

Si algo puede explicar mejor que las palabras el propósito de este libro, nada más indicado que dejarnos guiar por el lente del fotógrafo Godofredo Romero en este viaje en que hemos decidido acompañarle, y con él al lector, a través de los talleres de nuestros pintores. Sin duda, una obra de arte dice mucho más, desde el punto de vista plástico, cuando la abstraemos de las circunstancias ambientales en que fue realizada, cuando no podemos desmontar, por decirlo así, los mecanismos de su elaboración. En cierto modo, asistir al proceso de creación de una obra representa una forma de desnaturalizarla. De allí que el mejor sitio donde se aprecia un cuadro o una escultura sea en un museo. Si nos hubiésemos propuesto, el fotógrafo y yo, hacer un relato visual de la pintura, a través de reproducciones, hubiera sido inútil a nuestro propósito penetrar en esos talleres que representan para el gusto del aficionado de arte algo semejante a lo que experimenta el gastrónomo a la vista de la cocina.

El taller es, por cierto, un lugar privativo, es la zona sagrada donde la imagen, surgiendo de las sombras de la imaginación, se da a luz y se muestra como un ser. Pero ilustrar esta experiencia nueva que representa ver a la obra y al artista reunidos en el sitio más amoroso de la creación, era un viejo proyecto que no podíamos justificar más que por el hecho de concebir un libro que tratara casi exclusivamente sobre el taller de los artistas. Las obras aparecen, así, iluminadas desde un enfoque atrayente y nuevo, del que carecíamos en la bibliografía venezolana.

Ya sabemos que el taller, como lugar de trabajo, con su caballete y sus bártulos, había sido cuestionado por los artistas de la vanguardia que cerraron filas contra la figuración y la pintura de caballete. Se pensó que podía llegar a desaparecer con la pintura misma, como el barco que se hunde con sus tripulantes.

Pero es absurdo pensar que no haya sobrevivido a lo que no fue más que la expresión de un deseo. El taller sigue existiendo, se puede decir que, como las ideas, él se ha revestido de la forma moderna que necesitaba para renacer, puesto que con ello se adaptaba también a las modestas exigencias arquitectónicas del artista moderno. Ni que decir que el taller ya no es el sitio privilegiado de una construcción bien iluminada, donde el andamio y los ventanales hacia el norte estaban listos para rendir la escenografía de uno de esos grandes cuadros decorativos que adornaban palacios y academias. El taller se concebía como la fábrica de los sueños del pintor y si desaparece con los impresionistas es para cederle su sitio a la naturaleza.

Nuestros pintores de comienzos de siglo siguieron el ejemplo de aquéllos y trabajaron en los sitios abiertos, donde el paisaje y la luz se ofrecían enteramente con la imagen exacta que se deseaba traducir.

Reverón puso tienda frente al mar y Pedro Angel González, de pie bajo el follaje, vigilaba atento el momento en que el sol saldría de entre las nubes para continuar su cuadro del Avila. Grandes trashumantes, nuestros paisajistas recorrieron la geografía, porque su taller no estaba en ninguna parte. El taller del artista de hoy se acredita como un humilde sitio de trabajo, una oficina, un laboratorio, un viejo galpón o una casa; provisto de lo indispensable, está sin embargo exonerado de los aditamentos y subterfugios escenográficos del pasado y es funcional y tan anónimo exterior e interiormente como la arquitectura de nuestros modernos edificios.

Es en este punto donde comienza realmente el relato del fotógrafo, pero antes hablemos de los artistas.

En 1965, al exponer su obra en el Museo de Bellas Artes, **Mario Abreu** explicaba el sentido de su búsqueda diciendo: "construyo mis propios santuarios desvirtuando las viejas santerías". Aludía con esto a los ensamblajes que él ha llamado "objeto mágicos", y que constituyen desde 1960 su proposición principal. Los objetos mágicos traen a la mente los nichos y altares milagrosos donde el pueblo, rindiéndole culto a sus santos, cuelga toda clase de ex-votos; reunidos al azar, estos objetos adquieren allí una presencia impactante y de una plasticidad, que, en el mejor de los sentidos, ha sido dada por el azar; no hay nada de refinamiento en ellos. Mario Abreu encontró un punto de referencia en estos motivos de la religión popular. Sin embargo, todo artista es un organizador del espacio y su trabajo se proyecta racionalmente en una escala de valores donde importan más las relaciones de forma y color de los objetos, que el significado de los objetos. Por esto, para establecer una diferencia entre la proposición artística y la creencia, Abreu debió precisar: "Busco a través de las ordenaciones plásticas y de los contrastes, y en las oposiciones de fuerzas, develar el acto mágico; sacrificando los estados complacientes para crear fuerzas vivas y de esta manera animar los objetos; en ellos aporto la evidencia de mi propia demarcación en la geografía física y psíquica, no cerrándome las puertas al Universo y aceptando mi alienación activa, ni evadiendo mi realidad". Aunque no abandonó la pintura sobre un plano, muchos echaron de menos la época más expresionista de Abreu, cuando hizo la serie de los gallos y los cristos, dentro de un estilo cromático extremadamente poético. Pero ya desde entonces se vio en Abreu este espíritu geométrico, ordenador de la materia, que ha prevalecido en su obra posterior. Su colorido evolucionó hacia la división de las pinceladas, como en su puntillismo, y los temas se hicieron cada vez más abstractos; la forma dio paso al objeto, a los fragmentos de vidrio pegados sobre la tela para refractar y exaltar las zonas de color puro. Más tarde, sustituye completamente la pintura por los objetos. La jerarquización del desperdicio en el plano de una ordenada simetría serial permite relacionar por asociación los más extraños elementos en suerte de nichos y cajas. Pero aun en estos casos Abreu sigue empleando el color como elemento regulador de la armonía, incluso cuando trabaja en blanco y negro. En las obras expuestas en 1974, Abreu retoma el plano y la función expresionista del

color sirve de apoyo a un relieve formado por espejos fragmentados, cuya organización rigurosa en segmentos cuadrículados nos sitúa nuevamente frente a un artista obsesionado siempre por el horror de la geometría.

Muchas veces nos veremos obligados a buscar al artista en el gabinete de diseño o confundido con las herramientas donde elabora afiches, monta exposiciones o imprime serigrafías o grabados. Más de un pintor, entre nosotros, muestra una destreza múltiple que dificulta cualquier intento de encasillarlo. Algunos son investigadores de los métodos, en los cuales ven la finalidad de la obra, mientras se abocan al análisis de los medios. Otros, en cambio, cuando el ambiente social es incomprensivo y la respuesta hostil, saben someterse a la disciplina utilitaria del artesano, sin que por esto renuncien al *alter ego* de su voluntad de expresarse artísticamente, a su más profunda inquietud. No pudiendo aceptar la idea de verse sometidos a las presiones del mercado de pintura, muchos artistas han optado por consagrarse al diseño para sobrevivir. **Francisco Bellorín**, que reside y trabaja en Maracaibo, es uno de éstos. Y si él ha puesto una pasión ejemplar en su oficio de diseñador gráfico, mientras trabaja para la Universidad del Zulia, también es cierto que, gracias a ello, ha podido realizar una obra perseverante en la pintura y la gráfica, con la mayor libertad.

El taller de Bellorín conoce la versatilidad del artesano y del artista que requieren, a la vez, para su obra, de los espacios amplios y ordenados, del ambiente más propicio para el despliegue de estas técnicas diversas que, reflejándose y conviviendo, se convierten en estímulos creativos, constantes, paso a paso. En la misma amplitud, esta vez ilusoria, que el espacio propone a la mirada en estos cuadros llenos de símbolos como un sueño.

