



Sala RG

# José Antonio Hernández-Diez

## San Guinefort y otras devociones

Este catálogo ha sido editado gracias a los generosos aportes proporcionados por:

Fundación Museo de Arte Acarigua-Araure  
Visa Banco-Progreso  
Fundación Noa-Noa (Ignacio y Valentina Oberto)  
Fundación Cultural José Ángel Lamas

For the Fundación Museo de Arte de Acarigua-Araure, being able to contribute to the realization of the exhibition of José Antonio Hernández Diez, a young artist of the Venezuelan avant garde, is in many ways satisfactory. First of all, it strengthens our belief in the possibility of solving this kind of situations by combining the efforts of institutions and companies. On the other hand, we are pleased with the incentive proposed by this new language (video-sculpture) to a public who is always up to date on current events. Once more, the Fundación Museo de Arte Acarigua-Araure feels its foundations strengthened thanks to this policy of exchange and cooperation with the foremost art galleries of the country, counting on the support and commitment of enterprisers. Thanks to all.

The Noa Noa Foundation has emerged as the final stage of a specific interest in contemporary Venezuelan art, giving an institutional form to a passion and a vocation to collect important works of art of our times. The raison d'être of this new private foundation involves research about works which belong to the collection that generates it; or about artists or periods of our artistic history present in the said collection, and the publication, in books or catalogues, of the results of this critical or historical work. Such will be our field of action.

Eight chronological sections form the areas of interest in the Ignacio and Valentina Oberto Collection, from the fifties (represented by Constructivism at the beginning of the decade), the Informalist movement of the late fifties and early sixties, the New Figuración of the sixties, the Conceptual art of the seventies, to the art of the eighties and nineties. Venezuelan Sculpture, Latin American Sculpture and Contemporary Venezuelan Photography. The three works by José Antonio Hernández Diez (*Dreams don't last more than five minutes*, 1988, *Annabel Lee* 1988 and *Sacred Heart Video*, 1991), which we treasure as fundamental pieces of our collection, can be identified within the Conceptual movement. It is worth remembering the impact of my first meeting with José Antonio and with his work. Annabel Lee struck me from the first moment as a piece that expresses those «states of agony» ever present in the life of man. For all these reasons, it is indeed a special pleasure for us, in the name of the Noa Noa Foundation, to participate in a project of great importance about an artist which no doubt can be considered as one of the outstanding values of the younger generations in our country.

Para la Fundación Museo de Arte Acarigua-Araure el hecho de poder contribuir con la realización de la muestra de José Antonio Hernández-Diez, joven artista inserto en la vanguardia de las artes plásticas venezolanas, nos es satisfactorio en muchos sentidos. Por una parte nos afianza en la creencia de que es posible resolver estas situaciones aunando esfuerzos institucionales y empresariales. Y en otro sentido nos complace el estímulo que este novedoso lenguaje (video-escultura) propone ante un público que requiere actualidad. Una vez más la Fundación Museo de Arte Acarigua-Araure, siente crecer sus bases en medio de esta política de intercambio y colaboración con las principales salas expositoras del país, contando con el apoyo de un empresariado consciente. Gracias a todos.

**Alí Cordero Casal**

La Fundación Noa Noa se propone como estación final de un interés particular por el arte contemporáneo venezolano, dándole cuerpo institucional a una pasión y a una vocación por coleccionar obras notables de nuestro tiempo. En esta nueva Fundación privada se aúnan en su razón de ser los principios de investigar sobre las obras de la colección que la genera; o bien sobre artistas o períodos de nuestra historia plástica presentes en la misma colección, publicando por vía de libros o catálogos los resultados de estas indagaciones e investigaciones críticas o históricas. Ese será nuestro campo de acción.

Ocho secciones cronológicas comprenden las áreas de interés de la Colección Ignacio y Valentina Oberto, en una historia que viene desde los años cincuenta (representada por el Constructivismo de principios de la década), pasando por el Informalismo de finales de los cincuenta y comienzo de los sesenta, la Nueva Figuración de los sesenta, el Conceptualismo de los setenta, el Arte de los Ochenta y Noventa, Escultura Venezolana, Escultura Latinoamericana y Fotografía Contemporánea Venezolana. Es al Conceptualismo (específicamente a la Video-Escultura) al cual pertenecen las tres obras de José Antonio Hernández-Diez (*Los Sueños no Duran más de Cinco Minutos* de 1988, *Annabel Lee* de 1988 y *Sagrado Corazón Video* de 1991) que atesoramos como fundamentales dentro de nuestra colección. Sea oportuno recordar que resultó impactante mi primer encuentro con José Antonio, así como con su obra. Particularmente, *Annabel Lee* me cautivó desde el primer instante como una pieza que expresa en gran medida esos «estados agónicos» dentro de los cuales transcurre la vida del hombre. Es por todos estos motivos que resulta especialmente grato para nosotros, en nombre de la Fundación Noa Noa, participar en tan importante proyecto de este artista, al que no dudo de calificar como uno de nuestros máximos valores jóvenes en el país.

**Ignacio E. Oberto**



In almost twenty five years of constant and attentive confrontation with art here and in other places, I must confess that I had never met a young artist like him. In the past 11 or 12 months, during the process of creation of this, his first solo exhibition, each time that he showed me one of his new projects, the expectation grew in me to see another project, since every preceding idea seemed, at least temporarily, difficult to surpass. But in a short time, José Antonio came back to show me another one, as good or better than the previous one. And so on, until I realized that he had that unique capacity that only truly great artists possess: not contenting himself with what has been done.

Those who know me are well acquainted with my list of those I regard as the great Venezuelan artists: Armando Reverón, Jesús Soto, Marisol, Carlos Cruz-Diez, Alejandro Otero, Jacobo Borges, Gego, Harry Abend, since recently Meyer Vaisman, and from now on and without doubt, José Antonio Hernández-Diez. This may come as a surprise, taking into account that he is only 27, but the unusual intelligence, he indomitable spirit, the creative potential that dominates all the works in this historical exhibition, makes me think that we are confronted, here and now, with one of the future great artists of the continent.

I share with Luis Angel Duque, curator of this excellent show, the statement that refers to Hernández-Diez as «the most unusual inventive imagination of Venezuelan art in the last decade.»

One of my greatest hopes is that those who have the responsibility to promote our best artists internationally (just as the Europeans and North Americans have done with their artists, as Alejandro Otero once wrote) will recognize from this moment on the universal importance of the creative work of José Antonio Hernández-Diez.

En los casi veinticinco años que tengo de atenta y constante confrontación con el arte de aquí y de otras partes, debo confesar que nunca antes había conocido a un joven artista como él. Cada vez que en los últimos 11 ó 12 meses, durante el proceso de creación de ésta, su primera exhibición individual, José Antonio Hernández-Diez me mostraba un nuevo proyecto suyo, crecía en mí la expectativa de ver otro proyecto, ya que toda idea precedente parecía, al menos temporalmente, difícil de superar. Pero al poco tiempo José Antonio volvía y me enseñaba uno y otro más, igual o mejor que el anterior. Y así sucesivamente, hasta que me di cuenta que él tenía esa capacidad única que sólo poseen los verdaderos, grandes creadores: no conformarse con lo ya hecho.

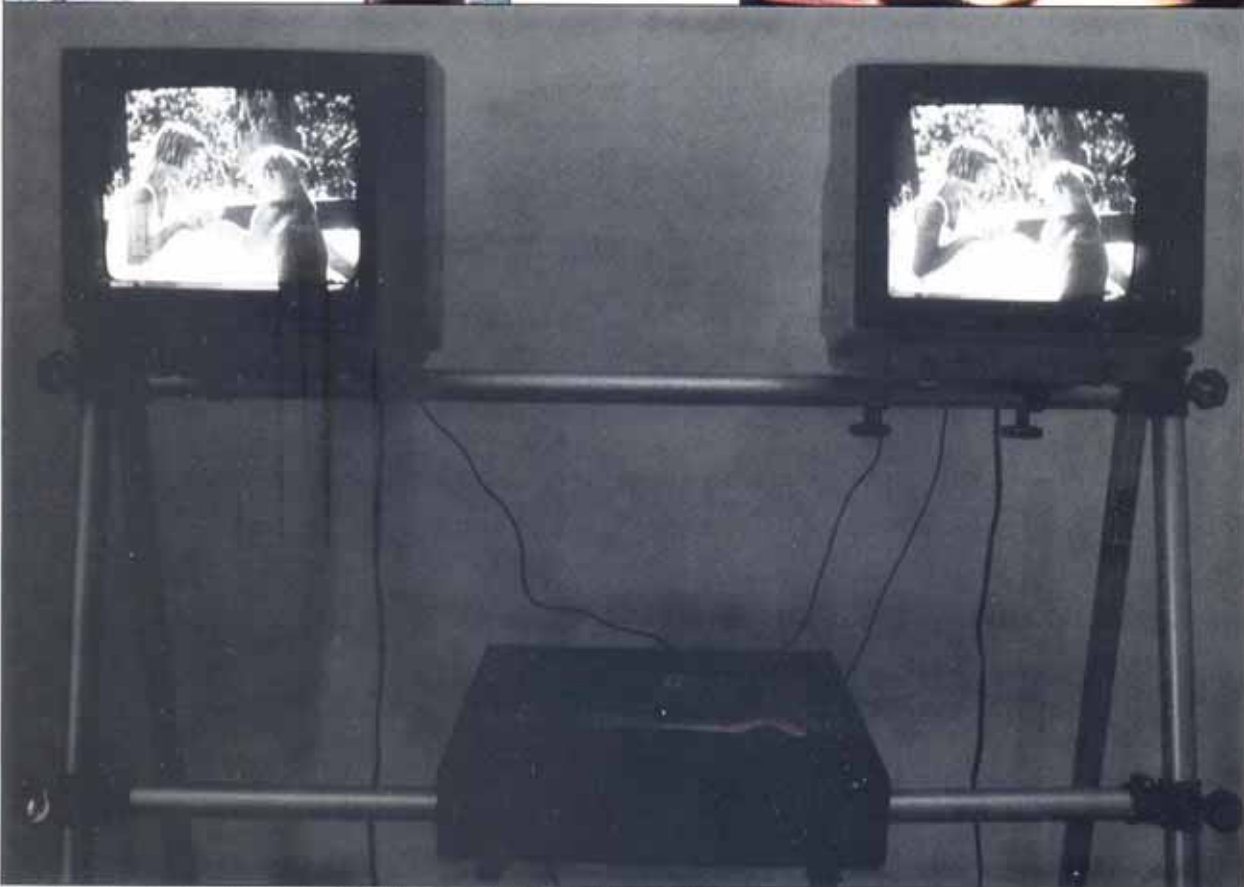
Quienes me conocen saben bien de mi ya reiterada lista de los que considero son los grandes artistas de Venezuela: Armando Reverón, Jesús Soto, Marisol, Carlos Cruz-Diez, Alejandro Otero, Jacobo Borges, Gego, Harry Abend, recientemente Meyer Vaisman, y de ahora en adelante y sin lugar a duda, José Antonio Hernández-Diez. Sé que es mucho decir, sobre todo tratándose de un joven de apenas 27 años, pero la inteligencia inusual, el espíritu indomito, la potencialidad creadora que dominan y destellan todas las obras de esta histórica exposición, me hacen pensar que tenemos, aquí y ahora, a uno de los futuros creadores mayores del continente.

