las cuales formaron parte del gran colectivo de la exposición. Sin embargo, este guerrero presentado de cabeza y ataviado con una corona, parece evocar precisamente lo contrario: la caída del reinado de la razón y la consecuente búsqueda de otros paradigmas; el reconocimiento de los límites del ser, del error como parte de la condición humana.

Figura 6. Guerrero a Caballo II/ 1989 / mixta sobre tela / (Acrílico, acrovinílica, tiza, carboncillo, esmalte) 208 x 301 cm. /Colección Valentina Monagas.*Lazo*(p. 48) por A. Consalvi, A. Colmenares, M. L. Cárdenas, E. Planchart, 1991, Caracas, Editorial Arte [Catálogo de la Exposición].

Esta pieza se destaca por el uso del alto contraste de valores tonales, los cuales delimitan y dividen el espacio compositivo en rectángulos claramente diferenciados (ver Gráfico 6). Estos ámbitos se interconectan a través de la estructura dibujística, la cual se resuelve, igualmente, a partir del contraste tonal. Los espacios oscuros y grises se contraponen a sectores claros de pintura muy gestual. Cada nivel de mancha permite mirar el anterior, y constatar la costura de la obra, o su proceso de elaboración. Esto puede corroborarse al observar el borde inferior del cuadro, donde las marcas del carbón dejan ver un sector circular de la rueda trazada por el artista, al inicio de su pintura. Este dibujo o boceto inicial, le servirá al artista de esquema básico para orientar su trabajo pictórico, luego lo retomará, modificará y presentará, nuevamente como protagonista final. El dibujo infantil adquiere en este cuadro su máximo esplendor (ver Figura 7).

Figura 7. Caballo y Jinete de Cabeza(detallesuperior derecho de la obra)

Lazo no lo muestra acabado, no cierra la línea, la hace transparente, la valoriza, y conduce al lector en su agradable recorrido. El caballo, visto de lado, abarca la totalidad del cuadro y unifica las secciones correspondientes a los rectángulos del fondo. Las extremidades del equino se vuelven a representar en forma esquemática. El jinete parece estar de pie sobre el piso o el carruaje; en su mano derecha sostiene una rienda, una espada o lanza. Nuevamente, el esquema de la rueda remitirá al caballito de carrusel, al movimiento del juego.

Un detalle interesante es el encuadre general de las figuras en los límites del cuadro. Todos los elementos representados están muy cerca de los extremos del marco, con lo cual el artista logra incorporar este elemento como una línea real y transmite al espectador una sensación de equilibrio.

Sobre las imágenes de esta obra, Cárdenas explica:

> Lazo se nutre de la indumentaria-cascos o casquetes-, gestos- brazos alzados que llaman a la guerra, conjuran su irrupción o invocan la calma-, posturas- la de los jinetes en guerra o, como se reafirmará en Guerrero a Caballo II, la del auriga, las de los corceles erguidos, victoriosos (s/f., p. 13).

En esta pintura se fusionan las figuras del jinete y del auriga y se superponen las del carro y del caballo: «El auriga es vínculo y equilibrio, conducción y victoria: Símbolo mismo de la calma, del autodominio» (Chevalier) símbolo, por lo tanto, luminoso (op. cit.). Con el oscuro tratamiento de los grandes planos y el uso lineal de la tiza, Lazo parece dictar una clase magistral sobre el dibujo infantil.

Como se ha podido constatar en el estudio de estas pinturas, lo lúdico-creativo es una categoría presente como constante expresiva en Lazo. En cada obra se manifiesta: (a) un sólido manejo de los recursos pictóricos, (b) gran capacidad de síntesis conceptual, y (c) la búsqueda de un discurso plástico coherente con su pensamiento, sus vivencias y sentimientos.

CONCLUSIONES

El juego, como actitud creadora en Antonio Lazo, permitió comprender el interés y la motivación personal del pintor ante el hecho creativo, su constante búsqueda, y la seriedad con lo cual asume su trabajo pictórico. Todo esto corrobora las afirmaciones de Gadamer en cuanto a la relación del juego y el arte. Lazo comparte una actitud universal: la mirada inquieta del niño que desea descubrir lo nuevo en aquello anteriormente visto, la mirada del verdadero creador. La pintura en este creador es más que un mero oficio, es una forma de vida, un modo de expresar sus agudas reflexiones.