En Maracaibo, Bellorín se ha adueñado de una decidida doble personalidad, mediante la cual puede sobrevivir biológicamente, tiranizado por una realidad que se ve obligado a aceptar, a tiempo que rescata del sueño, de la intimidad y del inconsciente, las imágenes más obsesivas de su arte. Lo más significativo de una ciudad como Maracaibo, para un pintor, es la experiencia del absurdo, de una surrealidad que nada tiene que ver con la literatura y el arte, y sí con la vida. Que está en los lugares más públicos y abominables, en el desorden de las avenidas pobladas de letreros y cartelones extravagantes, en los *ghettos* de guajiros, en las insuperables acumulacio-

nes de desechos orgánicos rodeados de zamuros, en las voces, el habla y la jerga ordinarias, en los bares y lenocinios, en la violenta alineación de fachadas revestidas con los colores tiernos de la arquitectura más ingenua. Y esta experiencia no se hace elusiva para quien, como Bellorín, transita a diario la ciudad y se ocupa de una realidad fantástica u onírica. La omisión es aquí, en sus cuadros metafísicos, presencia de un significado terrible que nace del contacto cotidiano con el medio donde ha vivido y que no se rechaza sino para revelarlo en sus símbolos más universales.

Jacobo Borges concibe el taller menos como un ambiente de trabajo que como un verdadero laboratorio para una experiencia integral. Cineasta, dibujante excepcional y pintor, Borges ha visto en su lenguaje un sistema de signos para descifrar la realidad, acudiendo a los estereotipos sociales que él somete a la misma visión implacable con que la realidad se sitúa bajo su lente crítico. El no niega que sea un pintor de caballete y no un experimentalista como lo es en el cine. Sabe situarse humildemente en ese escaño de una tradición respetable que permite ver aun en el taller del pintor, el santuario de una metamorfosis: tiene a Velázquez como a un antecesor, y no deja de referirse al genial pintor español cuando, ensayando desmontar su propio método, se ve a sí mismo entre personajes rodeados de cristales, en poses estáticas o proyectando los reflejos de imágenes con que el desplazamiento de los cuerpos se hunde en la boca de la nada, en la noche de los gestos perdidos.

La última obsesión de Borges es la más próxima a un pintor de caballete para quien la tela se transforma en un espejo bien, apuntalado: el autorretrato. Así, Borges pretende expiar en su persona, como en otra época Van Gogh, y más tarde Reverón, aquello, que frente a su ojo, encuentra de más culpable en la sociedad que él parece condenar en sí mismo. El vuelve a la sátira expresionista profundizando a la vez en la psicología humana y en el ambiente que reviste con la apariencia de una arquitectura barroca, fastuosa y estrambótica como el falso gusto por lo antiguo que hoy experimentan los nuevos ricos.

El taller de Borges podría ser la realidad total, que, es ubicua como la necesidad de conocer que le propone al pintor utilizar simultáneamente varios lentes de creador. Tal vez tuvo razón cuando dijo: "Yo sólo soy un comunica-

dor. Ya a mí no me preocupa el estilo. Me interesa cómo son representadas las cosas. Por ejemplo, hay una manera en que la gente reconoce que una persona es una mujer, y esa manera por la que reconoce son los estereotipos, las revistas, los periódicos. A mí me interesa cómo esta mujer está representada y no cómo la pinto yo. Mi cuadro es como una lectura a la inversa. Todos esos estereotipos, fetiches, mitos, están ahí, en situaciones nuevas que hacen que sean repensadas."

Esa lectura propuesta por Borges se cumple, sin embargo, exclusivamente en el cuadro, ¿o es necesario echar mano a otro lenguaje? Lo que permite que sigamos hablando, después de todo, en el caso de Borges, de un verdadero pintor. Los nuevos artistas de la figuración, revelan ante todo una falta de inhibiciones para poner al descubierto sus procedimientos, conscientes de que la realización, analizada en su marcha, se hace ella misma susceptible de formar parte de la obra. Así, **José Campos Biscardi** cuestiona el taller tradicional como lugar secreto y sellado donde el artista se cuida muy bien de mostrar su técnica, alimentando viejos tabús. Verse en público es, en cierto modo, participar de una experiencia que, al desmontar el proceso para desacralizarlo, nos devela la imagen misma de la comunicación. Campos pinta en público como una forma de exponer. Su verdadero taller está, entonces, en la sala de exhibición, aunque él no sea personalmente un exhibicionista a la manera de Georges Mathieu, ni nos proponga la pintura-espectáculo, que contribuyó en los años 60 a la degradación del informalismo. Pero es evidente que él se nos da como un impugnador de la técnica del realismo tradicional aunque para ello no se vea en la necesidad de rechazar el caballete ni la tela, cuya estructura de ejecución mantiene.

Su obra está castigada por la obsesiva búsqueda de una armazón que ligue dibujo y colorido: los comienzos de Campos fueron los de un dibujante para quien el plano es virtualmente el único espacio posible de la obra. Consciente de este problema afirmó inicialmente un grafismo sobre el principio surrealista en que ha persistido hasta hoy. Tomó como punto de partida formas esenciales, verídicas, que él sentía profundamente y que eran básicamente gráficas: piernas, nubes, mallas tejidas y elementos tubulares. Desde entonces se hizo presente en su obra una intención humorística, ligada a las asociaciones absur-

das. Figuras ocultas tras las nubes (¿balones de intrascendentes palabras para una cultura ridícula?) mostraban por toda realidad un amasijo de piernas sofisticadas que pugnaban por expresar una idea de movimiento, en un espacio de gran fijeza. Lentamente el plano inscrito dio paso al espacio coloreado y lo que era grafismo puro se transformó en la realidad espacial de las pinturas de hoy, por una vía que no hace concesiones a las técnicas del naturalismo. Las obras actuales de Campos superan así la etapa embrionaria para asumirse a sí mismas como mundos autónomos y cerrados en los que el signo (de ayer) ha sido sustituido por los símbolos de los estereotipos de hoy.

En 1967 **Omar Carreño** lanzó en compañía de un grupo de artistas el manifiesto del "expansionismo". Fue durante una exposición celebrada en el Ateneo de Caracas. De acuerdo con el expansionismo, una obra constructivista es susceptible de extender su efecto, física o ilusoriamente, en el espacio dado sobre el cual se proyecta para envolver al espectador en una exigencia de participación. La obra debe ser manipulable. Pero fue sólo Omar Carreño, de todo el grupo, el que perseveró en aquel programa inicial, y aunque él prefirió no seguir dando el nombre de expansionista a su obra más reciente, por lo menos dio una gran demostración de constancia.

Su proposición actual la constituyen las "imágenes transformables", expuestas con gran éxito en la XXXVI Bienal de Venecia, y que pertenecen formalmente a una familia de obras cinéticas cuyos orígenes habría que remontar a otra serie comenzada hacia 1955. Carreño se muestra en todo como un incansable investigador visual. Aquella serie de 1955 sirvió de base a muchas de las proposiciones futuristas de Carreño, a excepción de su etapa informalista de 1960. Los "polípticos" eran relieves extensibles en planos que se unían por bisagras o goznes. Ellos desplegaban ante el espectador la posibilidad de su accionamiento y el resultado se transformaba siempre en el plano pintado con una estructura de diseño geométrico.