Comparto con Luis Angel Duque, curador de esta excelente muestra, la afirmación de que Hernández-Diez es «la más inusitada inventiva del arte venezolano de la última década».

Que quienes tienen la responsabilidad de promover internacionalmente a nuestros mejores creadores (como los europeos han hecho con sus artistas y los norteamericanos con los suyos, como escribiera en una oportunidad Alejandro Otero) reconozcan, desde ya, la importancia universal de la obra creadora de José Antonio Hernández-Diez, es uno de mis mayores deseos.

**Miguel Miguel** Director Sala RG





Los sueños no duran más de cinco minutos, 1968. Video creativo Sistema Beta, 6 minutos. Música César-Díaz.

### I Art in the era of technological hybrids

In 1988, a year of transition and confusion in Venezuelan art, in the still hard to identify group exhibition in the Galería de Arte Nacional titled Free Expressions, plenty of «ethnographical installations», modeled after those which can be observed in the Havana Biennial, among others frankly parricidal examples of the painting which had taken possession of the local scene, in one of the small galleries, on a self-supporting device made of aluminum pipes, there were two 12" monitors which, like a Bifrontal Janus, repeatedly emitted, in an incessant loop, a creative video titled Dreams don't last more than five minutes, 1988.

The proposal was developed with the method of psychoanalysis, through a Pre-raphaélite damsel and a band of stray «caraqueño» dogs that were onirically related. The dogs were immortalized, like heroes, in the long frozen image of a vertiginous bite. With this work, which obtained one of the prizes awarded by the jury, José Antonio Hernández-Diez was initiated in the public scene, the most inventive imagination of Venezuelan art in the last decade, who has exhibited, since then, a brilliant series of technological works, presented as sculptures.

These obey to two determining constants: the technological element is incorporated as form and in function to the structure of the work, and the electronic medium is always subjugated to the subjective proposal.

Various questions emerge at this point. Is it valid to sublimate the new technological media? There are more doubts than answers. The panorama offered by technology—be it communications, scientific or military—is fascinating and terrifying. We are both attracted and repelled by it. As can be confirmed daily, humankind is subject to a reversible and constrictive situation and has developed a suffocating and manic dependency to a thousand-headed Hydra that diversifies, embracing societies and countries, encompassing the whole world.

Sometimes the subjective universes impose themselves and, on this occasion a young artist with talent as an inventor, reverts certain technologies, transforming them into artistic media, postulating a version of facts of the present and the past, recreating a particular iconography and in turn creating his own history.

### II Arte en la era de los injertos tecnológicos

En 1988, un año de transición y confusión en el arte venezolano, en la aún difícil de identificar colectiva escenificada en la Galería de Arte Nacional de entonces, denominada Expresiones Libres (?), donde abundaron «instalaciones etnográficas» a modelo de las que se observan en la Bienal de La Habana, entre otras francamente paródicas de la pintura que se había enseñoreado en esos mismos años del medio local, en una de las pequeñas salas, sobre un dispositivo autoportante de tubos de aluminio, estaban colocados 2 monitores de 12 pulgadas, los cuales, como un Jano Bifronte, emitían una y otra vez, en un loop incesante, un video-creativo denominado Los sueños no duran más de cinco minutos, 1988.

El planteamiento estaba desarrollado con el método del psicoanálisis, por medio de una damisela pre-rafaelita y una banda de perros realengos caraqueños que se relacionaban oníricamente. Los canes estaban immortalizados, como nuevos héroes, en el largo congelado de un mordisco vertiginoso.

Con esta obra, que obtuvo uno de los premios que otorgó el jurado, se iniciaba en la escena pública José Antonio Hernández-Diez, la más inusitada inventiva del arte venezolano de la última década, quien ha exhibido, desde entonces, una brillante serie de obras tecnológicas, presentadas como esculturas.

Estas obedecen a dos constantes determinantes: el elemento tecnológico está incorporado como forma y en su función a la estructura de la obra, y el medio electrónico siempre está subyugado a la proposición subjetiva.

Aquí se imponen varias preguntas.

¿Es válido sublimar a los nuevos medios tecnológicos? Existen más dudas que respuestas. El panorama que ofrece la tecnología—sean de las comunicaciones, científica o militar—es fascinante y aterrador. Por ella se siente atracción y adversión a la vez. Como se comprueba día a día, el género humano está sometido a una situación reversible y constrictora y ha creado una dependencia asfixiante y maniática como una Hydra de mil cabezas que se diversifica, abarcando sociedades y países, cubriendo al mundo entero.

A veces se imponen los universos subjetivos, y en esta ocasión un joven artista, con dotes de inventor, revierte cierta tecnología, trocándola en medio artístico, postulando una versión de hechos del presente y del pasado, recreando una particular iconografía y a su vez creando su propia historia.

### II ¿Cómo son las cosas por dentro?

Esta comienza en un tiempo secreto, en los años setenta, cuando

## II How are things on the inside?

This starts at a secret time, in the seventies, when a lanky boy manipulates in solitary a new generation of robotical toys, recently imported to Caracas.

Almost without noticing, he starts to take apart the technological beings and to combine the resulting pieces. In a while he appreciates his first invention, articulated with combinations of different toys. He switches it on and it activates with a new function.

In the eighties, applying more and more his abilities, the teenager takes apart a video camera, the main part of a closed circuit security system at his grandparents' house. It is a symbolic discovery, because he is not able to put the system back together, but the experience brings him close to this technology, and he decides to dominate it.

## III Intoxicación

This segment of the story is equivalent to developing our perception in a contemporary city: Caracas as the reflection of the world and the planet.

Teenager friends. Always aware of new music, film and photography. Experiences and stimuli that settled in successive layers.

From these absorbed thoughts emerged the «Gothic works» about historical agonies, internalized by the artist in a long process, and then his strongest work *In God We Trust*, a reflection about terrestrial powers, made evident as human or corporate wars, mirror of the outside world.

## IV The stairway of knowledge

In Venezuela, at the end of the past decade, artists with new propositions emerged, who appealed to the multimedia installation as the sole vehicle to express their ideas. They all felt —unanimously— that the historical time of expressionist painting had expired in a final act of fame and fortune.

They can be recognized as a generation of neo-conceptualists, since concept was prevalent in their works; and they soon brought together a certain «intelligentsia» around them.

Standing out among them are José Gabriel Fernández (1957), Oscar León Jiménez (1960-1990), Ali González (1962), Sam Cucher (1958) and José Antonio Hernández-Díez (1964).

In the middle of 1988, these last two coincided in a common interest for myths and archetypal characters.

From this creative association arises *Video-*

un niño larguirucho manipula en solitario una nueva generación de juguetes robóticos, recientemente importados a Caracas.

Casi sin darse cuenta comienza a desarmar los entes tecnológicos y a combinar las piezas resultantes. Al rato aprecia su primera invención articulada con injertos de diferentes juguetes. La enciende y ésta se activa con una nueva función.

Ya en los ochenta, aplicando cada vez más sus habilidades, el adolescente desarma una cámara de video, parte principal del circuito cerrado de vigilancia de la casa de sus abuelos. Es un descubrimiento simbólico, porque no consigue armar de nuevo el sistema; pero la experiencia lo aproxima a esta tecnología, y se propone dominarla.

## III Intoxicación

Este segmento de la historia equivale a desarrollar la percepción en una urbe contemporánea. Caracas como reflejo del mundo y del planeta.

Amigos adolescentes. Siempre atento a la nueva música, al cine y a la fotografía. Vivencias y estímulos que se sedimentaron en capas sucesivas.

De esta mirada ensimismada es que surgirán las «obras góticas» sobre agonías históricas, interiorizadas en un largo proceso por el artista, y luego su obra más contundente *In God We Trust*, una reflexión sobre los poderes terrenales, evidenciadas como guerras humanas o corporativas, espejo del mundo exterior.

## IV La escalera del conocimiento

A finales de la década pasada surgieron en Venezuela artistas con nuevas proposiciones que apelaban a la instalación de multimedia como un vehículo estricto para manifestar sus ideas. Todos sentían —unánimemente— que el tiempo histórico de la pintura expresionista había expirado, en un acto final de fama y fortuna.

Ellos pueden ser reconocidos como una generación de neo-conceptualistas, por ser el concepto lo preponderante en sus obras, y no tardaron en nuclear cierta *intelligenza* a su alrededor.

Entre ellos se destacan José Gabriel Fernández (1957), Oscar León Jiménez (1960-1990), Ali González (1962), Sam Cucher (1958) y José Antonio Hernández-Díez (1964).

A mediados de 1988 coincidieron estos dos últimos en un interés común por mitos y personajes arquetípicos.