Las obras analizadas son una muestra significativa de la maestría alcanzada por Lazo en su propuesta plástica. Son, igualmente, la fiel consecuencia de su amor por la pintura y el reflejo de su actitud juguetona hacia las cosas más importantes que desea transmitir.

El juego en la propuesta de Antonio Lazo es una categoría constante. En la presente investigación se procuró una aproximación hermenéutica a los aspectos más significativos de su pintura, específicamente en dos obras de temática similar. Tal encuentro con el pensamiento del artista, de sus críticos y teóricos, y luego con su sólida creación, ha producido un aprendizaje significativo en el autor.

Se aspira, con el presente trabajo, estimular en las nuevas generaciones de investigadores, el deseo de continuar indagando sobre la fecunda pintura de los artistas egresados del Instituto Pedagógico de Caracas, Alma Mater en la formación docente del país.

REFERENCIAS

Abbagnano, N. (1996). *Diccionario de filosofía.* (Alfredo N. Galletti, trad.). México: Fondo de Cultura Economía

Arroyo, M. (1971). *Arte prehispánico de Venezuela.* Caracas: Galería de Arte Nacional/Fundación Eugenio Mendoza

Becker, U. (1997). *Enciclopedia de los símbolos.* (J. A. Bravo, trad.). Bogotá, Colombia: Robinbook

Caillois, R. (1986). *Los Juegos y los hombres: La máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica

Cárdenas, M. L., Consalvi, S.A., Colmenares, A. y Planchart Licea, E. (1991). *Lazo*. Catálogo de la exposición. Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber. Caracas, Venezuela: Editorial Arte

Cárdenas, M. L., Ledezma, J. C. y Planchart, E. (s. f.). *Lazo.* [Guía de estudio 101]. Caracas: Museo Contemporáneo de Caracas Sofía Imber

Duvignaud, J. (1982). *El juego del juego*. (Jorge Ferreiro Santana, trad.). México: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1980)

Gadamer, H. G. (1984). *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéuticafilosófica.* (2a. ed.). (Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, trads.). Salamanca, España: Sígueme. (Trabajo original publicado en 1975)

Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta.*(1a. ed.). (Antonio Gómez Ramos, trad.). Barcelona, España: Paidós. (Trabajo original publicado en 1977)

Hetzer, H. (1978). *El juego y los juguetes.*(Juan Jorge Thomas, trad.). Argentina: Kapelusz

Huizinga, J. (1987). *Homo Ludens*. (Eugenio Imaz, trad.). Madrid: Alianza. (Trabajo original publicado en 1954)

Lauand Jean, L. (s.f.). *Lo lúdico en los fundamentos de la cosmovisión de Tomás de Aquino*. Universidad de Sao Paulo. [Documento en Línea]. Disponible: Jeanlaua@usp.br. [Consulta: 2002, Mayo 20]

Martínez, M., M. (1996). *Nuevos métodos para la investigación del comportamiento humano.* Caracas, Venezuela: Universidad Simón Bolívar. Departamento de Ciencias y Tecnología del Comportamiento

Mujica Jiménez, A. S. (2003). *Lo lúdico en la obra de Gladys Medina durante la última década del siglo XX.*Trabajo de maestría no publicado, Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Muñoz, R. C. (1998). *Cómo elaborar y asesorar una investigación de tesis*. México: Pretice Hall

Palenzuela, J. C. (1997). *El mirón insistente: Sobre la crítica de arte en Venezuela.* Caracas, Venezuela: Grupo Editorial Ballgrub

Planchart Licea, E. (1991, mayo 26). Ver, reconocer y escatología en la obra de Lazo (II). *El Universal,* pp. 3-4

Pélicer, I. (1978). *Enciclopedia de la psicología y la pedagogía: Creaciones y claves de la psicología*. (Francisco Alonso Fernández, trad.).(Tomo 4) Madrid: Sedmay-Lidis

Ramírez, T. (1999). *Cómo hacer un producto de investigación.* Caracas, Venezuela: Panapo

Schiller, F. (1990). *Kallias: Cartas sobre la educación estética del hombre*. (Jaime Feijoo y Jorge Seca, trads.). Barcelona, España

Vivas, Z. y Averbach, R. (1988). *Antonio Lazo: Sentimiento, convicción, vivencias.* Catálogo de la Exposición, Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela: Concentra