En la serie de los transformables, lo físico es sustituido ahora por lo ilusorio, pero también se deja al espectador el rol de manipulador; "Cuando las columnas —escribió Roberto Guevara— giran en su base y la serie de elementos estructurales sufren cambios, se obtiene en consecuencia una sucesión ilimitada de imágenes que la memoria acu-

mula y convierte en una serie fantástica de posibilidades".

El taller de Carreño es la sala de máquinas sobre la cual se levanta la columna ilusoria del infinito. La aspiración de este artista, formulada más de una vez en declaraciones y manifiestos, es hacer del arte un mediador de las señales cibernéticas. El agrandamiento de la percepción liberadora en el hombre será también determinada por la capacidad de la ciencia para devenir en sí misma un medio artístico.

La obra de **Carlos Cruz-Diez** ha sido definida como "el primer intento, plenamente logrado y de posibilidades casi inimaginables, de integrar un nuevo color a la Pintura, de pintar en el espacio utilizando leyes físicas". Carlos Dorante se refería con esas palabras, en 1967, al principio básico del arte de Cruz-Diez, la Físicromía, esta estructura óptica que hizo decir a Jean Clay que "es el aporte más decisivo, junto con el de Soto, que Venezuela haya dado al moderno arte internacional". La físicromía se concibe como una estructura modular que cambia y se modifica por el desplazamiento de la luz ambiente y del espectador, proyectando el color en el espacio y creando una situación que evoluciona.

Aquella predicción de "una posibilidad real casi inimaginable", de que habló Dorante, ha logrado materializarse en el desarrollo que de sus proposiciones Cruz-Diez ha hecho en los últimos años, en Francia y en Venezuela. "Lo importante —había escrito el propio Cruz-Diez— no es que la obra 'se mueva'. Esto es lo característico. Pero lo trascendente es que deje de ser una estructura para convertirse en **acontecimiento**". La anterior frase fue recogida también en 1967. Ha pasado algún tiempo y Cruz-Diez tuvo oportunidad de llevar a la práctica la mayoría de sus proyectos. El acontecimiento encuentra en la experiencia las formas que le presta la realidad de la comunicación humana. En el acontecimiento, las gamas cromáticas, proyectadas a escala humana e insertadas en su propio contexto arquitectónico, están dirigidas a modificarse con la participación del espectador, y con ellas se modifica también el espacio real, imponiendo una experiencia ilusoria que aquél comienza a vivir desde que se ha convertido en un participante, en un agente modificador de la percepción.

Los proyectos de gran magnitud que Cruz-Diez ha realizado últimamente en Venezuela, dentro de un programa de

colaboración arquitectónica, dan forma concreta al viejo sueño de la síntesis artística en una experiencia de nuevo tipo que supera, en ella misma, la división de los géneros artísticos, tal como la había pensado Mondrian.

Ya que su sentido está completo en sí mismo, el acontecimiento de Cruz-Díez puede prescindir de la arquitectura y, por lo tanto, está apto para abordar cualquier situación visual que se presente, ya sea el paisaje, el parque, el vestíbulo o el salón, puesto que no se plantea con él el problema de las formas, sino el de la vivencia de una relación visual entre el espectador y la obra. Lanzado a la calle, este programa del acontecimiento exige también los métodos de una producción que ha de aliar la intuición del artista con la lógica del científico, y de aquí, en el taller-laboratorio, nacerá una voluntad de equipo para una nueva alianza: hombre-arte.

La obra de **José Antonio Dávila** no pretende ser, como se ha creído, un himno al mundo del trabajo; la estructura de su composición brillante, síntesis constructiva a la que llega en los últimos años, tampoco puede interpretarse como una adhesión optimista al triunfo de la maquinaria pesada, cuyo diseño geométrico se complace en repetir de obra en obra, mientras toma al hombre como tema principal de su pintura.

La máquina es un poder que el hombre asume y del cual hace uso, como cuando el maquinista, que Dávila no deja afuera, se apodera de los controles de un gigante tecnológico para desaparecer dentro de él, convertido en una pieza más del engranaje del juego, como un héroe anónimo. Su repertorio formal lo toma Dávila del mundo industrial, de las grandes máquinas revestidas de colores brillantes e ingenuos. Y de las máquinas nos muestra las cabinas, en cuyo interior está el hombre, un personaje visceral y aplastado por el peso de su función, aterrado o prepotente, según el caso. La cabina consiste en un diseño simple, de planos yuxtapuestos y colores vivos en extensión, divididos por rectángulos y curvas. De la misma manera, la cabina está llevada al cuadro respondiendo a un concepto constructivo que pone en juego una técnica laboriosa y de gran limpidez, en la cual suelen colarse, para los aspectos más humanos de la representación, ciertos gestos: trazos libres, color chorreado como sangre, amarillos que gritan, etc. Pero es un mundo de valores plásticos premeditadamente elegidos y orquestados, tal como se ofrece a la vista en la realidad.

Si la máquina se exalta a sí misma con este colorido es porque el hombre, este personaje gris, vale poca cosa. Es un objeto más y su sentido se hace para sí mismo cada vez más terrible.

Pero este colorido sonoro y plano como el brillo del acero pintado, es también el universo de colores del artista; la evolución de éste encuentra aquí la única respuesta que Dávila podía darle en el taller: el desarrollo progresivo de una concepción estructural de la obra de arte, tal como la hemos visto plantearse de etapa en etapa, compatiblemente, a lo largo de una de las trayectorias más serias y coherentes de la nueva figuración en Venezuela.

Los medios son determinantes, ellos se ofrecen en sí mismos como caminos. Lo que el artista busca puede ser encontrado, sin quererlo, en lo que la materia propone. Por eso, el desarrollo de una obra, de una proposición, no siempre es previsible a cierta distancia. La experiencia corrige a la voluntad.

El taller de **Gego** no admitiría un espacio murado, cuyas superficies lisas pusieran, por todas partes, un límite al crecimiento de sus redes escultóricas. Esta artista ha confesado su preferencia por los objetivos claros y por los materiales más sencillos, flexibles y resistentes, capaces de adecuarse a un lenguaje gráfico que evoluciona en su obra como una línea dibujada en el aire. Pero el alambre común utilizado por Gego pareciera perder su función más prosaica para adquirir la nobleza de un pensamiento poético, que necesitara ser desplegado en lentos meandros.

Desde que una de sus mallas comienza a crecer, uno puede estar seguro que el silencio tenderá aquí, entre los hilos, su trampa irónica.

No existe una forma determinada, la envoltura es al mismo tiempo el interior de la obra; su materialidad es a su vez el reticulado que traza rayas blancas sobre una pared negra, los bordes donde termina la red son sólo el comienzo invertido, pues en una obra de Gego lo invisible siempre hace acto de presencia para indicar lo real de todas las posibilidades.

Aunque nace de un concepto, programado como conviene al trabajo de un diseñador, este arte sale al encuentro de la naturaleza, donde tiene su sitio, como si se nutriera secretamente de un árbol para descender entre sus propias ramas de alambre, hasta nosotros.

El caso de **Elsa Gramcko** es, en este sentido, uno de los más interesantes; lúcida y coherente consigo misma, ella

no elude en cada momento ser contemporánea en la práctica y en las ideas, y esta consideración no la priva de mostrar un espíritu fuerte, arraigado en la tierra, que ve en la materia un instrumento expresivo.