De esta asociación creativa es que surge *Video-instalaciones*, presentada al alimón en la Galería Sotavento, en febrero de 1989 y las primeras ideas sobre realizar —desde el punto de vista del creyente— una gran muestra común sobre iconos y conceptos del judaísmo y el cristianismo. Ese fue el germen de *San Guinefort* y *otras devociones*, la cual Hernández-Díez desarrolló en solitario a



installations, presented at the Sotavento Gallery in February 1989, and also the first ideas about organizing, from the point of view of the believer, a great joint exhibition about icons and concepts of Judaism and Christianity. This was the germ of Saint Guinefort and other devotions, developed by Hernández-Diez in solitary based on the religion of his elders, since Cucher has moved to California, U.S.A., where he was admitted in the Art Institute of San Francisco to complete a Master on Arts.

In the previously mentioned exhibition, Hernández-Diez presented his celebrated «Gothic works», about the narrow and infinite limit between life and death, represented in the perpetual agonies of Edgar Allan Poe's child-wife and that of the most daring magician of all times.

The principle of incorporation of the video systems to the format of each sculpture is perfect and both function as exact electronic metaphors, made out of «technological hybrids», thus recovering the young artist his first career as child-inventor.

In Annabel Lee, 1988, there is an invocation to the literary figure, reproducing in a video crypt the catatonic state narrated in the celebrated Romantic poem, an elegy to Virginia Clemm, who died prematurely.

The video screen masked by the element earth silhouettes the lady who is buried alive, in a composition similar to the Dead Christ, 1521, by Hans Holbein (1497-1543). Forgotten by all under the gravestone of an anonymous cemetery, she evolves claustrophobically in a convulsive and incessant trance.

Houdini, 1989, reproduces the last feat attempted by this kind of superman, which took him to his death. The illusionist called it «The Chinese pagoda» and the event took place in Chicago in 1919.

In this sculpture, challenging the laws of Physics, the tube of a black and white TV set is submerged in water. There, as in a liquid shroud, is drowning the character who appears on the screen. In this case, the artist took the place of Houdini, representing the bold magician during the infinite moments when he tries to free himself from the chains, so the video-sculpture functions as a sub-aquatic self-portrait. Its only precedent in Venezuelan art is the Diver's suit, 1919, by the unequalled artist and inventor Nicolás Ferdinandov (1886-1925), where the artist portrayed himself inside a diver's suit, as

partir de la religión de sus mayores, pues Cucher se radicó en California, EE. UU., al ser admitido en el Instituto de Arte de San Francisco, donde, a la fecha, culmina una Maestría en Artes. En la muestra antes mencionada, Hernández-Diez presentó sus ya célebres «obras góticas», sobre el límite estrecho e infinito entre la vida y la muerte, representado en las agonías perpetuas de la esposa niña de Edgar Allan Poe y la del mago más arriesgado de todos los tiempos.

El principio de incorporación de los sistemas de video al formato de cada escultura es perfecto y ambas funcionan como exactas metáforas electrónicas, compuestas por «injertos tecnológicos», recuperando así el joven artista su primera carrera de niño inventor.

La invocación en Annabel Lee, 1988, es a la figura literaria, reproduciendo en una cripta de video el estado catatónico narrado en el celeberrimo poema romántico; una elegía a Virginia Clemm, fallecida prematuramente.

La pantalla del monitor enmascarada por el elemento tierra siluetea a la enterrada viva, en un encuadre similar al Cristo muerto, 1521, de Hans Holbein (1497-1543). Esta, olvidada por todos bajo la lápida de un cementerio anónimo, evoluciona claustrofómicamente en un trance convulso e incesante. El Houdini, 1989, reproduce la última hazaña intentada por esta especie de superhombre en la cual encontró su fin. El ilusionista la tituló «La pagoda china» y el suceso tuvo lugar en Chicago, en 1919.

En esta escultura, retando a las leyes de la física, el tubo de un televisor blanco y negro está sumergido en el elemento agua. En ella, como una mortaja líquida, se ahoga el personaje que emite la pantalla.

Por esta vez el artista tomó el lugar de Houdini, en representación del osado mago, en los momentos infinitos cuando intenta liberarse de las cadenas, por lo que la video-escultura funciona como un autorretrato subacuático. Su único precedente en el arte venezolano es el Traje de buzo, 1919, del inigualable artista e inventor Nicolás Ferdinandov (1886-1925), donde el artista se retrató dentro de una escafandra, como protagonista de las profundidades.

En 1990 Hernández-Diez atiende a una convocatoria pública para el Salón CONAC del Encuentro Americano y propone su primera escultura tradicional, realizada con materiales industriales (fórmica, aluminio).

Fray De Las Casas, 1990, es un concepto en estado puro y fue concebida en formato viajero al conocer el artista que la exposición itineraría por varios países luego de ser exhibida en Caracas.

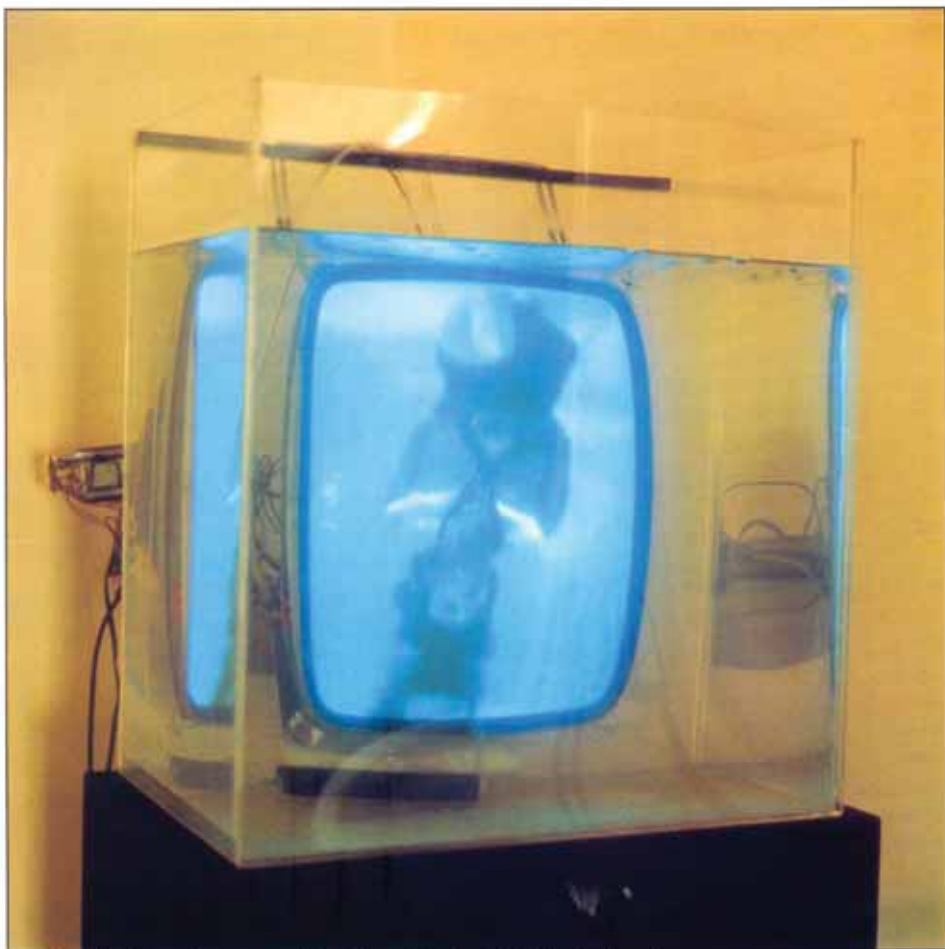
Por su carácter irónico se emparenta a Caja con maleta, 1941, de





Armario: Lee. 9/683. Muebles y objetos diversos. 60 x 40 x 40 cm. Acústica técnica. Alicia Wejzco. Moderno Ana Isabel Villarueva. Música Díaz, Días. Coccoco Ignacio y Valentina Ojeda. Central.





Houdini, 1989. Materiales y objetos diversos. 75 x 50 x 45 cm. Colección Ali y Dal'a Cordero Casa. Caracas.



Nicolás Fernández, Traje de buzo, 1919

protagonist of the depths of the sea. In 1990, Hernández-Díez attends a public convocation for the Salón CONAC del Encuentro Americano, and presents his first traditional sculpture, made with industrial materials (lormica, aluminum).

Fray de Las Casas is a pure concept, and it was conceived in traveling format when the artist knew that the exhibition would itinerate through various countries after being exhibited in Caracas.

For its ironic character it is related to Box with Suitcase, 1941, by Marcel Duchamp (1887-1968), who made to scale an anthology of his works and put them into a suitcase, thus making fun of the principle of collectionism and the norms of conservation.

The work we refer to is his first version of the most precious symbol of Christianity, which is presented as an object and as bearer of a message, then changed into an aggressive element of conquest: bringing form and content in one volume.

The stairway of the works, where each of the forms described speaks, leads to the pyramid, seen as a geometric solid and presented in a double representation: as God, and as his memory of terrestrial facts.

In God We Trust, 1991, is a total proposition. The work consecrates the space that contains it and transforms it into an environment. Part I has a metaphorical and spatial statement which relates to the works of Bill Viola (1951) in its staging with double video emission and in the concept of «theater of memory».

This is Hernández-Díez's first reflection about the outer world, where two parties endlessly fight, waving their emblems, be them fists or corporate badges, while the bells of destiny endlessly toll.

In the great pyramid the contrivance is very efficient and the video screen permanently emits a divine eye that confronts you, recovering the symbology of medieval iconography, while images of recognizable contemporary architecture showing logos of banks overlap, visualized as Gothic masses. Meanwhile, the rear face, blind to the spectator, projects on the background wall the disasters of the urban war unleashed in Caracas in February 27, 1989, whose effects in lost lives and psychological damages have not been totally quantified.