Comenzó su carrera haciendo pintura abstracto-geométrica, aunque adoptó un sistema de relaciones formales más libre que el usual, y telas en vez del soporte contraenchapado que empleaban los geométricos. Por eso al descubrirse en una nueva etapa, supo mantener el gusto de la materia, que disponía ahora en composiciones espaciales y amplias. Utilizó texturas grises y oscuras para expresar con ello un sentimiento telúrico, como si nos ayudara a ver la superficie terrestre desde gran altura. Esta fue su etapa informalista, relacionada con las búsquedas del momento y punto de partida para su trabajo siguiente, en el que lograría atmósferas más austeras, despojadas, que tendían cada vez más a negarse el goce del color puro. Incorporó objetos, como silvines de faros de automóvil, rejillas metálicas de acumuladores, fueron los primeros pasos para el ensamblaje. Por esta vía alcanzó su estilo escultórico que dio a conocer en la exposición "La escultura y sus posibilidades". Aquí mostró obras de diseño típicamente constructivo realizadas en aluminio, dentro de una tendencia que, oponiéndose a su expresionismo informal, parecía relacionarse con las estructuras primarias.

Si alguien puede responder por la significación que el taller del artista sigue teniendo hoy, en un sentido tradicional, nadie mejor que **Luis Guevara Moreno** para probarlo con su obra. Su tiempo creativo está bien dispuesto y no admite dilación para ejercitarse en ese hogar de investigaciones en que ha convertido su taller individual. Guevara Moreno es uno de los artistas más fértiles de su generación.

Dibujante notable, pionero de nuestro grabado y profesor de gráfica en la Escuela de Artes Plásticas "Cristóbal Rojas", él no es exactamente un innovador, en la medida en que lo son Borges y Soto. Su papel ha sido bastante privativo y ha importado mucho más para su prolífica carrera que para la de otros, como conviene a un artista solitario, que desdeña la publicidad y la controversia, prefiriendo dar la cara con su obra. Pero entre nosotros Guevara Moreno conserva un aire grave, un ascendiente memorable, por la voluntad de entrega con que ha sabido desarrollar el mundo de for-

mas figurativas que le concierne y por su elevada noción del oficio, que le permite ser, además, uno de nuestros mejores técnicos en arte. Más que inventar, su obra se limita a reiterar un vocabulario conocido de temas figurativos.

Pero Guevara Moreno tuvo en su momento más brillante el valor de ser un abanderado de las ideas estéticas. Supo renunciar a los privilegios del éxito a que su talento tenía acceso, en favor de una moral que juzgaba más comprometida, y abandonó aquel arte del que, viviendo en París, había sido cabeza de fila. El había firmado el manifiesto del grupo "Los Disidentes" y abrazado la causa del arte constructivista, que le ofrecía en el movimiento de los "Matis", un camino promisor.

A esto siguió, hacia 1954, una decisión por el realismo: "Para bien o para mal encontré horizontes más amplios, exaltados, orgánicos en esos que prometían un arte ligado a la vida, a las cosas, a la cotidianidad, factores que engendraron en el pasado una expresión trascendente".

Nada comprobó mejor su aserto, aunque hubiese sido por un momento genial, que aquellas obras que marcaron su evolución entre los años 1958 y 1960: realismo crítico para el que elegía grandes formatos y una factura tan luminosa que parecía levantar un puente entre el mejor informalismo y el estilo de Armando Reverón.

¿Y **Hung** este gran gesticulador de la pintura que, sin embargo, guarda silencio negándose a hablar sobre una obra que es la elocuencia misma?

Como los pintores del siglo XIX, que empleaban grandes andamios y ocupaban talleres espaciosos por cuyos ventanales la luz entraba a chorros, Hung es el artista de procedimientos y enfoques monumentales, negado para la intimidad del signo. Si él necesita situarse lejos del cuadro, no es para medir los efectos de **trompe l'oeil**, sino para accionar desmedidamente, orgiásticamente, frente a los formatos murales que su método le exige hasta volver inútil y hasta ridícula la presencia del caballete. Hung es el pintor de lo físico y del movimiento de la materia en ignición. Sus cuadros son siempre fragmentos recortados de una escritura que se desarrolla en el espacio, a partir de un centro explosivo, desde donde se expande hacia los lados, conquistando un lugar que, en las últimas obras de Hung, deviene astral, féerico.

Siendo un artista que concibe la energía de la materia más que la forma

obtenida por una construcción, se explica que Hung haga abstracción del taller, transformado ahora francamente en una perspectiva mural, bajo los árboles o a la orilla del lago, allí donde puedan disponerse los potes y pomos de pintura con la rapidez que plantea el manejo de un arsenal de proyectiles a la vista del enemigo. Y es que, como Armando Reverón, Hung es el pintor que libra batallas con la infinitud alcanzable que abre un boquete existencial en el cuadro. El se consume en su propio rito de pintor, en esta especie de lucha dispar, de la que nace la obra; va a la pintura para inmolarse, para quemarse en el chisporroteo de color salpicado que lo involucra y que brinca desde la brasa de las colisiones brillantes.

Entre los pintores de tendencia informal que hacia 1960 no se sintieron tentados a cambiar sus métodos de trabajo, tal vez ha sido **Humberto Jaimes Sánchez** el que ha dado obra más perseverante y calificada.

Tampoco cambió mucho el contenido de sus imágenes, y prefirió mantener sus hábitos formados en la tradición del cuadro de caballete, si bien hubo, también para él, un momento transitorio en que, atento a la moda, se hizo figurativo.

Su última exposición llevada a cabo en la Sala de la Fundación Mendoza, en Caracas, en 1975, lo confirmó en lo que seguramente habrá de ser su vía más legítima: aquella abstracción lírica que sugiere a la naturaleza no a través de sus formas representadas, sino del sentimiento que se la apropia para revelarla esencialmente en el cuadro.

Jaimes Sánchez suele poner nombres paisajísticos a estas obras que evocan vagamente las viejas pátinas de los muros de pueblos o, con un poco de imaginación, las caprichosas formas de los barrancos lavados por las lluvias. Pero lo importante no es tanto lo que el cuadro es capaz de evocar, como lo que en sí mismo es. Una combinación armónica de planos en profundidad, que el calor denso recubre para matizar o avivar las tensiones y equilibrios de las zonas que se distribuyen como las partes de un rompecabezas; el resultado es un fragmento de calidad poética y lo aprehendemos como una parte de una unidad mayor, que sería la realidad. El cuadro se torna, así, infinitamente posible.

El lugar de gestación de la obra es para Jaimes Sánchez el taller. El no busca el paisaje en la naturaleza, sino en su ojo, porque procede de acuerdo con un método expresivo, que alude el objeto.

El sentimiento o sea la necesidad, es el elemento motriz que pone en actividad

la imaginación. La obra crece desde la tela a partir de las condiciones de su propio nacimiento, y éstas son propiciadas por la técnica de este pintor que se ve convertido, en la marcha de su trabajo, en un poeta de las sensaciones experimentadas.

Con **Gerd Leufert** volvemos a plantearnos la dicotomía el diseñador y el artista plástico en una misma persona. Sin duda, aquí la vida del taller no se simplifica, sino que se enriquece. Leufert nos ha probado que esa dicotomía no sólo es subsanable, sino que es esencialmente complementaria. Su obra de artista surge estrechamente ligada a la historia del signo, la forma y el color, que él va resumiendo en su obra y que constituyen el núcleo central de su investigación, en todos los campos.