Here we witness a «dance of death» between human masses, intoxicated with

Marcel Duchamp (1887-1968), quien elaboró una antología—a escala—de sus obras y la introdujo en una valija, burlándose así del principio del coleccionismo y de las reglas de conservación. La obra que reseñamos es su primera versión del símbolo máspreciado de la cristiandad, el cual es presentado como objeto y como portador de un mensaje, luego desvirtuado en agresivo elemento de conquista, resolviendo en un solo volumen forma y contenido. La escalera de las obras, donde cada una de las formas reseñadas se hace parlante, conducen a la pirámide indagada como sólido geométrico y presentada en doble representación: como Dios y su memoria de los hechos terrenales.

In God We Trust, 1991, es una proposición total. La obra sacraliza el espacio que la contiene y lo convierte en ambientación.

La parte I tiene un planteamiento espacial y metafórico que se relaciona con las obras de Bill Viola (1951), en su puesta en escena con doble emisión de video y en el concepto de «teatro de la memoria».

Esta es la primera reflexión de Hernández-Díez sobre el mundo exterior, donde combaten dos bandos incesantemente, tremolando sus divisas, sean puños o emblemas corporativos, mientras redoblan largamente las campanas del destino.

En la gran pirámide el artilugio es muy eficiente y la pantalla de video emite en forma permanente un ojo de la divinidad que te enfrenta, recuperando la simbología de la iconografía medieval, mientras se intercalan imágenes de reconocibles arquitecturas contemporáneas que lucen logotipos bancarios, visualizadas como moles góticas. Mientras, la cara posterior, ciega para el espectador, proyecta contra el muro de fondo los desastres de la guerra urbana que se desató en Caracas el 27 de febrero de 1989, cuyos efectos en vidas perdidas y daños psicológicos no han sido totalmente cuantificados.

Aquí presenciamos una «danza de la muerte» entre masas humanas, intoxicadas de adrenalina, que actúan como posesas y siniestros personajes acorazados y enmascarados de las fuerzas de represión.

En 20 minutos el otrora «valle de la eterna primavera» como lo definió el cronista Oviedo y Baños, se convierte en un basurero humeante de horror y muerte.

Los efectos que tiene esta parte de In God We Trust sobre el público son extraordinarios. Cuando fue exhibida, en esta misma Sala RG, en febrero pasado, los espectadores se integraban a ésta como si participasen en un auto sacramental, frente a la metáfora de un país sometido a los poderes inexorables de la realidad, gracias a los efectos de una poderosa obra de arte.



adrenaline, who act as possessed and sinister characters, armored and masked, representing the forces of repression.

In twenty minutes, the former «valley of eternal spring», as defined by the chronicler Oviedo y Baños, becomes a steaming wasteland of horror and death.

The effects that this part of *In God We Trust* has on the public are extraordinary. When it was exhibited last February, in this same Sala RG, the spectators became part of it as if they were participating in an «auto sacramental», in front of the metaphor of a country subject to the inexorable powers of reality, due to the effect of a powerful work of art. The second section opened a room for hope and in it, the first video emission is repeated in a small screen within a miniature pyramid, placed in front of an aluminum plate.

The format of this metallic plate has the same proportion of a dollar-bill, from which the generic title of the work was also extracted, discovering visual and textual references to the divine force in this symbol of power.

A conciliatory image extracted from the advertisement of an acknowledged planetary brand was stamped over the aluminum as an invocation to peace during the recent Gulf War.

#### **V The cross and the crypt**

After the epic about the outer world displayed in *In God We Trust*, lately Hernández-Diez has concentrated in his primary interest in the cross and other cherished symbols of Christianity.

This «new Christian iconography»<sup>1</sup>, as identified by himself, has been approached without irony, at short distance and developed with an artist's passion and a scientist's dedication.

Thus, he created the series of works of common theme presented in his first solo exhibition.

These can be appreciated as a chain of active monuments since each work is animated by inner life.

Using the elements of medical and surgical, advertising and industrial, photographic and videographic technology, in an intelligent and liberal manner, Hernández-Diez articulates an impeccable symbiosis of high technology serving an idea and a devotion.

#### **The works**

Since 1966, when Nam June Paik (1932) created his *TV Cross*, in an utilitarian composition of monitors placed horizontally and

La sección II abría un margen a la esperanza y en ella se reciproca la primera emisión de video en una pequeña pantalla dentro de una pirámide en miniatura, colocada frente a una lámina de aluminio.

El formato de esta plancha metálica obedece en su proporción a la de un billete americano de un dólar, de donde fue extraído, también, el título genérico de la obra, al descubrir en este símbolo de poder referencias visuales y textuales a la fuerza divina.

Sobre el aluminio fue impresa una imagen conciliatoria extraída de la publicidad de una reconocida marca planetaria, como invocación a la paz durante la reciente Guerra del Golfo.

#### **V La cruz y la cripta**

Después de la épica sobre el mundo exterior desplegada en *In God We Trust*, durante el último lapso de tiempo Hernández-Diez se ha concentrado en su primario interés por la cruz y otros símbolos caros a la cristiandad.

Esta «nueva iconografía cristiana»<sup>1</sup>, como él mismo la identifica, ha sido abordada sin ironía, a corta distancia y desarrollada con pasión de artista y dedicación de científico.

Por ello creó la serie de obras, de temática común, que presenta en su primera exhibición individual.

Estas pueden ser apreciadas como una cadena de monumentos activos, por estar cada obra animada de vida interior.

Utilizando inteligente y libremente elementos de la tecnología médica y quirúrgica, publicitaria e industrial, fotográfica y videística, Hernández-Diez articula una impecable simbiosis de alta tecnología al servicio de una idea y de una devoción.

#### **Las obras**

Desde 1966 cuando Nam June Paik (1932) creó su *TV Cross*, en una composición utilitaria de monitores dispuestos horizontal y verticalmente, los escultores de video han realizado sobre este tópico de la cruz y de la crucifixión varias versiones (Peter Weibel, 1973; Richard Kriesche, 1981; Gary Hill 1983/87).

En *Sagrado Corazón Video*, Hernández-Diez invoca el ícono tradicional del corazón palpitando fuera del pecho de Cristo y lo funde al símbolo de la cruz, unificando ambos conceptos en un solo volumen.

Esta es una video-escultura traslúcida, sin secretos, despojada de artificios y con los sistemas electrónicos a la vista.

El artista se hace de nuevo las primeras preguntas... ¿cómo son las cosas por dentro? 2 horas de video responden, durante la emisión de un complicado y laborioso ritual contemporáneo, en la que manos quirúrgicas, en el interior de la abertura de un tórax seccionado, manipulan un corazón humano.



In God We Trust II, 1991. Materiales y objetos diversos. 190 x 180 x 30 cm



Saia RG, Fundación CELARG, Caracas, julio-agosto 1991.

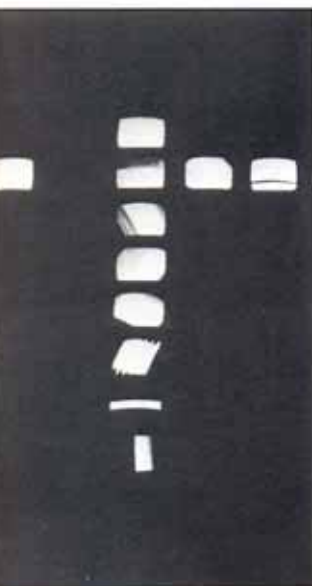




Sagrado Corazón Video, 1991



Lavarás tus pecados, 1991.



Nam June Paik, TV Cross, 1966.

vertically, video sculptors have created various versions of this subject of the cross and the crucifixion (Peter Weibel, 1973; Richard Kriesche, 1981; Gary Hill, 1983-87). In Sacred Heart Video, Hernández-Díez invokes the traditional icon of the heart beating out of the chest of Christ, and he fuses it with the symbol of the cross, unifying both concepts in one volume.

This is a translucent video-sculpture, with no secrets, free of artifice and with the electronic systems visible.

The artist asks himself again the initial questions... How are things on the inside? Two hours of video answer this question, during the emission of a complicated and laborious contemporary ritual, in which surgical hands, in the interior of a sectioned thorax, manipulate a human heart.

The ingenuity of the artist becomes acute and the proposition acquires monumental dimensions in You will launder your sins, which refers to a biblical verse. In this work, a real washing machine functioning perpetually, becomes the central section in recognizable «antares» of a formidable cross of exact volumes and aureate proportions where the expectators will be able, through a symbolic effect, to redeem their sins.

The window which reproduces the effect of curiosity and interest similar to that of a video screen, shows the first of the recovered relics, «the sacred shroud», which spins continuously through the hypnotic cycles of the washing machine.

Hand Power, as Saint Guinefort, is the other work of the exhibition that comes from popular iconology, from the «powerful hand», of unanimous cult in unofficial altars. It is about an essentially pantheistic and chiromantic object, where the profile of the aluminum plate is the outline of the artist's hand.

The hand has powers and speaks.

The video emission is a second version of the eye that sees and confronts you, formerly stated in In God We Trust, interjected with a catalogue of human eyes as protagonists of different actions, until reaching a final ceremony held in an operating room—a cornea transplant—exalted as a contemporary rite.

In the resources used in the installation The shining of the Holy Conjunction wards of de-

El ingenio del artista se agudiza y la proposición adquiere dimensiones monumentales en Lavarás tus pecados, que representa un versículo bíblico, en la cual una verdadera lavadora automática, en perpetuo funcionamiento, se convierte en la sección central y en reconocible «antares» de una formidable cruz de volúmenes exactos y proporción áurea, donde los espectadores, por un efecto simbólico, podrán redimir sus culpas.

La ventanilla, que reproduce el efecto de interés y curiosidad, similar a la de una pantalla de un monitor de video, muestra la primera de las reliquias recuperadas, «el manto sagrado», que gira sin cesar a través de los tiempos del ciclo hipnótico del electrodoméstico.

Mano Poder como San Guinefort es la otra de las obras de la exhibición que proviene de la iconografía popular, de la «mano poderosa» de culto unánime en altares no oficiales.

Se trata de un objeto panteísta y quiromántico esencialmente, siendo el perfil de la plancha de aluminio un calco de la del artista. La mano tiene poderes y es parlante.