El signo se vincula, ciertamente, a la invención de símbolos y a la escritura, en todas sus manifestaciones, y tiene su equivalente plástico en la labor de dibujante expresionista que Leufert ha continuado haciendo, de una manera subrepticia, a lo largo de toda su carrera. Su obra informalista de los años 60 proyecta esta misma noción significa que por la vía de la materia se inscribe sobre sus espacios blancos y luminosos. ¿Y el color? El color es un componente esencial de su diseño que, llevado a la pintura, reivindica para sí mismo, en la obra de Leufert, la espacialidad virtual de la obra de arte. En este sentido, Miguel G. Arroyo C. ha señalado posibilidades combinatorias nuevas en la elección que Leufert sabe hacer de los colores planos: "Logra producir una conmoción visual por el empleo de extrañas armonías que tocan el justo límite que separa lo cursi de lo que no es. Su gran experiencia en el campo de lo visual (su obra de diseñador gráfico es, quizás, la más importante que se haya realizado en Venezuela) le ha creado una especie de horror instintivo a toda armonía justa o ya tratinada. Sus esfuerzos se dirigen a lograr la armonía peligrosa que le permita caminar, sin caerse, por esa cuerda floja que él mismo ha instalado. Los sutiles contrastes de color de sus telas alteran tanto la rigurosidad de sus formas como las dimensiones físicas y la ubicación espacial de sus planos coloreados".

Ese riesgo de lo insólito, que puede significar el éxito o la caída, no modera en Leufert la fiebre de los límites de la percepción. El no cesa de investigar, porque las ideas son más importantes que la realización. Es así como nos propone, bajo una forma conceptual, una exposición que se centra en la historia del

marco, sobre la cual ironiza a la vez que sabe otorgarle vida de objeto plástico a ese subterfugio de la pintura tradicional: el marco de cualquier forma y estilo, cuyo cuadrado vacío, de donde está ausente la tela, simboliza en qué medida la nada ocupa el lugar dejado en blanco por los mitos de nuestra civilización.

La pintura demuestra que la subjetivación no conduce siempre a excluir la realidad, sino que a veces puede revelarla con mayor fuerza y verdad. Antes de su serie "Los suelos de mi tierra", **Mateo Manaure** fue un pintor abstracto del que podría decirse que fue tanto más artista de la realidad cuanto más se empeñó en descubrirse a sí mismo. Perán Erminy ha hablado de "las metamorfosis ambientales para referirse a la capacidad de Manaure para poetizar la realidad, a la que convierte en "un mundo metafórico". Pero su método, dice Erminy, consiste en "servirse y tomar sus elementos fundamentalmente de esa inagotable fuente de inspiración poética que es la fantasía, la imaginación creativa. Lo imaginario (real) es la materia principal de su trabajo".

Este juicio no encierra toda la versatilidad de que ha dado pruebas Manaure, uno de los pintores del grupo de "Los Disidentes" que ha marcado más huella en la pintura venezolana. El fue, en efecto uno de los grandes de los años 50, cuando entró en auge el abstraccionismo geométrico, al que había adherido tras haber recibido, un poco antes, la influencia del surrealismo. Manaure intervino activamente en el movimiento neoplástico de Venezuela. Quizá lo más importante de ese período fueron los murales que hiciera para la Ciudad Universitaria, y si esta etapa es la más discutida en su carrera, es, sin embargo, aquella por lo cual se le conoce internacionalmente. La diferencia entre el estilo geométrico de Manaure y el de los otros pintores de su generación de igual tendencia, consiste en que, aun cuando someta su trabajo a la disciplina del diseño programado, Manaure logra siempre una nota personal y poética, ya en el colorido, ya en las líneas de la composición.

Hacia 1960 retornó a la figuración, aunque nunca renunciaría completamente al constructivismo. Manaure mismo explicó este paso cuando dijo "El artista dotado de un sentimiento profundo y de una experiencia creadora descubre antes que otros el alcance de su obra, se da cuenta de sus límites, tiene noción de su propio adelanto; los esfuerzos por llegar a la superación amplían su visión de la belleza". Por esta vía, más tarde, presentó en la Sala Mendoza, en 1967, su serie

de "Los suelos de mi tierra", en cuya dirección ha proseguido su trabajo hasta hoy.

No restringimos aquí la noción de taller al espacio físico privado que utiliza el pintor tradicional como un alquimista. El taller pudiera ser cualquier lugar donde la obra se muestra en gestación, librada desde la nada a los gestos que la cuantifican. Entre el taller de **Oswaldo Vigas** y el de **Nedo** la diferencia no consiste en las herramientas de trabajo ni en la concepción del ambiente donde ambos accionan, la diferencia radica en los modos de obrar frente al cuadro y en los resultados que, no son intercambiables como el espacio moderno que en la arquitectura moderna se adecúa indistintamente a todos los usos, desde el dormitorio al taller.

No pensemos que el taller del diseñador es un lugar extraño a la obra de arte, porque el oficio no dice que el diseñador no pueda ser, también, un artista, un creador de obras de arte. Y Nedo y Gerd Leufert lo demuestran, en tanto que no conciben su actividad creativa limitada exclusivamente a su profesión de diseñadores gráficos.

Nedo es fundamentalmente un plástico. Sus obras expresan, antes que nada, una materialidad en términos de concreción objetiva, pero la suya es la objetividad para ser aprehendida ópticamente a partir de un primer plano donde sentimos la obra como un hecho material.

Pero más allá de la obra misma, en la relación de ésta con el espectador, apreciamos que la dinámica de la percepción se apoya en ese elemento mediador que es la luz.

Nedo entra en ese género de indagadores para quienes el lenguaje es un medio extremadamente parco pero, paradójicamente, muy extenso. El resultado y el efecto son más importantes que las formas. En otras palabras: la forma es para él un medio: ella debe operar transformaciones, está en devenir. Es de los artistas que propone desmaterializar la forma para descubrir su causalidad en la visión del que mira, exactamente como el relámpago existe porque percibimos su efecto. En este sentido, Nedo es de los artistas virtuales que, trabajando en el campo específico de lo espacial, han llevado más lejos la proposición de Malevitch de fusionar en el cuadro dos forma análogas pero antinómicas en su acción: un cuadrado blanco sobre un cuadrado blanco. Pero para Nedo, buen hijo adoptivo del trópico, el medio de activación espacial no parece ser el color blanco, sino la luz. Es apoyándose en este elemento como ha logrado una corporiza-

ción casi insólita de formas en perspectiva que se proyectan tridimensionalmente desde una condición sólo sugerida ópticamente, de una gran ambigüedad. Nedo basa su proposición en el enfrentamiento, dentro de cada cuadro, de dos grandes zonas en contradicción, que intercambian sus planos de perspectiva, entrando o saliendo en virtud de sutiles cambios operados en la óptica del espectador. Es como hemos dicho, una rutilante página en blanco, en la que las degradaciones y valores producidas por los diferentes planos de reflexión sustituyen el pensamiento escrito, que continuamos buscando en sus obras y que hallamos bajo la forma de una gran metáfora blanca.

Sería difícil referirse a la obra de **Alejandro Otero** sin detenerse a examinar cada una de las etapas de su trabajo, como si éstas fuesen la obra de otros tantos artistas que vivieran en su persona.

Alejandro Otero tiene un **alter ego** poderoso. Su talento infatigable está presente de manera autónoma en diversos momentos de su propia creación y de la de los otros. Como artista es ubicuo, como hombre, humano. Es el artista integral por antonomasia y es capaz de analizarse a sí mismo, mientras trabaja, bajo su lente de agudo crítico. Puede ser igualmente parco y exuberante, clásico y barroco, en sus gustos y en lo que hace, moderno y antiguo, contradictorio siempre.

De su generación, fue no sólo el más brillante, sino también el que, poseyendo las ideas más claras y avanzadas, demostró mayor cariño y gusto por la obra de los maestros. Como alumno de A. E. Monsanto en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, se formó en el rigor del análisis plástico que extraía sus lecciones de las obras de Cézanne y el cubismo; por ello, a su vez, él pudo expresarse, puesto que tenía talento, en paisajes, bodegones y figurar con éxito, antes de viajar por primera vez a París, en 1945. Aquí se convirtió en artista contemporáneo y adhirió al internacionalismo que luego encontró en él, hacia los años 50, al mejor teórico venezolano del arte abstracto.

De regreso, su carrera se funde y faceta en rápidas etapas que, por vía de síntesis se encadenan hasta llegar a lo que para muchos es su obra culminante: "los colorritmos"; incluso quema etapas, rompe con el desarrollo evolutivo de su plástica y recibe las críticas. Otero se defiende esta vez, como otras veces, a su turno, atacó: "Desarticulación no implica 'sin sentido' cuando nos referimos

al tiempo. Por sobre la continuidad convenida del tiempo está la verdadera continuidad, que es la de las ideas que marcan el curso del acontecer humano. Hay continuidad entre mis colorritmos y las obras que comienzo ahora (en 1967) - continuidad y desarrollo. Y eso no era posible en cualquier tiempo ni en cualquier tiempo ni en cualquier oportunidad". Esa etapa iniciada en 1967 lo conduce a la escultura espacial, en una escala que se relaciona con la escultura y que Otero concebirá como un trabajo de equipo. Así van surgiendo las grandes estructuras en aluminio y acero, con las cuales el artista participó en la zona féerica del espectáculo "Imagen de Caracas". "Creo que la escultura, explicó Otero, es consecuencia de la pintura. Tuve que hacer escultura para poder resolver problemas que me había planteado como pintor. No son problemas distintos, vienen de una misma raíz. No dejé de ser pintor para ser escultor sino que de plano, los elementos utilizados en la pintura, no me daban para transformar el espacio, para que la obra misma fuera el espacio, ir al espacio verdadero. Eso no se puede inscribir sobre un plano y esas son las grandes dificultades que encontré. Necesitaba también vivir en un mundo que hubiera llegado a una madurez mayor en cuanto a un concepto del espacio. Me he encontrado ahora con las experiencias nuevas de los viajes espaciales, con las experiencias nuevas de la ciencia".

Luisa Richter es, por el contrario, la negación de todo racionalismo, de todo programa. Pintar es vivir, aunque ella no sea, en propiedad, una gestualista como Francisco Hung. Su taller es parte de la naturaleza, a la que ha puesto provisoriamente los límites de los muros, sólo para sentirse físicamente más segura, pero no porque necesite proporcionar un ámbito arquitectónico preciso al rito de pintar. Que para ella es como una forma de confesarse, de ver el mundo desde su dramático monólogo visual. Su técnica no parece admitir más que la libertad de un impulso consciente, cuyo valor plástico está en proporción directa a la intensidad con que es registrado ese impulso.

Formada en la escuela del expresionismo alemán, alumna durante algunos años de Willy Baumeister, en Stuttgart, Luisa Richter fortaleció su visión a su paso por el matierismo informal, que ella practicó en Caracas, hacia 1960, antes de comenzar a restituir el mundo figurativo de su primera época. Ella ha encontrado, mediante la construcción por planos de la pintura abstracta, el paisaje conceptual, que libra a la espon-

taneidad de su técnica para expresar esencias. Es este mismo método intuitivo lo que la lleva a descubrir en el retrato una forma de incidir profundamente en la realidad. Pero el retrato es, de acuerdo con la tradición realista, esencialmente pintura de caballete, y en este sentido, a despecho de sus ideas de vanguardia Luisa Richter reafirma con su procedimiento de trabajo la importancia del taller como sitio ideal para la elaboración plástica.

Experimentalista en un sentido expresivo, Luisa Richter manifiesta al mismo tiempo, en toda su obra, una extraña y obsesiva lealtad a lo que ella misma es, a lo más esencial de una personalidad fiera y poéticamente libre, espontánea y creativa en cada uno de sus múltiples gestos. Y, sobre todo, sabe reflejar en su arte el espíritu de su formación básicamente expresionista. Lo que más nos asombra en ella es esa fuerza siempre inédita para expresar ideas mediante signos abstractos, que ha caracterizado al pensamiento expresionista. Y, sin embargo, a despecho de su densa cultura europea, Luisa Richter se nos muestra consustanciada plenamente con nuestra realidad latinoamericana, a la que se entrega sin vacilación, padeciéndola mientras se expresa en ella.

"Nuestro trabajo es el espectro que proyectamos como prisma de la realidad que somos". De esta manera inició **Alirio Rodríguez**, en 1965, una serie de reflexiones que dieron origen a los textos de su libro **Carta a Nadie** (Armitano, 1975).

Este libro constituye, tal vez, la mejor defensa que pintor alguno en Venezuela haya hecho de sus proposiciones. Alirio Rodríguez teoriza, en todo caso, sobre su propio trabajo para concluir alegando que "La Figuración es el arte del hombre y de los hombres nuevos, para una sociedad nueva capaz de verse ubicada en nuevos paisajes, en nuevas latitudes y hacia nuevos y promisorios destinos". Este optimismo no elude, sin embargo, plantearse de un modo dramático la representación del hombre, que para Rodríguez se muestra siempre en trance proteico, en una desnudez salvaje y primordial, donde el individuo, en plan de creatura, se agita o revuelve, luchando en un espacio capsular, como un feto.

Porque para Rodríguez la pintura se plantea como un enfrentamiento a la realidad, cuyo protagonista continúa siendo, a pesar de todo, el hombre: "El pensamiento es el hombre —dijo Rodríguez—, el sentimiento la comprobación

de la existencia, y la acción del hombre el resultado de ambos". La afirmación anterior se refiere a la disyuntiva entre arte tecnológico y arte humanista, que Rodríguez ha venido exponiendo en sus escritos; él toma partido por este último y propone a su propia obra como modelo, cuando nos dice que "el hombre moderno no podrá sobrevivir sin el retrato de su esencia. Y ese retrato de la humanidad, para la historia presente y futura, seguirá siendo el arte introspectivo de la Nueva Figuración". Si la verdad plástica de Alirio Rodríguez está en la imagen representada del hombre, la escala en que éste es visto por él podría ser la del vértigo. En sus obras asistimos a los gestos hipertrofiados de los grandes primeros planos, a la lucha de contrarios entre el espacio estático y el desplazamiento casi genesial de las figuras mayestáticas.

No es fácil dar una imagen de **Tecla Tofano**. Ya lo había intentado Marta Traba cuando, refiriéndose a ella, escribió que "la dificultad de abordar la obra de Tecla radica en la propia personalidad de la ceramista, que interfiere en el análisis de sus obras. En primer lugar es **demasiado** ser humano; en segundo, es un ser humano complejo. Por el primer motivo, es capaz de expresarse al mismo tiempo mediante el dibujo, la literatura y la cerámica, y de ninguna manera tratando de complementar lo que dice en un lenguaje con lo que dice en otro, sino forzando los tres a constituirse en vehículos eficaces de **todo** lo que quiere decir".