La emisión del video es una segunda versión del ojo que te ve y que te enfrenta, anteriormente planteado en In God We Trust, intercalada con un catálogo de ojos humanos como protagonista de diferentes acciones, hasta una ceremonia final en un quirófano—la suplantación de una córnea por otra—, sublimada como rito contemporáneo.

En los recursos utilizados en la instalación El resplandor de la Santa Conjunction aleja a los demonios, el principio de Hernández-Díez del «injerto tecnológico» llega a su culminación, sincronizando tecnología de varias fuentes (Vallalight, Sampler, un flash, un temporizador), y encadenando una serie de efectos especiales. Como en una encrucijada del «camino a Damasco» el espectador es sometido al efecto centelleante proveniente de una cruz, en una especie de exorcismo instantáneo y conducido a la pantalla roja de la luz y de las revelaciones.

Conceptualmente esta obra es afín al espíritu de la pintura Visión después del sermón: Jacob lucha contra el ángel, 1888, de la etapa bretona de Paul Gauguin (1848-1903).

Dios en la Casa de Dios, reproduce a una escala diminuta la planta de la cruz latina de San Pedro en Roma proyectada por Bramante (1444-1514).

En ella la fuerza intangible e inefable de la divinidad se manifiesta como corriente de fotones, en halos de luz casi gaseosa, que convergen bajo la representación de la cúpula de la basílica.

Esta pequeña obra de ficción es un homenaje del artista a Nikola



mons, Hernández-Díez's principle of the technological hybrid- reaches its culmination, synchronizing technology from various sources (Valla-light, Sampler, a flash, a temporizer), and linking a series of special effects.

As in a crossroads of the «road to Damascus» the spectator is submitted to the scintillating effect of a cross, in a kind of instant exorcism, and directed to the red screen of light and revelations.

Conceptually, this work is akin to the spirit of the painting *«Vision after the sermon: Jacob wrestles against the angel»*, 1888, from the Breton period of Paul Gauguin (1848-1903).

*God in the House of God*, reproduces to a diminutive scale the plan of the Latin cross of Saint Peter's in Rome, by Bramante (1444-1514).

There, the intangible and ineffable force of divinity is expressed as a flow of photons in halos of almost gaseous light, which converge under the representation of the dome of the basilica.

This small work of fiction is a tribute of the artist to Nikola Tesla (1856-1943), the Croatian utopian and inventor who stated scientifically the thesis of the «immaterial», later established in its absolute principles by the young french master Ives Klein (1930-1963).

#### **Rebirth of Saint Guinefort in 1991**

*«The subject is not the corpse. Rather the subject is the result of breaking and sewing the aesthetic distance.»*

John Baldessari, 1970

Metaphorizing the west gallery of the Sala RG as a crypt, in a conservation chamber that simulates a model of controlled atmosphere, mainly composed of inert hydrogen, which keeps it 2 degrees above freezing point, an whose transparency is only interrupted by neoprene gloves, in this aseptic and artificial environment rests *San Guinefort*, as object of devotion, the martyr-saint protector of children, whose cult has been rescued from oblivion by Hernández-Díez, with the creation of this disquieting and moving Gothic and technological sculpture.

This is the first «timeless capsule» of Venezuelan art and the public can penetrate in its interior using the reversible gloves that allow them to manipulate the incorruptible body.

Tesla (1856-1943), el utopista e inventor croata quien postuló, científicamente, la tesis del «immaterial», fundamentada después en sus principios absolutos por el joven maestro francés Ives Klein (1930-1963).

#### **Renacimiento de San Guinefort en 1991**

*«El sujeto no es el cadáver. Más bien el sujeto es el resultado de romper y coser la distancia estética.»*

John Baldessari, 1970

*Metaforizando a la sala oeste de la RG como a una cripta, en una cámara de conservación que simula un modelo de atmósfera controlada, compuesta mayormente por hidrógeno inerte, que la mantiene a 2 grados de temperatura sobre el punto de congelación, y cuya transparencia sólo es interrumpida por guantes de neoprene, en este ámbito aséptico y artificial, reposa San Guinefort, como objeto de devoción, el santo-mártir protector de los niños, cuyo culto ha sido recuperado del olvido de los tiempos por Hernández-Díez, con la creación de esta inquietante y conmovedora escultura gótica y tecnológica. Esta es la primera «cápsula sin tiempo» del arte venezolano y el público puede penetrar en su interior utilizando los guantes reversibles que le permiten manipular el cuerpo incorruptible.*

*Aquí el silogismo es simple y radical y tiene un significado tanto taxonómico como redentor, pues el artista, al destacar a un espécimen, redime a toda la especie. Como la obra puede generar incompreensión, es el momento de una elipsis temporal de mil años, para indagar en un culto europeo popular del medioevo, que a partir del siglo XIII, se convierte en historia oficial.*

*«¿San Guinefort es un santo, o es un perro? Tal es la cuestión que se ha de resolver.»*

J. Delaigne, 1885

*«Todas las personas a las que me he dirigido me han dicho que San Guinefort era un perro.»*

A. Vayssiére, 1879

El Maestro General de la Inquisición Fr. Etienne de Bourbon (1180-1261) en la flor de su carrera eclesiástica, en un viaje de doctrina por el interior de la Francia medieval, descubrió un antiguo culto popular cuyos ritos estaban centrados en la adoración de un «santo perro lebel», mártir y curandero de niños enfermos. El Inquisidor tildó el culto de herético y lo execró, pero oigamos, a través de los siglos, sus propias palabras, y la narración de sus acciones:

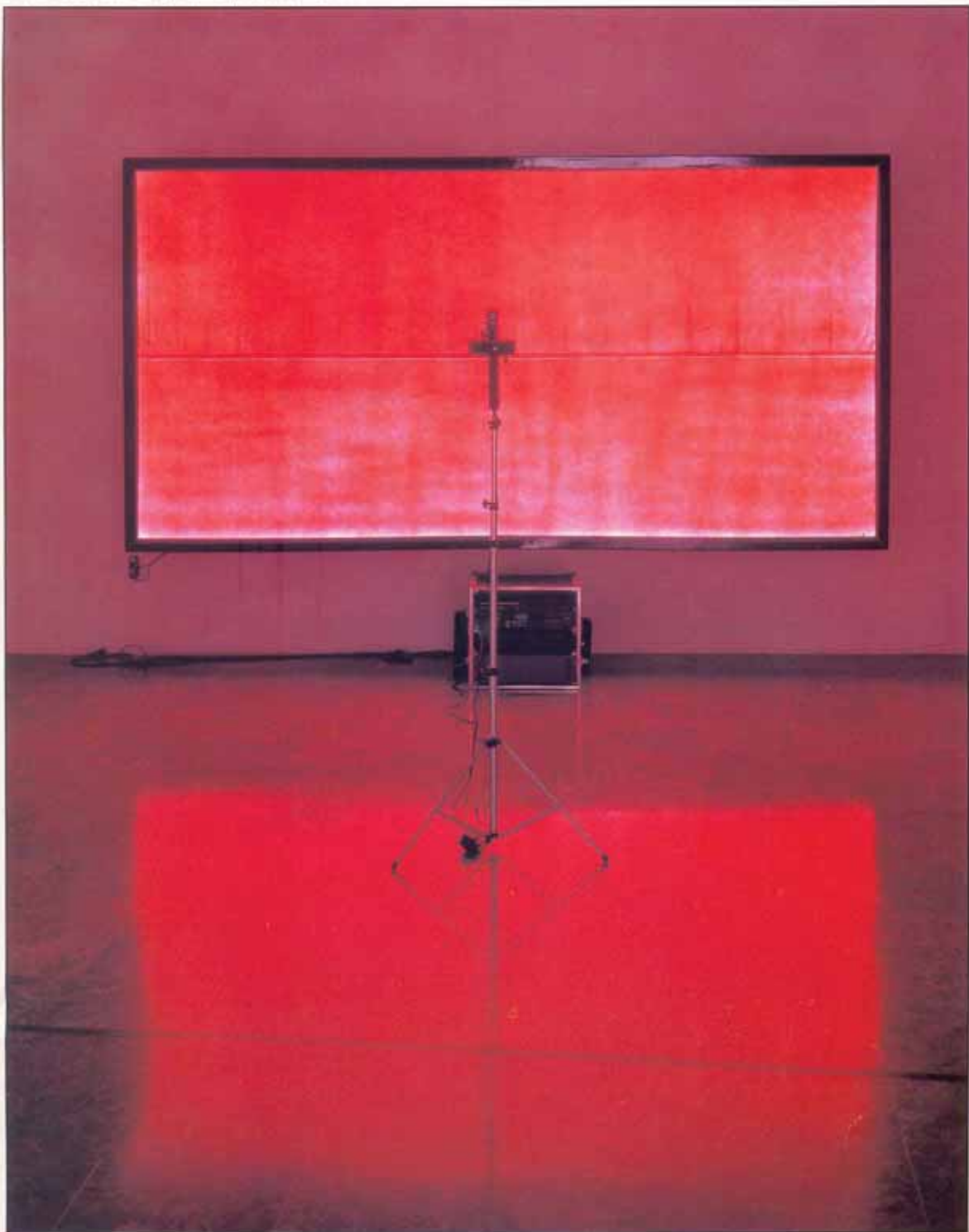
*«...en la diócesis de Lyon, donde me encontraba yo predicando contra los sortilegios y al escuchar las confesiones, numerosas mujeres confesaron que habían llevado a sus hijos a San Guinefort. Y como yo creía que era algún santo, realicé una investiga-*

Mano Poder, 1991.



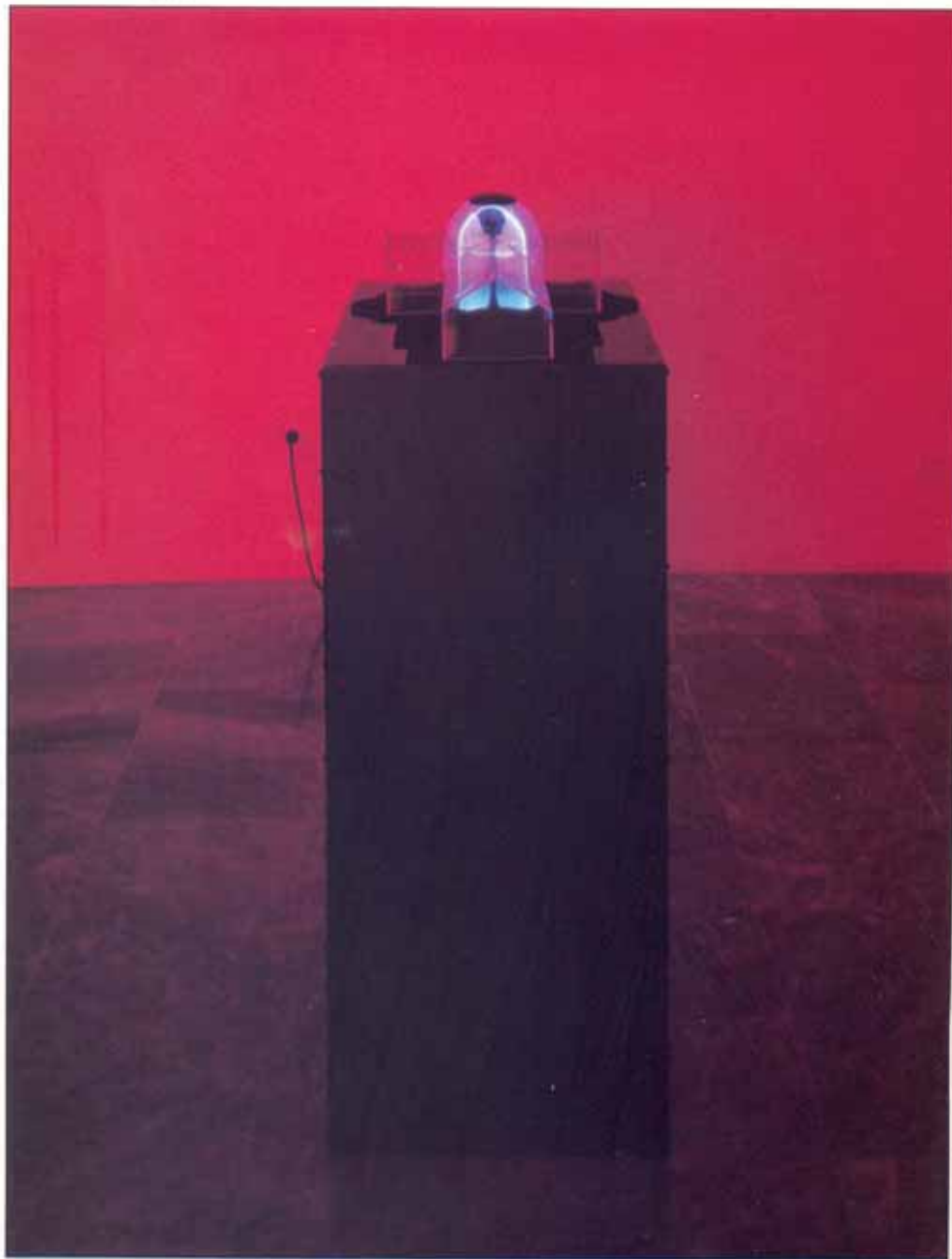
Mano Poder

El resplandor de la Santa Conjunción aleja a los demonios, 1991.

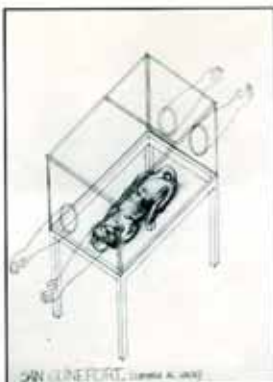
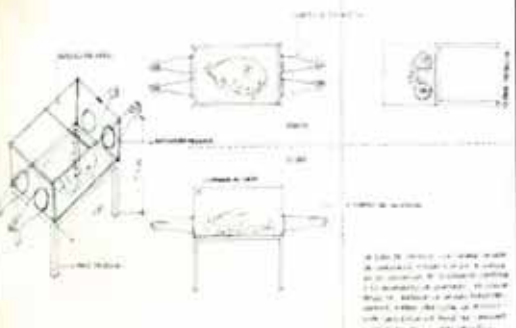




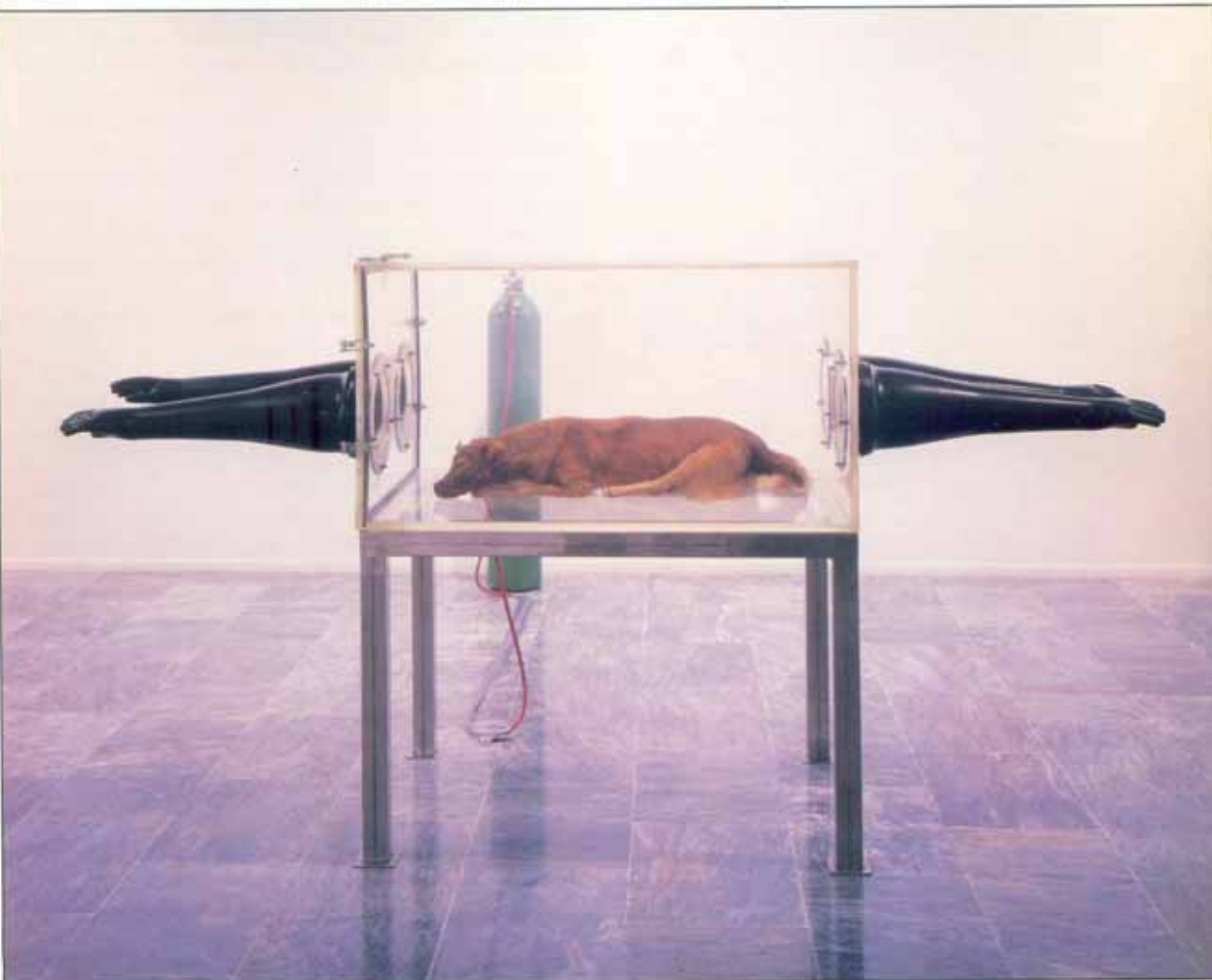
Dios en la Casa de Dios, 1991.



SAN GUINEFORT, (Luisa A. Vela)



San Guinefort, 1991. Proyectos



San Guinefort, 1991.

Here the syllogism is simple and radical and has a taxonomical as well as a redeeming significance, since the artist, by making one specimen stand out, redeems the whole species. As the work can generate incomprehension, this is the moment for a temporary elypsis of a thousand years, to examine a popular European cult of medieval times, which since the XIII century becomes official history.

*«Is Saint Guinefort a saint, or is he a dog?»*

*That is the matter to be solved,»*

*J. Delaigne, 1885*

*«All the people I have asked have told me that Saint Guinefort was a dog,»*

*A. Vayssiere, 1879*

The General Master of the Inquisition, Fr. Etienne de Bourbon (1180-1261), in the prime of his ecclesiastical career, in a doctrinal field trip through the interior of medieval France, discovered an antique popular cult whose rites were centered in the adoration of a «holy greyhound», martyr and healer of sick children.

The Inquisitor criticized the cult as heretical and execrated it, but let's hear, through the centuries, his own words and the narrative of his actions:

«...in the diocese of Lyon, where I was preaching against sorceries and while listening to confessions, numerous women confessed that they had taken their children to Saint Guinefort. And believing it was some saint, I conducted an investigation and finally found out that it was really a greyhound...

The dead dog was exhumed and the sacred forest was destroyed and burnt with the dog's bones. I made the landlords proclaim an edict foreseeing the seizure and expropriation of the belongings of all those who would henceforth come to this place to perpetuate those rites»<sup>2</sup>.

However, in spite of the severe prohibition, during 700 years, until the end of the XIX century, in the municipality of Sandrans, Department of Ain, a secret cult survived, and fervent people went to a sacred forest to pay tribute to the holy greyhound, cultivating its legend.

As such, it can be traced in different geographies and the general situation and characters always coincide.

Since the IV century B.C., in ancestral India, a first version is known which is written

ción y comprendí finalmente que se trataba de un perro lebrél...

Hicimos exhumar el perro muerto y talar el bosque sagrado, y ordenamos quemar éste con los huesos del perro. Y yo hice que los señores de la tierra emitieran un edicto previendo el embargo y la expropiación de los bienes de quienes en adelante acudiesen a este lugar para perpetuar estos ritos»<sup>2</sup>.

Pero, a pesar de la severa prohibición, durante 700 años, hasta finales del siglo XIX, en el municipio de Sandrans, departamento de Ain, sobrevivió un culto secreto y gentes fervorosas acudían a un bosque sagrado a rendir homenaje al santo lebrél, cultivando su leyenda.

Esta, como tal, se puede rastrear en diferentes geografías y siempre coinciden la situación y los personajes en general.

Ya desde el siglo IV antes de nuestra era, en la India ancestral, se conoce una primera versión, que está consignada en el Panchatantra. En uno de los relatos el perro mártir figura como una mangosta.

La anécdota, con variaciones, resurge en el siglo II después de Cristo, en las crónicas del griego Pausanias, reapareciendo en Persia, en el siglo VI en el Libro de Kalila y Dimna.

Hay ecos de ella, en el país de Gales, en la leyenda medieval de Llewelyn y su lebrél Gelert y todavía, en 1954, sirvió de argumento cinematográfico para «El milagro» de Roberto Rossellini, «una obra absolutamente católica», como la definió su autor.

Pero, ¿cuál es la verdadera historia del santo lebrél?

La versión medieval, de donde proviene el culto de Sandrans, está protagonizada por una familia caballeresca, compuesta por el padre, la madre, un hijo infante y una nodriza. La situación está sometida a la voluntad divina.

Por alguna razón todos se marchan y dejan al niño solo en su cuna, al cuidado de un perro fiel.

Esta es asaltada por una serpiente (que representa al Mal), pero el lebrél repele el ataque matando a la víbora, obteniendo grandes heridas en la justa.

Rato después la nodriza vuelve a la habitación del niño y da grandes gritos al descubrir rastros de sangre por doquier. La madre acude asustada y para su horror divisa al perro con el hocico ensangrentado. Teme lo peor y llama a su señor. Este aparece, espada en mano, y mata al perro al que todos suponen infanticida. Después, como modernos investigadores, reconstruyen la acción y comprueban que el niño está intacto, durmiendo plácidamente en su cuna y que bajo ella yace el cadáver despedazado de una serpiente.

Todos comprenden lo que pasó y el caballero, arrepentido de ha-

down in the Panchatantra. In one of the stories, the martyr dog appears as a mongoose.

The anecdote, with variations, re-emerges in the II century A.D. in the chronicles of Pausanias the Greek, reappearing in Persia in the VI century in the book of Kallia and Dimna.

Echoes of the story can be seen in the country of Wales, in the medieval legend of Lewelyn and his greyhound Gelert and still, in 1954, it became the cinematographical theme for «The miracle», by Roberto Rossellini, «an absolutely Catholic work», as defined by its author.

But, which is the true story of the holy greyhound?

In the medieval version, from which the cult of Sandrans is derived, a knight's family is the main character: the father, the mother, an infant boy and a wetnurse. The situation is subject to divine will.

For some reason, everyone leaves and the baby is left alone in his crib, at the care of a faithful dog. A snake (representing evil) attacks the crib, but the greyhound repels the attack, killing the snake and obtains serious injuries from the fight.

Moments later, the nurse returns to the child's room and screams at the sight of blood all over the place. The mother arrives and notices with horror the bloodstained mouth of the dog. She fears the worse and calls her husband.

The knight enters with sword in hand and kills the dog which everyone believes guilty of infanticide. Later, as modern detectives, they reconstruct the scene and find out that the child is intact, sleeping peacefully in his crib, and underneath it lies the corpse of the snake.

At that moment, everyone understands what happened and the knight, repenting for the unfair death of the savior of his first-born, buries the remains with great ceremony.

Soon, the mothers of sick children from the town start to come to the site. The children are cured and the powers of the martyr-dog are confirmed. Thus the legend of the holy greyhound is born, and also the popular invocation that can well serve as caption for the sculpture we are dealing with:

-Saint Guinefort  
for life or for death-

This was the cult repressed in Lyon by the

ber dado muerte injusta al salvador de su primogénito, entierra sus restos en una gran ceremonia.

Pronto, al lugar, acuden madres del pueblo cuyos hijos pequeños están enfermos. Estos curan y se comprueban las cualidades del perro mártir, el santo lebel. Nace la leyenda y se acuña una invocación popular que bien puede servir de lema a la escultura que nos ocupa:

«San Guinefort  
para la vida o la muerte»

Este culto fue el que reprimió en Lyon el Inquisidor Etienne de Bourbon, pero sus ecos sobrevivieron.

Existe otra microhistoria de San Guinefort, localizada en el norte de Italia, en Lombardía, casi en la misma latitud geográfica de Lyon.

Se trata del San Guinefort de Pavia y se le rinde culto oficial, celebrando su fiesta el 22 de agosto. Pertenece a las historias hagiográficas. Pero el mártir no es perro, sino un peregrino irlandés. Este fue martirizado por el ejército del Imperio Romano y sus restos aún se exhiben en la iglesia de esa localidad, en un relicario transparente, con atavío de centurión.

Se le reconocía como un santo asociado a la protección de la peste, y en 1419 el Papa Martín V concedió indulgencias a sus peregrinos.

Entre los siglos XIII y XIX, las trazas y los indicios sobre el perro santo y el hombre se cruzan entre Italia y Francia y en diferentes regiones se han registrado más de cuarenta menciones verbales o escritas sobre su nombre, variando la nomenclatura (Guinifortus, Guniforto, Guignafort, Guille-le-Forte); sea al lebel francés, anatematizado como hereje por el clero o al santo lombardo, de culto oficial.

Desde hace cien años diferentes investigadores se interesaron por el perro-mártir y su culto secreto y popular (J. Delaighe, A. Vayssiere), hasta que en 1979 un libro del historiador de temas medievales Jean-Claude Schmitt («Le Saint Lévrier Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIII siècle»), fijó en una magistral investigación, las coordenadas exactas del mito y de la historia. Por afinidad con los perros como raza y como individuos Hernández-Diez los ha incluido anteriormente como héroes de sus obras. El mismo artista descubrió y documentó la leyenda medieval de San Guinefort, de culto móvil en la geografía e intermitente en la historia y cuando se supone que ya estaba extinto el mito y dispersos los fieles, aquí en Caracas, en 1991, con elementos formales del culto de Pavia (el relicario transparente) y de Sandrans (el perro muerto) presenta, con verdadera devoción, su escultura San Guinefort, donde, en una cámara de conservación contemporánea,



Inquisitor Etienne de Bourbon, but its echoes have survived.

Another micro-story of Saint Guinefort exists in Lombardy, Northern Italy, almost in the same geographical latitude as Lyon. It is Saint Guinefort of Pavia, an official cult, celebrated on August 22. It belongs to the hagiographic stories. However, the martyr is not a dog but an Irish Pilgrim, who was martyred by the Imperial Roman Army, and his remains can still be seen in the local church in a transparent reliquary, dressed as a centurion.

He was renowned as a saint, associated with protection against the plague, and in 1419 Pope Martin V granted indulgences to the devoted pilgrims.

Between the XII and XIX centuries, the signs and traces of the holy dog and man cross over between Italy and France and in different regions more than 40 verbal or written accounts of his name have been registered, with certain variations in nomenclature (Guinifortus, Guinifortio, Guignafort, Guille-

Le-Forte); either referring to the French greyhound, anathemized as heretical by the clergy, or to the official cult of the Lombard saint.

Since the mid-Nineteenth century, various investigators have showed interest for the martyr-dog and his secret and popular cult (J. Delaigne, A. Voysière), until in 1979, a book by the historian on medieval themes, Jean Claude Schmitt («Le Saint Lévrier-Guinefort-guérisseur d'enfants depuis le XIII siècle»), recorded in a masterful research the exact coordinates of the myth and its history. By affinity with dogs as a race and as individuals, Hernández-Díez has included them as heroes in his past works.

The artist himself discovered and documented the medieval legend of Saint Guinefort, a cult which is mobile in geography and intermittent in history, and when the myth and the faithful were supposedly extinguished, here in Caracas, in 1991, with formal elements of the Pavian cult (the transparent reliquary) and of Sandrans (the dead dog), he presents with true devotion his sculpture *Saint Guinefort* where, in a contemporary conservation chamber we appreciate through an act of faith the holy dog, benefactor of abandoned children, who is back among us.

Luis Angel Duque

#### Appendix

In a group show titled «El espíritu de los tiempos» (The spirit of the times), Hernández Díez presented the latest of his works on the theme of icons or concepts of Christianity, and for that reason it has been reproduced in this publication.

«Sagrado Corazón Activo» (Sacred Heart Active) is a mirror work to «Sagrado Corazón Video» (Sacred Heart Video), with the same dimensions and the same transparency quality.

The cross is fed by a bio-engineering system which preserves a cattle heart artificially alive. The heart survives in an isotonic solution and beats rhythmically, completing the cycle systole-diastole, reproducing the action in front of our eyes and renovating the traditional icon in an unprecedented manner in the history of art, with this version of a cardiac muscle as an hyperrealist section of a perfect work of simulation.

en un acto de fe, apreciamos al perro santo, benefactor de niños olvidados, que ha vuelto ante nosotros.

Luis Angel Duque

#### Apéndice

Una colectiva denominada «El espíritu de los tiempos», Hernández-Díez presenta la última de las obras con la que completa su proposición temática sobre los íconos o conceptos de la cristiandad, y por tal motivo se reproduce en esta publicación. «Sagrado Corazón Activo» es una obra al espejo de «Sagrado Corazón Video», con sus mismas dimensiones y calidad de transparencia.

La cruz es alimentada por un sistema de bioingeniería que mantiene artificialmente vivo un corazón de res. Este sobrevive en una solución isotónica y late rítmicamente, cumpliendo el ciclo sistole/diástole, reproduciendo a toda vista la acción y renovando al ícono tradicional de una manera que no tiene precedentes en la historia del arte, con esta versión de un músculo cardíaco como sección hiperrealista de una obra perfecta de simulación.



Sagrado Corazón Activo, 1991

José Antonio Hernández-Díez was born in Caracas, Venezuela, on April 26, 1964. He belongs to a generation that grew up and learned to reflect with the TV as part of a family -domus-. Devoted to the electronic (video) and mechanical (film, photography) means of the image, he has made them his as an element of expression. He studied at the Centro de Formación Cinematográfica de Caracas and in 1986 exhibited photographs in the salon «El eterno arte del maquillaje» which was held at the gallery Los Espacios Cálidos of the Ateneo de Caracas. In 1988, at the Salón Nacional de Artes Plásticas of the Galería de Arte Nacional, in the section «Expresiones Libres», he presents his creative video «Dreams don't last more than five minutes» a reflection on the vertigo of love, and obtains one of the prizes awarded in that confrontation. That same year, he presents his first video-sculpture «Annabel Lee» at the XLVI Salón Arturo Michelena, in Valencia, State of Carabobo. There, he coincided with the multimedia artist Sam Cucher to whom he was drawn by a double interest: myths and archetypal characters as well as his plastic resolution through new means. From the encounter arose the idea of exhibiting together in the Galería Sotavento, but with individual works. Thus emerged «Video-Instalaciones» which was held in 1989 with great success among the public and critics. That same year, he presents his video-sculpture «Houdini» in the «I Reseña de Arte en Video» which was held at the Sala RG of the Fundación Celarg, as a joint project with the José Angel Lamas Foundation. In 1990, he receives an award at the III Bial de Video-Arte of the Museum of Modern Art of Medellín, Colombia with «Dreams...» (1988) and exhibits his first traditional sculpture («Fray Bartolomé de Las Casas»), a real concept turned three-dimensional, at the «Salón CONAC del Encuentro Americano» held at the gallery Espacios Cálidos of the Ateneo de Caracas. In 1990, he represents video-sculpture with two works in «Los 80. Panorama de las Artes Visuales en Venezuela», exhibited at the Galería de Arte Nacional. In February 1991, he participates in «Video-escultura '91» held at the Sala RG, Caracas, with his works «In God We Trust» I and II. This was a real collective event.

«Saint Guinefort and other devotions» is his first solo exhibition and presents his technological sculptures charged with a strong religious feeling.

**José Antonio Hernández-Díez** nace en Caracas, Venezuela, el 26 de abril de 1964. Perteneció a una generación que creció y aprendió a reflexionar con la TV como parte del domus familiar. Devoto de los medios electrónicos (video) y mecánicos (cine, fotografía) de la imagen, los ha hecho suyos como elementos de expresión. Realiza estudios en el Centro de Formación Cinematográfica de Caracas y en 1986 expone fotografías en el Salón «El eterno arte del maquillaje» que tuvo lugar en la Galería Los Espacios Cálidos, del Ateneo de Caracas. En 1988, en la sección de «Expresiones Libres» del Salón Nacional de Artes Plásticas que se montó en la Galería de Arte Nacional, Caracas, presenta su video-creativo «Los sueños no duran más de cinco minutos», una reflexión sobre el vértigo del amor, con el cual obtiene uno de los premios otorgados en esta confrontación. Ese mismo año presenta su primera video-escultura «Annabel Lee», en el XLVI Salón Arturo Michelena, en Valencia, Estado Carabobo. Allí coincidió con el artista de multimedia Sam Cucher, al cual lo unificaba un interés doble: tanto por mitos y personajes arquetípicos, como su resolución plástica a través de los nuevos medios. De ese encuentro surgió la idea de exponer a cuatro manos en la Galería Sotavento, pero con carácter individual. De allí surgió «Video-Instalaciones» que fue realizada en 1989 con considerable éxito de público y de crítica. Ese año presenta su video-escultura «Houdini» en la «I Reseña de Arte en Video» que tuvo lugar en la Sala RG de la Fundación Celarg, en un proyecto en común con la Fundación José Angel Lamas. En 1990 obtiene una Mención Honorífica en la III Bial de Video-Arte del Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia, con «Los sueños...», de 1988, y expone su primera escultura tradicional («Fray De Las Casas»), un verdadero concepto tomado en tridimensional, en el «Salón CONAC del Encuentro Americano» que tuvo lugar en la Galería Los Espacios Cálidos del Ateneo de Caracas. En 1990 representa con dos obras a la video-escultura en «Los 80. Panorama de las Artes Visuales en Venezuela», que se desplegó en los espacios de la Galería de Arte Nacional. En febrero de 1991 expone en «Video-escultura '91», en la Sala RG de Caracas, su obra «In God We Trust» I y II, un verdadero acontecimiento colectivo.

Esta «San Guinefort y otras devociones» en la RG, es su primera exhibición individual, y presenta sus esculturas tecnológicas cargadas de fuerte emotividad religiosa.





## Obras

- 1 Sagrado Corazón Video  
1991  
Materiales y objetos diversos  
174 x 61 x 20 cm  
Colección Ignacio y Valentina Oberto, Caracas
- 2 Mano Poder  
1991  
Materiales y objetos diversos  
182 x 111 x 36 cm  
Colección Oswaldo Debrot, Caracas
- 3 San Guinefort  
1991  
Materiales y objetos diversos  
146 x 265 x 85 cm
- 4 Lavarás tus pecados  
1991  
Materiales y objetos diversos  
240 x 180 x 52 cm  
Colección Museo de Arte Acarigua-Araure, Venezuela
- 5 Dios en la Casa de Dios  
1991  
Materiales y objetos diversos  
130 x 47 x 64 cm  
Colección Alfonso Pons, Caracas
- 6 El resplandor  
de la Santa Conjuración aleja a los Demonios  
1991  
Materiales y objetos diversos  
256 x 376 x 360 cm
- 7 Sagrado Corazón Activo  
80 x 60 x 20 cm  
Materiales diversos  
Expuesta en «El espíritu de los tiempos»  
Ateneo de Caracas, setiembre-noviembre de 1991

## Works

- 1 Sacred Heart Video  
1991  
Mixed media  
174 x 61 x 20 cm  
Collection Ignacio and Valentina Oberto, Caracas
- 2 Hand Power  
1991  
Mixed media  
182 x 111 x 36 cm  
Collection Oswaldo Debrot, Caracas
- 3 Saint Guinefort  
1991  
Mixed media  
146 x 265 x 85 cm
- 4 You will launder your sins  
1991  
Mixed media  
240 x 180 x 52 cm  
Collection Museo de Arte Acarigua-Araure, Venezuela
- 5 God in the House of God  
1991  
Mixed media  
130 x 47 x 64 cm  
Collection Alfonso Pons, Caracas
- 6 The shining of the Holy Conjunction wards off  
demons  
1991  
Mixed media  
256 x 376 x 360 cm
- 7 Sacred Heart Video  
Mixed media  
80 x 60 x 20 cm  
Exhibited at «El espíritu de los tiempos»  
Ateneo de Caracas, september-november 1991





**Sala RG**

Miguel Miguel

Director

Oswaldo Debrot, Jesús Fuenmayor

Colaboradores / Consultores

Aida Fereda Merchán

Secretaria

Adrián Gutiérrez, Alexander Salazar

Informadores

**Fundación Celarg**

Casa de Rómulo Gallegos

Av. Luis Roche, Altamira, Caracas 1.060, Venezuela

T (02) 285 2644 285 2721 285 2821 285 2990

Fax (02) 285 4680

Horario de oficina: Lunes a viernes

8:30 am a 12:30 pm / 1:30 a 4:30 pm

Exposición 26

25 de julio al 25 de agosto 1991

Martes a viernes de 10 am a 6 pm

Sábado y domingo de 10 am a 2 pm

Curaduría

Luis Angel Duque

Montaje

Oswaldo Debrot, Jesús Fuenmayor

Coordinación de proyectos

Gilda Scorza

Coordinación biomédica

Guillermo Fuentes

Acrílicos y asesoría

Francisco Sánchez

Sampling

Producciones Midi-Art

Diseño Inter-fase Midi

Víctor López, José Antonio Cuervo

Metales

Metalúrgica San Ignacio, Felirca

I.V.I.C.

Ivonne Drujan

Taxidermia

Francisco Di Polo, Alcides Manríquez

Pintura

Gustavo Fuenmayor

Video

Gonzalo Torres

Técnico TV

Germán Lozano

Realización técnica del montaje

Adrián Gutiérrez, Alexander Salazar

Asesor en iluminación

Christiane Thonon

Retulación

Ulpiano Jiménez, Isidro Marcos

Catálogo 26

Textos

Luis Angel Duque

Traducción

Pía Illarramendi

Diseño gráfico

Sigfredo Chacón, Regina Abadí

Fotografía

Luis Becerra / Retrato del artista: Alí Cordero Casal

Fotocomposición

Sarria, s.r.l.

Impresión

Editorial Arte, Caracas

Edición

1.000 ejemplares

Depósito Legal

ISBN 980-6197-29-1

La Fundación Celarg y el artista agradecen a las siguientes personas e instituciones la colaboración prestada para la realización de esta exposición:

VISA Banco Progreso  
Antonio J. Estrada Bertorelli  
Presidente de -Vallalight, C.A.-  
Antonio J. Estrada Rivero  
Licores Conservas D'Ambrosio, S.A.  
Alessio D'Ambrosio  
Ducho D'Ambrosio  
Zoraida Sutil  
Ignacio y Valentina Oberto  
Oswaldo Debrot  
Alfonso Pons  
Fanny Carbonell  
Alfredo Ramírez  
Mailen García  
María Cristina Carbonell  
Luis Delgado  
Mercedes Ferrer de Quintero  
Neutroni  
Miguel Bonacia  
y muy especialmente a los doctores en Medicina:  
Orlando Gurdíel Casañas  
Manuel Penso Tirado  
Alfonzo Benedetti Otaola  
Rafael González Sirit