¿Es ante todo una ceramista? Evidentemente: éste es el oficio que más la identifica y por lo cual, en cierto modo, la descubrimos aquí para el público, en su taller. Pero ¿involucra este oficio restringir las creaciones de la cerámica, como han hecho algunos, al mero campo de un producto artesanal? Tecla Tofano ha sido uno de nuestros artistas más empeñados en destruir ese prejuicio que pretende atribuirle a la cerámica un sitio en la decoración del hogar, aun a costa de hacerse ella misma objetualista e intentando dotar a la forma en barro de una expresividad simbólica, definitivamente destruido el recuerdo de la función.

Estamos lejos, en su caso, del formalismo en que se inició una brillante generación de pioneros: Arroyo, Reina Herrera, Zielke, Merchán, Luisa Palacios, Seka, dentro de la cual Tecla parecía ser la más inconforme y (aunque se propusiera como aquéllos "la belleza y la ver-

dad") más ásperamente vivencial. Sus cerámicas salidas del torno para asumir la forma convencional del cacharro, insinuaban ya una velada aproximación a las fuentes de nuestra cultura: el color y la materia de la cerámica precolombina eran evocados. Pero no era ésta una relación buscada que se nos mostrara ya bajo aquella voluntaria tosquedad sin refinamiento en que cada forma se convertía en su propio contenido.

La materia pareciera haberle dictado, desde un comienzo, la rebeldía que la lleva ahora no sólo a utilizar la literatura confesional, sino también a modelar el barro para obtener un tipo de obra que se coloca más allá de la cerámica pura y, quizás, más allá de la cerámica misma. Estilo o expresión que apuntó en un principio hacia un mundo fantasmagórico o primitivo, evocador de una simbología mágica. ¿No era un canto a los poderes de la imaginación? Después, a partir de 1968, sus versiones paródicas de la sociedad de consumo: la silla, la cama, el calzado, que ella plasmó con un humor exuberante. Hasta su más violenta explosión contestataria, que sin duda no le perdonarán los orantes del culto a la forma: "Lo que comen los que comen": "Ataque frontal a las orgías de comidas tomadas como símbolo de una clase minoritaria para la cual se ha organizado la sociedad de consumo: expansión de lo grotesco para lograr un ambiente, mesa tendida con el banquete de la cerámica" (Marta Traba).

Formado en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, **Virgilio Trómpiz** apuntó en sus comienzos como un artista que había aprendido la lección de Cézanne y el cubismo, impartida por su maestro Monsanto. El llegó a ganar, en dos años seguidos, el primer y segundo premios del Salón Planchart, antes de poder viajar, en 1955, por Italia y España.

Durante muchos años dibujó historietas para la revista **Tricolor** del Ministerio de Educación, pero fue el Premio Nacional de Pintura, que obtuvo en 1964, lo que lo consagró.

Trómpiz no siguió el abstraccionismo como la mayoría de sus compañeros, y esto hizo decir a Boulton que "Trómpiz es el único que se mostró fiel irreductiblemente— a una sola línea de conducta y que busca en el propio ser humano — sólo en el ser humano— la expresión de la belleza que él siempre ha fabricado". Al combinar la materia con el dibujo para sus figuras, Trómpiz descubre la profundidad atmosférica y los blancos y azules que antes habíamos visto en Revelón y que él remite a una ambientación muelle y sensual. Su otra referencia es

Héctor Poleo, con quien se emparenta por la forma de estilizar la figura humana, en la cual persigue, como aquél, un tipo tropical de la belleza femenina.

En 1973 Trómpiz expuso en la Galería Druouant, en París, y fue a propósito de esta muestra que Alberto Junyent escribió el siguiente comentario: "También los blancos predominan en proporción considerable. Se inscriben en los blancos bellas tintas negras, ora ligeramente empastadas, ora extendidas en tenues veladuras transparentes. En zonas poco extensas, suaves coloraciones dosificadas con sobriedad y al mismo tiempo dispuestas y trabajadas con destreza, completan y enriquecen el juego de contrastes. En general, cada pintura aparece concebida en formas planas muy estilizadas, cuyos contornos dan lugar a equilibrios lineales que los comentaristas de hace pocas décadas denominaban arabescos afortunados".

Victor Valera se hizo escultor mientras trabajaba en proyectos de arte integrado a la arquitectura caraqueña, hacia 1957. Familiarizarse con el espacio tridimensional del arquitecto significó un cambio sustancial en su concepto artístico; pero luego de una obra constructivista, que se había iniciado mucho antes, en el taller de Dewasne, en 1952, Valera quemó etapas y cediendo a razones más existenciales comenzó a hacer obra figurativa. Básicamente su forma de trabajar según un diseño previo que realiza el herrero, no varió ni tampoco variaron los materiales. Valera aparece como uno de nuestros primeros escultores en hierro y si bien no realizó siempre, él mismo, la artesanía de sus obras, pudo sin embargo convertirse en un escultor figurativo de sólido prestigio. Hacia 1965 él estaba obsesionado por las formas estriadas que aparecen en ciertas figuras de la escultura arcaica de los griegos y ensayaba por su parte un tipo de obras monumentales, pensadas para parques y jardines, que retomaban el problema del volumen cerrado de la escultura tradicional. Pudo decir por entonces, para aclarar su búsqueda: "Con mi obra **Abdala** comencé a ser escultor. Me refiero a haber alcanzado una liberación completa, me refiero al dominio sobre el material. Es cuando empiezo a entender el hierro y cuando este material me da toda su riqueza para utilizarlo del mejor modo. Los escultores necesitan de dos vidas. El material es terrible y las condiciones en nuestro país para hacer escultura son deplorables". Pero en Valera pesaba, por otra parte, una experiencia de pintor que se remontaba a los tiempos de la Escuela de Ar-

tes Plásticas de Caracas, donde había estudiado, y que prosiguió cuando, viviendo en París, se interesó por el arte programado de los constructivistas. Aquí partió del problema de la vibración del color dispuesto en círculos y puntos ordenados geométricamente. Vimos que en sus esculturas en hierro, Valera optó por cubrir las superficies con un tono negro; esta falta de color contradice a un artista de evidente sensibilidad cromática, como lo prueba su obra pictórica. La antinomia pudo quedar resuelta en la fase siguiente de la evolución de Valera, cuando abandona la escultura de bulto para retomar su investigación constructivista, por una vía que sintetiza sus dos principales polos de interés: el color usado serialmente y el volumen real. La unidad de esos dos tipos de percepciones sensoriales, o sea lo visual y lo táctil, es un ideal que los artistas integrales como Valera siempre, de un modo u otro, han buscado.

El taller de **Ramón Vázquez Brito** es como el espejo inverso de la memoria en la que el artista encontrara de nuevo, desprovisto de anécdotas, el paisaje más tierno de la infancia. Se trata de un paisaje escueto y resumido, del cual la mirada conserva sólo sus líneas esenciales y un espacio plástico absolutamente solar, que brilla en medio de las bandas del sol y del mar, con sus redcillas de blancura salina. Paisaje sin arriba ni abajo, todo luminosidad.

Este pintor se enfrenta así al reposo de sus visiones, como un marinero que asiste parsimoniosamente al cambio de escenarios experimentado a lo largo de una extensa travesía. La evolución de la obra de Vázquez Brito sigue un proceso gradual, un ritmo sostenido y natural, que de etapa en etapa, desde la figuración cubista de los años 50 hasta el lirismo de hoy, pareciera gobernado por la búsqueda de la síntesis y la libertad. No en balde, Luis Guevara Moreno escribió sobre él: "En Vázquez Brito nos sorprende la naturalidad, la sinceridad rara con que ha operado en su obra esta transformación evidente, en sus telas, como en un proceso lógico, como si de las riquezas que ellas expresan conociéramos de antemano sus raíces, su origen. Podríamos pensar en una fuerza largo tiempo contenida que irrumpe inevitablemente por saturación, por plenitud y descubrimos ese impulso irresistible, de frescura, de fuerza cromática y formal, de transparencia en el acto creador, presente ya en sus primeras obras, ahora concretado, libre, sin

frenos de ninguna naturaleza o abstracción".

De sus primeros tiempos, cuando estudiaba a Cézanne en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas y guiado por A.E. Monsanto, ensayaba reinterpretar a su modo el cubismo, le quedó el rigor que lo impulsaba a una expansión cada vez más sintética, tal como pudo apreciarse en sus obras abstracto-geométricas de 1957; de su época intermedia, cuando hacía abstracción informal, hacia 1960, conserva ese gusto de la materia, de las calidades terrosas y texturadas, que le orientan hacia sí mismo, al encuentro de una geografía primordial, táctil y vecina al ojo, que es como un mapa de la sensibilidad donde se fija la memoria intemporal del paisaje de su región nativa.

"Hay algo en **Vigas** —escribió Juan Sánchez Peláez— que lo ata de manera profunda a la tierra. Todavía en sus últimas composiciones se libra una lucha tenaz entre el intelecto y el impulso dionisiaco. Atrapa la figura humana a menudo opaca y la distorsiona para que adquiera fulgor. No contento con ello, propone la confidencia escrita al margen, el cúmulo de sobresaltos y dichas al paso de los años. Si en ocasiones el lirismo cede en esta materia plástica, el gesto inmediato rehuye el halago de los sentidos y se torna dramático y crispado, no exento de una feroz melancolía de humor".

La concepción de Vigas no ha variado desde 1966, cuando fueron escritas las anteriores palabras, y podría decirse que sus opiniones respecto al arte son básicamente las mismas que sustentaba a comienzos de la década del 50, cuando pintaba la serie de obras que le dio más fama: "las brujas".

Para Vigas el cuadro restituye, al cumplirse en su plasticidad, el mundo mágico de la conciencia. Pero pintar no es un acto librado al azar ni al propósito literario de dar un mensaje o expresar un contenido filosófico. Es, ante todo, una actividad que se cumple según leyes propias para rendir en la obra una imagen en la que se aclaran los contenidos míticos, que el pintor elabora desde su presente. Actividad que se traduce, paralelamente, en un compromiso, en nuestro caso en un compromiso con la cultura latinoamericana.

Si Vigas admite la pintura de caballete como su medio expresivo, no hay nada que su autenticidad rechace en el hecho de concebir la unidad tradicional del taller, este laboratorio primitivo donde el cuadro se entrena a la metamorfosis por la cual deviene la imagen: gesto y materia, al combinarse, justifican el empleo

de los antiguos instrumentos del pintor.

Miguel Von Dangel era un antiguo practicante de taxidermia que trocó su oficio esotérico por el más humano de pintor, sin variar sustancialmente su método de embalsamador. Había aprendido la lección del canto de los animales que de niño oía en las riberas del Guaire y solía escuchar los consejos del maestro Bárbaro Rivas, a quien frecuentaba. Después asistió a los cursos de la Escuela de Artes Plásticas "Cristóbal Rojas", donde entró en contacto con Luis Guevara Moreno.

Von Dangel hace de la objetualidad un arte bien complejo por sus implicaciones religiosas; técnicamente él se apoya en la taxidermia aplicada en su caso a animales que reviste de una capa de resina transparente, pero básicamente el poder de su expresión radica en la forma de asociar diversos objetos en formas de ensamblajes que Francisco Da Antonio bautizó en 1967 con el nombre de "sacrifixiones".

Pero las sacrifixiones de Von Dangel no tienen tanta eficacia como ciertas obras donde ha utilizado una sola y poderosa imagen: el perro crucificado, o aquella donde ha simulado sobre el maniquí cubierto de resina las carnaciones viscosas de una mujer sádicamente desnuda.

Ante estas formas rituales uno piensa en objetos mágicos propios para las ceremonias de un culto muy recóndito, que se celebra bajo los árboles y que exige de sus creyentes una total mimetización con la naturaleza.

Este método no se adapta, sin duda, a las comodidades de lo que se ha convenido en llamar el taller de un pintor. El sitio de Von Dangel está en las terrazas, donde los ángeles se pelean con los zámuros las vísceras de sus víctimas. Es evidente que la trastienda de un químico frustrado nos sale al paso cuando, al entrar en la casa de Von Dangel, comenzamos a descubrir las manipulaciones de este arte que toma a la vida como un objeto y que de hecho la transmuta en lo terrible como en un oráculo. Y Pedro León Zapata, por último, ¿no es también el caso de un artista polifacético, que busca expresar elocuentemente la unidad de los lenguajes bajo el común denominador de la sátira y el humor? Ya lo hemos visto desenvolverse, con éxito de público, en la caricatura, el teatro, la pintura.

¿Dónde crearle más? ¿En qué lugar ubicarlo para definir un taller que él casi concibe como un espacio escenográfico, donde sabe combinar el rigor del dibujo

con el mensaje ideológico y una comicidad de pronto grave para la cual no desdeña echar mano de todos los procedimientos lícitos: desde la pintura en relieve y el cuadro de caballete, hasta el **environnement**? He aquí, pues, a un integracionista de la figuración que, en primer lugar, se toma a sí mismo como un personaje y, a veces, como al protagonista de su propio drama. El mismo lo dijo, tratando de definir su ambicioso espectáculo-exhibición "Todo el museo para Zapata", en 1975, en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, cuando afirmó: "Esta exhibición, más que un retrato es el retrato de su autor, un autorretrato". Ese expresarse a sí mismo a que alude Zapata puede ser al mismo tiempo, aunque suene a paradoja, el retrato de Caracas, la imagen de esta ciudad horrible que, de un modo obsesivo, se ha convertido en el tema central de las caricaturas de Zapata. La ciudad se nos presenta, en su compleja problemática social, seriamente facetada y cuestionada por el ojo de un gran satírico, que se vale lo mismo del dibujo que de la pintura y la palabra para hacer sus vivisecciones. Y si en sus caricaturas ha sido capaz de revelarse como dibujante de un enorme poder de síntesis para resumir el signo, la idea y el espacio plástico, en sus pinturas Zapata pone de manifiesto un gusto por la parodia, el barroquismo y las mixtificaciones históricas. Desde sus versiones de la Conquista y la Independencia hasta su interpretación de la Caracas de la bella época, para la cual toma como figura central la imagen del dictador Gómez, Zapata se muestra consecuente con un estilo de cronista ingenioso, atraído por lo episódico.

Fue por esta vía, uniendo todos los fragmentos de su visión crítica, atando cabos en el mundo de su imaginación, que Zapata produjo lo que ha sido hasta ahora su manifestación más exhibicionista: en el Museo de Arte Contemporáneo. Especie de gran carrusel de símbolos, que Zapata desarrolla bajo un concepto de ambientación para poner en tela de juicio los mitos de la sociedad actual: "Todo el Museo para Zapata".

Ahora descubramos el taller y en él, el mundo de los artistas: