

OBRAS DEL SIGLO XX

Obras correspondientes al período de nuestro arte que se inicia con los precursores y maestros del Círculo de Bellas Artes y se extiende hasta las obras de artistas plásticos, pintores y escultores que llegan a su madurez en la década de los setenta.

BANCO CENTRAL DE VENEZUELA

Colección de Arte 1940-1996

Incluye asimismo obras de artistas plásticos de trayectoria más reciente que han logrado reconocimiento a través de exposiciones individuales o colectivas, o en salones y concursos.



CARLOS RIVERO SANABRIA

Cesta de flores y duraznos

De la producción de los últimos años de Rivero Sanabria es esta obra sin fecha. Solía el artista pintar flores en diverso tipo de soportes y formatos, tales como bandejas de vidrio o cerámica, lienzos y maderas con forma rectangular o redonda. Rivero Sanabria pertenece al grupo de pintores venezolanos que cultivaron la naturaleza muerta con profusión, como Federico Brandt y Marcos Castillo.

Las *natures mortes* o naturalezas muertas de este artista son, por el contrario de la intención de las *vanitas* (aquellos objetos seleccionados para recordar al espectador la transitoriedad de la vida), una forma de hacer y contemplar la belleza de la vida, a pesar del sufrimiento personal que tenía el artista por su parálisis corpórea. Sin desnudar los primeros planos y los objetos hacia la línea del bodegón español, Rivero Sanabria supo dar ese "sabor oleográfico" cuyas referencias pueden remitirse a la obra precedente de artistas clásicos como Oudry y Chardin, en Francia. No exploró los efectos coloristas y la reflexión del objeto por medio del estudio cromático en un primer plano. La obra de Rivero Sanabria es un trabajo de realización y sublimación antes que sensibilización del ser y del enser.

La naturaleza muerta, o *still life* en inglés, en Carlos Rivero Sanabria tiene la acepción de aún vida, aún alegría, aún esperanza, antes que de "suspensión de la vida", género que dominó de manera muy particular. El pintor "alcanza en estas obras (de Rivero Sanabria) un refinamiento algo decorativo y el color deviene con los años mucho más claro". O también: "pintura de un gran realismo figurativo y de un atractivo muy especial", según palabras de los críticos de arte Juan Calzadilla y Alfredo Boulton, respectivamente.

EMILIO BOGGIO

Salón de estudio

En general se pueden encontrar en la obra de Emilio Boggio algunos rasgos del expresionismo, tal como se ha apreciado en el *Retrato del tío Verneuil*, de 1906, y en ciertas marinas pintadas en Italia entre 1907 y 1909. La fuerza del sentimiento y la exaltación de éste a través de la exageración lineal o la intensificación del color (si esto sirve en alguna medida para caracterizar someramente al expresionismo) se observan también en algunos interiores a cuya ejecución Boggio se consagró en los años de la Primera Guerra Mundial. La obra *Salón de estudio*, aunque un tanto tardía respecto al auge del expresionismo, es un ejemplo de lo más osado que Boggio consiguió en su esfuerzo por ir más allá del impresionismo. Se trata de una obra característicamente intimista.

Para este maestro la mayor fuerza en el efecto conseguido siempre está en relación directa con el espesor de la pincelada o el empaste. Y esto puede tomarse como una regla. Su sentido de lo táctil estuvo extraordinariamente desarrollado e iba siempre acompañado por una técnica de pinceladas y golpes de espátula muy sueltos, junto a una ejecución gestual que lo diferenció de los pintores franceses de su generación y especialmente de Henri Martin, con quien se le ha comparado. Boggio empleó el color con vehemencia e impulsividad, comunicándole un movimiento en espiral o curvilíneo que en sus paisajes suele hacerse coincidir con la acción de los elementos, la luz, el viento, el curso de las aguas, la tempestad. Algo parecido se observa en este interior de su casa en Auvers-sur-Oise, población en la que Boggio habitó en sus últimos tiempos, desde 1913. La fecha de ejecución de esta obra puede situarse hacia 1914.

La luz filtrada por la ventana tiene aspecto matérico y se proyecta intensa y crudamente sobre la superficie de los objetos más próximos, hasta prácticamente derramarse por el piso como si se tratara de una sustancia. Boggio pareciera empeñado en

CARLOS RIVERO SANABRIA

Cesta de flores y duraznos, s/f

Óleo sobre tela

47 x 66 cm

EMILIO BOGGIO

Salón de estudio, hacia 1914

Óleo sobre tela

89 x 115 cm

EMILIO BOGGIO
Bords de l'Oise à Chaponval, 1913
Óleo sobre tela
53 x 38 cm

D

develar la materia misma de las cosas y la luz adquiere para él forma corpórea, llegado el caso. Los objetos sobre el armario, en el contraluz, presentan visos fantásticos. La butaca y el sillón, alrededor de la mesa, son formas expectantes, como si presintieran o anunciaran a sus inmediatos ocupantes; todo está vivo en la atmósfera del estudio. Iluminado por su propia transparencia, el paño que está sobre el brazo del sillón se anima como bajo una ráfaga de viento. Tal era el dinamismo que le interesaba a Boggio conseguir en la tela.

EMILIO BOGGIO

Bords de l'Oise à Chaponval

Emilio Boggio fue un artista que jamás perdió la convicción en su trabajo. Artista observador del bien observar, como impresionista y aproximado al postimpresionismo, para él como para muchos de sus colegas artistas, "ver no es lo mismo que mirar". Boggio pinta y pinta mucho y bueno, cuando se muda a la "Villa Boggio" en Auvers-sur-Oise (Francia) por el año 1913. Tierra dilecta de tantos buenos artistas desde que el pintor Daubigny lo puso de moda, navegando en su barquito taller, en la búsqueda y a la caza de paisajes fugaces con reflejos acuáticos. Camille Pissarro se fue a las cercanías, a Pontoise, y le sigue su admirador y amigo Paul Cézanne, luego Berthe Morisot, Auguste Renoir, Claude Monet y Guillaumin. Dos meses antes de morir, Vincent van Gogh vive en Auvers.

De allí, el morador puede ir a Pontoise, Chaponval y Pont-Petit. Las riberas del Oise en Chaponval son el motivo pictórico realizado por Emilio Boggio en el año 1913, recién mudado a esa bella región francesa. Un tema rural en que la figura humana aparece como un referente de interés. Dice uno de los monografistas de Boggio, el periodista y crítico catalán Alberto Junyent: "La silueta del artista con su caballete de campaña y su caja de colores llega a ser un elemento consuetudinario del paisaje de Auvers. Ora se le ve espiando el curso del río desde lo alto del ribazo, ora trabajando en sus márgenes, ora pintando los gavilleros y almiarés (...) En el taller propiamente dicho, elabora en mayor tamaño las obras que se configuran sobre la base de esbozos, notas y estudios procedentes del trabajo al aire libre. O bien reconstruye en una nueva versión algún tema del pasado..."⁴⁰.

Boggio, en ese reencuentro con la naturaleza al regresar de Italia y salir de la gran ciudad para radicarse en Auvers, no pocas veces quedó tentado de caer en un tipo de obra "acaramelada y bonita", por la belleza de la zona, y en especial a partir del mes de marzo con las floraciones primaverales. Eso que se suele llamar "un dejo del romanticismo literario". Boggio se esfuerza en controlar el sensiblerismo plástico, y lo consigue. "En otros, como ciertos paisajes fluviales con sauces que desmayan las ramas sobre el cabrilleo de las aguas, se imprime un leve sello de melancolía semiromántica que en nada empaña el sustrato de la pintura"⁴¹.

Con un empaste denso en el óleo, Boggio tiene como principal propósito en esta obra en formato pequeño capturar en el paisaje fugaz el "cabrilleo" y reflejos del agua del río. Sin boceto previo, soluciona los problemas cromáticos con la mezcla y sobreposición de los colores directamente *in situ*, lo que evidencia un oficio y pericia, por la prontitud con que deben hacerse estas intervenciones. Una obra suya antológica, *Tren de barcos sobre el Oise*, también de 1913, plantea problemas y soluciones parecidas a la del cuadro comentado. La presencia del hombre aparece sugerida en *Bords de l'Oise à Chaponval*, en una barca y otro en expansiones de pesca, no sólo está justificada como recurso que da escala y profundidad a la dimensión del paisaje, sino que aporta otras claves para el entendimiento de esta obra. Del sentir y del pensar del artista. Se trata

⁴⁰ JUNYENT, Alberto, Boggio, Ediciones de la Tabacalera Nacional, Caracas, 1970, pp. 82-83.

⁴¹ JUNYENT, Alberto, *ob. cit.*, p. 85.





JULIO ARRAGA
Bellezas que fueron, 1926
Óleo sobre tela
95 x 140 cm

FEDERICO BRANDT
Hortensias y rosas, hacia 1925
Pastel sobre cartulina
55 x 36 cm



de una percepción intuitiva por la vía del conocimiento poético de la naturaleza. Lo sagrado de la naturaleza y el enriquecimiento del ser humano en su contacto directo con ella. El propio maestro Boggio, en texto para catálogo de su exposición en Caracas (1919), definió estas ideas: "Y ante todo, permanezcamos puros ante nosotros mismos y dignos de toda esta belleza. Porque ¿acaso esa maravilla existe realmente? ¿No será nuestra personalidad quien la colorea de formas y tintes divinos?". El reencuentro de Boggio con la naturaleza no viene para copiarla, sino para reinventarla en una obra autónoma, pero hay que estar limpio, descontaminado y abierto para ser dignos de la belleza sagrada.

JULIO ÁRRAGA

Bellezas que fueron

El cuadro representa una escena náutica con veleros y figuras humanas. En primer término, a la izquierda, varios hombres calafatean en la playa una de las embarcaciones. Bajo su casco, una fogata caliente la brea que usan los calafates en su labor⁴². A la derecha se localiza otro grupo de personajes, dedicados a distintas actividades. Un trabajador porta un hacha y lleva un tronco. Hombres y mujeres, vestidos con ropa de ciudad, observan el agua mansa. Un bote se encuentra junto a la orilla, con un remero a bordo. En término medio, un velero está anclado mientras a su diestra se desliza otro navío. En la orilla opuesta, y al fondo, se columbran unas edificaciones. Entre ambas riberas hay un tráfico de lanchas. El cielo ocupa la mayor parte del paisaje y aparece muy nublado. La iluminación es vespertina. Se hace necesario destacar aquí la importancia que tienen la observación y la interpretación plástica de una luz tan difícil, pictóricamente, como es la que incide sobre el Lago de Maracaibo.

En esta obra de gran amplitud espacial, la escala empleada por el pintor le da un carácter monumental al paisaje. Las figuras son muy secundarias y la anécdota es ordenadora: permite relacionar los distintos elementos de la escena. Las naves, en cambio, tienen una función estructural. La composición es simétrica y apaisada. Los espacios horizontales, que corresponden al cielo, el agua y la tierra, están compensados por los ejes verticales y diagonales de los mástiles de los bajeles, que a su vez, con sus posiciones relativas, establecen los planos de la perspectiva. Los colores predominantes son los ocre, azules y el valor blanco, temperados con amarillos, rojos y verdes, aplicados con pinceladas delgadas para obtener una factura plana⁴³. La imagen entrega una *gestalt* resuelta.

Julio Arraga fue uno de los pintores venezolanos que, a comienzos del siglo XX, asumieron el paisaje como tema principal de su obra y no como fondo de otro asunto. *Bellezas que fueron* es una versión del género que trabajó de varias maneras este maestro zuliano. Él quiso dejar un testimonio visual sobre el Lago de Maracaibo, su puerto, la gente y sus costumbres. Todo lo cual le conviene a una sensibilidad dada al naturalismo, y también a la nostalgia, como lo indica el título, que remite a la evocación. El suyo fue un temperamento atrapado entre dos siglos.

Es interesante reconocer en este cuadro un cierto simbolismo, quizás no deliberado, pero que sin embargo está allí: el ícono reúne los signos pictóricos de los cuatro elementos que participan en la metáfora de la naturaleza: tierra, fuego, agua y aire. También incluye una conciencia que los refleja e interactúa con ellos: los personajes. Es posible, asimismo, identificar significantes de relaciones sociales, es decir, capas de historia: trabajo, capital, obreros, burgueses. Arraga postuló el mundo en su obra.

⁴² Este es un asunto que Arraga trató varias veces. Existen por lo menos otras dos obras suyas dedicadas al tema: *Calafateando*, 1916, y *Calafateando*, 1919. En *Bellezas que fueron* vuelve a aparecer la operación de calafateo de un barco.

⁴³ Arraga se apartó en esta obra de la técnica a base de manchas de color que usaba para pintar al aire libre. Se trata, inclusive por sus dimensiones, de un cuadro de taller, basado en observaciones del natural.

FEDERICO BRANDT

Hortensias y rosas

En la obra de Federico Brandt el período que va de 1925 a 1932 es el más fértil y el de mayor diversidad temática. Por esta época, en que salía poco a pintar al campo, se dedicó casi enteramente a trabajar en el estudio que tenía en su casa de la esquina de Mijares, o encontraba placer pintando directamente el paisaje de Caracas que en dirección suroeste dominaba desde los altos de su casa. Por otra parte, su colección de cuadros y objetos antiguos, así como los reposados ambientes coloniales de su hogar, le brindaban un temario inagotable, bien documentado en su prolija y laboriosa obra de los últimos años. También puede decirse que por entonces su estilo paisajístico se hizo más concentrado y su factura ganó en luminosidad cuanto mayor la libertad con que observaba la naturaleza. Los interiores y naturalezas muertas que pintaba en el taller utilizando objetos y cuadros le exigían mezclar los colores en la paleta para obtener la tonalidad atmosférica, las texturas del mobiliario y las paredes, los reflejos, sombras y brillos de luces y metales. Pintar al aire libre era tarea mucho más grata y estimulante, que podía llevar a cabo desde la terraza de su casa. Así ejecutó sus últimos paisajes, apuntes del natural y obras en un género mixto que combinaba las flores sobre pretilos o en macetas en primeros términos con el paisaje abierto de Caracas, al fondo. Por este estilo son los cuadros que ejecutó teniendo a la vista flores, hortensias, rosas y claveles, cultivadas en materos y porrones en la terraza de su casa. Pintó directamente sobre la tela sin tener que ocuparse del engorroso proceso de mezclar los colores como sucedía cuando trabajaba en el taller, y usó con generosidad los colores complementarios, verdes y rojos.

Estas *Hortensias y rosas*, de la Colección del BCV, corresponden al período del que estamos hablando. Y el hecho de que la obra esté pintada al pastel revela también junto con la libertad y el dominio de que da prueba por entonces, la necesidad que sintió Brandt de emplear una técnica de la flexibilidad del pastel, que permite conseguir efectos sutiles y delicados con el menor esfuerzo pero con seguridad y rapidez de ejecución.

FEDERICO BRANDT

Torre de la catedral

FEDERICO BRANDT
Torre de la catedral,
hacia 1920
Óleo sobre tela
46 x 34 cm



Aunque su pintura identificada como intimista (la naturaleza muerta, el bodegón, el interior) es la de mayor relevancia en su producción, Federico Brandt se ocupó también, y en no escasa medida, del paisaje vernáculo, tanto del motivo campestre pintado con acuerdo al canon airelibrista del Círculo de Bellas Artes, como del paisaje urbano y de los aspectos coloniales de la arquitectura caraqueña, en un estilo donde se combinan el realismo y la pasión nostálgica por lo antiguo, tal es el caso de la obra de que se ocupa este comentario. En Brandt convivían, en cuanto a sus gustos de pintor, el arqueólogo y el anticuario. Sin embargo, su apego al dato real es de tal naturaleza que sólo se ocupaba de pintar lo que tenía a su alrededor, el ambiente del taller, el mobiliario, los objetos de arte, los miembros de la familia en rol de modelos, los bellos espacios de la arquitectura colonial, el paisaje de los alrededores de Caracas en sus primeros tiempos. Igual ocurrió, llegado a su madurez, con los temas de su producción paisajística. Él los encuentra no muy lejos del lugar donde vive y trabaja, a veces mirando desde los altos de su casa y taller en la esquina de Mijares, en el centro de Caracas. Desde aquí podía divisar una vasta panorámica de techos rojos donde sobresalen las torres y cúpulas de los edificios principales. Para muchas obras suyas sobre el tema de la ciudad antigua, siguió este método. La catedral de Caracas la pintó en varias ocasiones desde su punto de observación en la casa de Mijares. Tal es el caso, para dar un ejemplo, de la obra con este motivo que se encuentra en la Colección del BCV.





MANUEL CABRÉ

El Avila visto desde el Country Club
(*El hoyo N° 9 del Country Club*), 1946
Óleo sobre tela
66 x 125 cm

MANUEL CABRÉ

Parque de Luxemburgo, 1920
Óleo sobre tela
38 x 46 cm



Hay en este cuadro, en el trazo recio y vigoroso con que el dibujo se presta a una descripción que deja al descubierto con nitidez la estructura del conjunto, mediante un siluetado negro, una muestra de esa influencia de Van Gogh que encontramos en el período de la obra de Brandt que va de 1920 a 1925. La factura es dramática y la composición está resuelta con seguridad y, por momentos, con el ímpetu de un *fauve*. La catedral ocupa un primer plano como si se tratara del objeto de una naturaleza muerta. El reloj de la catedral marca las cuatro de la tarde, dato interesante para constatar que la iluminación del paisaje se corresponde con la hora en que debió ser pintada la obra, lo que sugeriría que fue hecha del natural. Sin embargo, el fondo del paisaje pareciera ser la serranía del Ávila vista en sus planos intermedios. Si es así, esto transgrede la lógica porque desde el enfoque de norte a sur en que vemos la torre, el Ávila estaría a nuestras espaldas y no de frente. El pintor pudo tomarse a este respecto la libertad de alterar los hechos en función de lograr lo que se propuso: un efecto más dinámico, una composición más movida y rica de elementos en su abarrotamiento. Con ello sólo estaría Brandt confirmando el principio de autonomía de la obra de arte que guía a la modernidad. Y Brandt fue el primero de nuestros modernos.

MANUEL CABRÉ

Parque de Luxemburgo

Obra pequeña en dimensiones, de la etapa francesa (1920-1931), en la que el artista comienza el diario y permanente dilema del camino, de la opción artística a seguir. El *Parque de Luxemburgo*, como motivo pictórico, fue pintado por Manuel Cabré i Alsina en varias oportunidades; a saber, en nuestro registro y memoria, en tres obras realizadas más o menos por la misma fecha, pertenecientes a colecciones venezolanas. Cabré viaja a estudiar a Francia con los recursos económicos obtenidos por la venta de su obra en la individual en la Academia de Bellas Artes, en ese año de 1920. Como medio de sustento diario, Cabré ejerce no más llega a París el papel de consejero y crítico de arte, llevando un seguimiento a obras de arte y artistas para coleccionistas venezolanos, también escribe para revistas locales de acá acerca de los eventos y temas de las artes que suceden allá.

El tema y sesgo que toma la pintura como paralelo de la naturaleza, se irá calando en las determinaciones de Cabré. Axioma del gusto del medio y época en donde le comienza a tocar desenvolverse, que ya traía parcialmente de Caracas por su trato y conocimiento con Emilio Boggio, Samys Müntzner y Nicolás Ferdinandov. El primero le extiende la invitación de ir a París a ver y estudiar la buena pintura y el nuevo arte, ofrecimiento que queda frustrado a medias por el repentino fallecimiento del maestro Boggio. *Parque de Luxemburgo* pertenece a esa serie de obras primerizas de la etapa francesa del maestro Cabré. Obra que sugiere los inicios difíciles en un medio diferente, reducido en recursos materiales, nostálgico por la tierra dejada y por la ilusión desvanecida de poder contar con una figura tutelar. Es el final del primer tercio de su carrera artística, la cual será una carrera vigorosa y firme hasta la década de los ochenta.

Aún no ha iniciado Cabré, con la visita a museos y galerías de arte, los progresivos pasos hacia la síntesis y la modernidad, con una pintura intelectualizada del paisaje (abstracto-geométrico) y en dirección hacia el postcubismo, como los describe el monografista Juan Calzadilla en su libro *Cabré* (Ernesto Armitano Editor, 1980). El primer término de la obra dice del tratamiento que daban los miembros del Círculo de Bellas Artes con pinceladas rápidas, sensuales, espontáneas. En el segundo y tercer términos ya se puede apreciar otra factura, que anuncia el "empaste modulado, espacioso y pausado" de su obra posterior francesa. Sin embargo, allí está la mano del recio

artista, que en una superficie tan limitada, en trazos cortos, sueltos, capta el trasluz del sol a través de la fronda de los árboles, que calientan el camino a los visitantes del parque con la obvia reducción saturada de los colores de la paleta. La luz tropical caribeña se había extinguido en la pintura al natural, airelibrista, de *plein air*, en Cabré. Luz que habrá de conservar intelectualmente, y que plasmará en una producción de cuadros para su público en Caracas (tipo de obras que le propician medios de vida), pintando el Ávila con el método sustitutivo de la fotografía, y con la apropiación del gusto europeo en los primeros términos del lienzo, hasta 1931.

MANUEL CABRÉ

El Ávila visto desde el Country Club

La obra más apreciada de Manuel Cabré es la que tiene por tema o por fondo la serranía del Ávila y el pico de Naiguatá. Dentro de este marco de verificación, los paisajes del Country Club que realizó entre 1944 y 1950 adquieren especial importancia por la amplitud del enfoque y por su categórico desarrollo monumental. Con la montaña situada al norte y desplegada en dirección este-oeste, el sol ilumina lateralmente los volúmenes del macizo montañoso permitiendo justamente el tipo de iluminación que necesita el pintor para descubrir los verdes, los salientes y entrantes, protuberancias y anfractuosidades del relieve orográfico con la precisión deseada. El Ávila escultórico de Cabré y Pedro Ángel González surge del aprovechamiento de esta posición ideal de la montaña. Cabré supo sacar partido a esta ventaja que le permitía además ver los colores locales para fundar en éstos la ilusión fotográfica del volumen. La etapa comprendida en la década de los cuarenta es, por otra parte, la más colórica y ambiciosa (en formato y enfoque) de su producción y a la vez la más descriptiva en su tendencia a inventariar los árboles característicos del valle de Caracas. Este paisaje del Country Club es un ejemplo. Cabré es un observador minucioso, aunque no excesivamente prolijo, de la naturaleza. Se podría decir que ama la naturaleza, pero más ama la pintura. Su visión de los elementos del cuadro es selectiva y a menudo está ajustada a su intención de evitar las formas que puedan quitar relevancia a la imagen imponente del Ávila. Su preferencia por los terrenos del Country Club como tema dice bien de su gusto por los espacios ordenados, refinados, sintéticos, sobre los cuales se posa la mirada parsimoniosa del pintor clásico, cuyo ojo no acepta sino que selecciona. El dibujo previo que hace sobre el soporte guía todos sus pasos.

En esta obra de la Colección del BCV, Cabré extiende considerablemente un primer plano en donde ya ha sido previamente ordenada una composición en la cual las formas de la naturaleza, espacios vacíos, sombras y luces, contrastes, verdes y tierras del campo de golf, se desarrollan en profundidad y lateralmente en torno al imponente tema de la montaña. A continuación, en la linde, apreciamos la banda bien modelada de los follajes que identifican las variedades de árboles que crecen en la urbanización. Árboles y arbustos cuyas animadas frondas constituyen una especie de zócalo o podio sobre el cual se erige, casi sin separación entre esta banda y la cordillera, la Silla de Caracas. Básicamente, para Cabré todo lo que precede a la serranía es como su escenario. El Ávila de Cabré es arquitectura; está diseñado, construido paso a paso, como si se tratara del volumen de una escultura femenina, modelada por esa luz lateral que nos permite saber exactamente la hora a que corresponde el momento en que fue pintado el cuadro.



MANUEL CABRÉ
La Silla de Caracas, 1961
Óleo sobre tela
81 x 79cm

Cuando el sabio prusiano Alexander von Humboldt visita la ciudad capital de Venezuela (1799), fue extraño para él no haber encontrado huellas o testimonios de gente que hubiera visitado el Ávila con afán o propósito de curiosidad por su geografía, flora y fauna. El naturalismo y el positivismo fueron intereses que trajeron a la América española extranjeros, casi todos ellos viajeros europeos. En el desinterés por la naturaleza y las ciencias que heredamos del modelo de civilización hispánica es posible encontrar uno de los primeros motivos por el que el medio físico adquiere un protagonismo con acento tardío en la segunda mitad del siglo XIX.

Hasta entonces, el paisaje de los maestros de nuestra pintura del siglo pasado, apunta el crítico Carlos Silva, rezuma romanticismo, academicismo, "pintura de taller", trasladada al aperto, sin dejar de zafarse de un programa ceñido al realismo⁴⁴.

De tal modo que cuando los miembros del Círculo de Bellas Artes (1912-1916) asumen el paisaje como un género pictórico que posee su propia validez, respondiendo a un sentimiento revolucionario por su posición ante nuestra naturaleza, rechazaban lo vetusto, la subordinación decadente extrapictórica, con un ansia de propuestas decididamente abiertas en lo expresivo y en lo técnico. La naturaleza convertida en objeto, teniendo a la pintura como método de indagación, es uno de los indicios nacionalistas que vienen a emblematizar el modernismo iberoamericano. Era el país-paisaje "en decir de rebelión y libertad"⁴⁵.

Entre los pintores del Círculo de Bellas Artes, fue Manuel Cabré de los que asumieron el tema del país-paisaje venezolano, desde entonces y para siempre, con un oficio y tesón fuera de lo común, acaso rasgo inconfundible de sus orígenes catalanes. El Parque Nacional El Ávila se tornará para él en su Montjuich (Monte Judío)⁴⁶, es decir, el motivo principal de la más abundante, conocida y apreciada (por los coleccionistas de arte) parte de su obra. El Ávila, la Silla de Caracas, el pico Occidental, el pico Oriental, la Fila Maestra y el pico Naiguatá configuran la inmensa mole del parque a la que Manuel Cabré consagra la mayor dedicación de su trabajo artístico.

El monumentalismo estructural de la obra de Manuel Cabré, enmarcado dentro de un paisaje modernista, queda espléndidamente representado en la Colección del BCV por *La Silla de Caracas*, de 1961, obra en la que el pintor fija en la memoria para la "creación propia suya" una visión disipada de la capital. La toponimia visual de la Silla de Caracas que permanece al fondo, y los huertos de la Hacienda La Urbina, que la mano del hombre y de la civilización harían desaparecer. Tercero y primer planos del lienzo: Naturaleza y Artificio. En el terrazo del cuadro (plano medio) los signos habitables del valle de Caracas, franja que separa, pero integrada visualmente a la monumentalidad del medio físico frente a la escala de lo humano.

Sobresale en esta obra, el papel de elenco que adquiere el firmamento, apenas justificado en trabajos anteriores del artista. Bien se ha dicho acerca de la transmutación orgánica viviente que adquiere la montaña en la obra del artista. En la obra comentada, la bóveda celeste, turbulenta, invade la mitad del cuadro, envuelve la masa de la cordillera en una atmósfera luminosa azul. Particularidad ésta que sugiere respeto, dramatismo, unido a cierta sensación de impotencia. Las nubosidades del cielo pueden ser remembranzas de sus pasos de 1921-1923, del tiempo de las pinturas "azules" de corte impresionista que cita su monografista Juan Calzadilla. *La Silla de Caracas* tiene una "óptica teñida de lirismo", en su parte superior, conjugada con "una visión objetiva y escrutadora de la realidad", en su parte inferior. Antes que un cuadro magistralmente ejecutado en cuanto al uso de la perspectiva aérea, es una obra sutilmente jerarquizada entre el mundo de lo perenne y el mundo de lo finito⁴⁷.

44 SILVA, Carlos, *Historia de la pintura en Venezuela*, Ernesto Armitano Editor, Caracas, 1989, tomo III, p. 21.

45 SILVA, Carlos, *Ibid.*

46 Montjuich, del catalán, al español Monte Judío. Monte en Barcelona, España, que limita la parte llana de la ciudad al SO y mira hacia el mar al SE. No tiene la altura y monumentalidad del Ávila, cuyo nombre viene del conquistador Juan Dávila o de Ávila, presumiblemente de raíces judías. Tanto el Montjuich como el Ávila fueron atalaya hacia el mar, puesto centinela contra los invasores. En Barcelona, los fenicios en prevención de los cartagineses; y en Caracas, los españoles en prevención de los piratas, corsarios y bucaneros.

47 SILVA, ob. cit., tomo III, p. 28.

ARMANDO REVERÓN

Retrato de Enrique Planchart

Según algunos críticos esta obra, una de las más representativas de la primera época de Reverón, fue pintada durante una temporada que, haciendo un alto en los estudios que seguía en la Escuela La Lonja, en Barcelona, España, Reverón pasó en Caracas, en 1912. El progreso experimentado entre los últimos lienzos de 1911, cuando egresa de la Academia de Caracas, y la época en que supuestamente realizó esta tela, luego de un año de estadía en España, es notorio. El modelo de que se sirvió Reverón es el joven poeta Enrique Planchart, quien destacaría más tarde como el principal crítico y mentor del Círculo de Bellas Artes. La fecha estampada abajo, junto a la firma, testimoniaría el año de ejecución del retrato: 1912. Sin embargo, Enrique Planchart pareciera desmentir esta atribución cuando escribe que "a su regreso a Caracas, más o menos por 1915 (Reverón), pintó un retrato en el que puso todo su afán de misterio. Yo andaba por mis 20 años y alguna cuita me ensombrecía el alma. A mí me tocó posar para ese retrato. Reverón me adornó con un hábito de un siglo que no ha sido, e hizo de mí un personaje sombrío y misterioso"⁴⁶. De esta declaración se deduciría o que la fecha de 1912 fue colocada con posterioridad a la realización del cuadro (lo cual no es raro de observar en la obra de Reverón) o que Planchart se equivocó al recordar el año en que posó para el pintor. En todo caso, lo que debe discutirse es si Reverón estaba o no en Caracas para la fecha, 1912, en que se fundó el Círculo de Bellas Artes y ¿cómo, si fue así, no pudo ser visto en Caracas más que por el retratado, sin que hubiese hecho contacto con ninguno de sus antiguos compañeros de la Academia?

Fuera de ese detalle fantástico revelado por el gusto de mixtificar los tiempos y jugar con el modelo y el espectador, lo más significativo de esta obra no es el parecido con el retratado ni el clima de misterio logrado con éste; lo significativo es el progreso logrado por Reverón en España. La influencia del Greco que se le atribuye aquí es evidentemente más anímica que técnica. Lo que en el fondo se propuso el pintor fue demostrar la seguridad y maestría alcanzadas, y en este sentido el vigoroso y sensual modelado del rostro del poeta acusa ya el estilo personal —diferenciadamente ecléctico respecto a lo que hubiera podido aprender de sus maestros españoles— que iba a desarrollar a partir de esa fecha crucial, 1915.

ARMANDO REVERÓN

Paisaje

Críticos como Alfredo Boulton hablan de épocas, y así se reconocen: época azul, época blanca, época sepia. Pero en realidad se trata de niveles de una evolución con la que persigue el pintor un solo propósito: expresar la forma más allá de lo que la condena a ser imagen fija, en procura de ese devenir que Reverón encuentra en el principio inmaterializador de la luz; una luz física que integra desintegrando de una manera que hace pensar en el método impresionista.

Mucho más allá de la catalogación de esta obra *Paisaje*, hacia 1933, referida a su creativo, innovador y genial período blanco, que va de 1924 a 1934-1935, está la evidencia sensible de una evolución dentro de la iniciación de un artista. Pintor a tiempo completo, heracliteano, metafísico, escudriñador de arcanos. Pintor de esencias antes que de presencias. Invocador de verdades en devenir, de momentos más allá de lo obvio, de verdades guardadas sólo para iniciados.

Reverón poseía (como apunta Liscano al referirse al marcado acento biográfico que tienen las obras de Dalí y Reverón) el "largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos" (Arthur Rimbaud) y mientras uno se regodeó en el exhibicionismo, el protagonismo, el 'jet set' y el hacer dinero, que es el caso del genio de Figueras, en Reverón hubo un recogimiento en la intimidad, la total explayación de su individua-

⁴⁶ PLANCHART, Enrique, *La pintura en Venezuela*, Imprenta López, Buenos Aires-Caracas, 1955, pp. 234-235.



ARVERÓN

ARMANDO REVERÓN

Paisaje, hacia 1933

Óleo sobre tela

33,5 x 64 cm



ARMANDO REVERÓN
Retrato de Enrique Planchart, 1912 o 1915?
Óleo sobre tela
55 x 40,8 cm

ARMANDO REVERÓN
Dos figuras, 1934
Óleo sobre yute
110 x 174 cm





ARMANDO REVERÓN
Autorretrato, 1948
Óleo sobre cartón piedra
74 x 56 cm



ARMANDO REVERÓN

La corrida, hacia 1940

Óleo sobre tela

135 x 162 cm

ARMANDO REVERÓN

Venezuela, 1939

Óleo, temple y carboncillo
sobre tela cruda sin preparar

107,5 x 153,7 cm



En su obra *La corrida* utiliza a dos de sus modelos (incluida Juanita, su mujer) como protagonistas del tradicional pase de quite y embiste con que se inician en su entrenamiento los novilleros. El cuadro tiene por supuesto connotación humorística, burlesca y hasta erótica, pero es evidente que con el tema Reverón no se limitaba a ofrecer una travesura, como aquellas a que había acostumbrado a su público, sino que a todo intentaba dejar constancia de lo que él pensaba sobre el trance de pintar. Y es la pintura propiamente y no a la anécdota a lo que debemos remitirnos en este caso, es decir, al problema que por entonces más le apasionaba: la representación de la luz en las condiciones procuradas por la presencia física misma de la luz.

ARMANDO REVERÓN

Venezuela

Del "mayor de nuestros creadores pictóricos" es esta obra *Venezuela*, 1939. Tela del período sepia reveroniano, que encaja entre lo que se ha convenido en llamar serie de las *majas*. Sepia se ha llamado por los colores y materiales que el artista usaba: "le enviaba rollos de tela cruda de enfardelar café, de color sepia. (...) se valió de papel encollado de cartón, tiza coloreada y del carboncillo y con poca frecuencia del óleo (...)"⁴⁹

Con azulillo Reverón firma la obra que comentamos "39 ARMANDO REVERÓN". "Como si siempre acompañaba su nombre con unos signos de equis o cruces, acaso —se pregunta Boulton— de sentido cabalístico y generalmente pintados en azul". Nombre de hembra o de país, *Venezuela* es una obra ejecutada con soltura y economía de recursos técnicos, trance entre los períodos blanco y sepia. Obra de tonalidades terrosas con toques nerviosos y de apasionado desespero, de toques, dedos y uñas. Obra de espacios cerrados, de la intimidad, que son "las umbrias de interiores cargadas de calor, sensualidad y abandono, las ficciones de sus personajes son casi siempre femeninas (...) en escenas fijas y reiteradas", como expresa Juan Liscano en su obra *El erotismo creador de Armando Reverón* (GAN, Caracas, 1994).

Enigma que arroja la presencia de dos figuras femeninas, la principal en descanso de frente (una maja), posando; la segunda, de espaldas, con uno de los biombos de El Castillete. ¿Acaso el lado luminoso y el lado oscuro del corazón femenino? Lo atraente y misterioso de la hembra, unido a lo temeroso y destructor de la misma. Obra de dualidades. Para el momento en que Reverón pinta esta obra *Venezuela*, ya no trabaja con modelos al natural sino con unas "enormes y horrendas muñecas" que fabricó junto a su compañera Juanita.

Con obras como *Venezuela*, Armando Julio Reverón Travieso contribuyó a la vertiente vernácula e indigenista del modernismo de nuestra pintura. Como si el aislamiento voluntario del artista no fuera óbice para que su creación pueda ser apreciada en un contexto global de su sitio y en su tiempo.

PRÓSPERO MARTÍNEZ

Carrizales

Próspero Martínez, contemporáneo de César Prieto, gozó en vida el privilegio de ser muy admirado por sus compañeros del Círculo de Bellas Artes, circunstancia que se combinó con la vida legendaria de quien, a la manera de Reverón, rehusó el trato con la ciudad donde nació y prefirió vivir primitivamente en lugares del interior del país, igual que César Prieto. Eventualmente volvió a Caracas para trabajar en modestos empleos que, aliados del mutismo que lo caracterizaba, terminaron por apartarlo durante largos períodos de la actividad pictórica.

⁴⁹ BOULTON, Alfredo, *Mirar a Reverón*, Ediciones Macanao, Caracas, 1990, pp. 20-21.



PROSPERO MARTINEZ
Terrizales, hacia 1959
Pastel sobre cartón
28,5 x 32 cm



RAFAEL MONASTERIOS
Meseta de Tovar, 1945
Óleo sobre tela
59 x 75 cm



RAFAEL MONASTERIOS
Desde la quebrada Guarico, 1939
Óleo sobre tela
77 x 99,5 cm

El último domicilio de Martínez fue localizado en el pueblito de Carrizales, en el estado Miranda, en donde a fines de los cincuenta, sin mayor ambición, retomó su trabajo de pintor. En Carrizales fue prácticamente redescubierto, a raíz de haber enviado al Salón Oficial de 1959 dos paisajes inspirados en esta localidad. Después de esto su nombre volvió a sonar, pero ya era tarde, le quedaba poco tiempo de vida.

A su modo, Martínez vio el paisaje con un sentimiento expresionista muy refinado. Una frescura, que pareciera ausente de todo esfuerzo rebuscado, se encuentra en toda su obra. Sensible al color, que trata por medio de pinceladas rápidas y como esfumadas, Martínez pareciera sentir urgencia en dar primacía a lo instintivo y gestual. Sólo que es un intimista y sus respuestas, ante un género abierto como el paisaje, son concentradas y poéticas, tal como se infiere de la descripción que de él hiciera Enrique Planchart: "Próspero Martínez, una sensibilidad exquisita para el color, expresada sólo en raras ocasiones, cuando su salud desigual le permite dedicarle unas horas a la pintura. No son, sin embargo, sus trabajos los de un 'pintor de los domingos', sino parecen más bien los de un refinado que pusiera entre obra y obra largos periodos de investigación y meditación y, luego, al aplicarse a la faena, tuviera ya resueltos los problemas cuya solución quiere presentar; pues en ninguna de sus obras se nota la 'gaucherie' (torpeza) y el cansancio de quien sólo trabaja de tiempo en tiempo, sino son impresiones frescas, poéticas y bien logradas"²⁰.

El paisaje de Carrizales en la Colección del BCV es ejemplo de una manera carente de énfasis y efectismo, sincera. Obra que remite a métodos de trabajo que sin duda el pintor, incapaz de renovarse, conservaba de sus primeros tiempos, tal como lo demuestran las afinidades que ella revela con el estilo de Antonio Edmundo Monsanto, artista refinado y poético pero, también como Martínez, en lo personal, escasamente ambicioso.

RAFAEL MONASTERIOS

Desde la quebrada Guarico

Entre 1936 y 1940 Rafael Monasterios vivió un período muy fértil en su trayectoria artística. Gran parte de sus paisajes larenses datan de esta época en que, llegado a la madurez, se operó un gran cambio en su estilo: su paleta se depura, el campo visual gana en amplitud y la factura se hace más clara, iluminada por cielos serenos y azules. La obra gana en luminosidad, la pincelada es más corrida y la composición está más dibujada. Monasterios es ante todo un colorista y aunque pinte inspirado en el seco y terroso paisaje larense, siempre se nos muestra como un colorista imaginativo y suelto. Si no viera los colores en algún rincón pintoresco, los recrea mediante equivalencias o los inventa. Por la época en que pintó este cuadro, sobre todo en sus paisajes rurales, aparece la figura como detalle o referencia humana a escala con la naturaleza, nunca como anécdota o tema. El tema siempre es el paisaje. Residía en Barquisimeto y desde allí incursionaba por los pueblos aledaños para extraer los motivos de este espacio majestuoso que pintaba al aire libre, observando cuidadosamente durante mucho tiempo el asunto antes de ponerse a pintarlo. Monasterios era lento y laborioso en el trabajo, lo que explica que su obra no sea excesivamente abundante.

En el paisaje *Desde la quebrada Guarico*, vio al pueblo de Guarico empleando un enfoque situado sobre la orilla de la quebrada que atraviesa al poblado. La composición es un tanto abrupta y en ella contrastan las formas tranquilas y rezagadas de la arquitectura y la hermosa iglesia colonial, vista de costado, con el primer plano turbulento de la quebrada. El curso de ésta, visto en invierno, choca con la imagen apacible del paisaje pueblerino representado en la parte superior. Las cascadeantes aguas de la quebrada están bordeadas por el barranco, en el cual la creciente ha dejado la huella

²⁰ PLANCHART, Enrique, *ob. cit.*, p. 198.

de los rojos y marrones arrancados a la tierra. Monasterios crea un nexo entre ambas zonas del cuadro introduciendo las figuras de una lavandera en primer plano y de un niño que juega entre las lajas del río. Esta connotación humana, casi forzada en este caso por la necesidad de vincular las dos zonas activas de la composición, es extraña por completo a las soluciones formales de la escuela de Caracas y tiene su explicación en el carácter independiente ante las convenciones de cualquier tipo que guía en todos sus pasos a Monasterios. Aunque se base en la observación, sus paisajes están llenos del encanto que encontramos en los trabajos de los pintores *naïf*. El cuadro es siempre un pretexto divertido y él no pintaba más que cuando estaba inspirado.

RAFAEL MONASTERIOS

Meseta de Tovar

Durante su permanencia como director de la Escuela de Artes Plásticas de Maracaibo, Rafael Monasterios, en compañía de Alfredo Boulton (quien en la misma ciudad estaba al frente de la Casa Boulton), realiza un viaje por los Andes venezolanos; el larense pintaba y el caraqueño hacía fotografías, era el año 1943. En otra oportunidad vuelve el artista a las serranías en compañía del pintor y escritor catalán Alberto Junyent (1944-1945). Por mediación de Alfredo Boulton, el Museo de Bellas Artes expone treinta y cinco obras de Monasterios, exposición en la cual más de la mitad de los paisajes eran los resultados de las dos excursiones artísticas por las tierras de los Andes. El poeta Carlos Augusto León publicó un artículo que tituló "Monasterios, cantor de la tierra". Reclama León la ausencia del hombre: "Solamente echo de menos en esta exposición al hombre de los Andes. En la exposición de éste se han dado aún menos pasos que en la conquista de la luz y del color de su tierra"⁵¹. Es el momento en que Rafael Monasterios se encuentra en el dilema de apartarse de la senda de la pintura costumbrista hacia una obra netamente paisajística, muy de la preferencia de los coleccionistas de la llamada por Enrique Planchart "escuela de Caracas"⁵². Rafael Monasterios ha sido calificado como un artista de visión fresca, tierna e ingenua. En la obra *Meseta de Tovar*, contradiciendo el olvido que destaca Carlos Augusto León, el pintor no excluye del paisaje el paisaje humano. En primer plano a la derecha, una mujer en cuchillas lava su ropa, mientras unos niños se mojan en las aguas del río Sabaneta. Una franja horizontal divide al paisaje en dos. Detrás la iglesia de Tovar y el conjunto de casas y muros de tapia que rodean la plaza frente al templo. La diferencia visual entre los planos de las dos riberas del río la domina el artista con plenitud, gracia y gran colorido. A un paso de Tovar, Monasterios pintó *Bailadores*, 1943 (Colección GAN), obra pareada con la que comentamos, por ser de la misma región meridional, y debido a estar envueltas ambas por el aura mágica del sitio donde "las nubes recogen las lágrimas de todas las muchachas que lloran por amor".

Para concluir, de este artista larense se ha dicho: "Su obra es cada día más fresca, más actual, más admirable y más nuestra, en el mejor de los sentidos que este pronombre posesivo tiene. Es nuestra en la manera de mirar de frente la luz, de mirar nuestro paisaje, nuestras casas, nuestros aledaños: nuestra tierra. Desde los desolados cerros de Lara y desde las frías alturas de los climas de los Andes; desde las abigarradas casas del Zulia y desde las luminosas mañanas de Gamboa y Cotiza"⁵³.

CARLOS OTERO

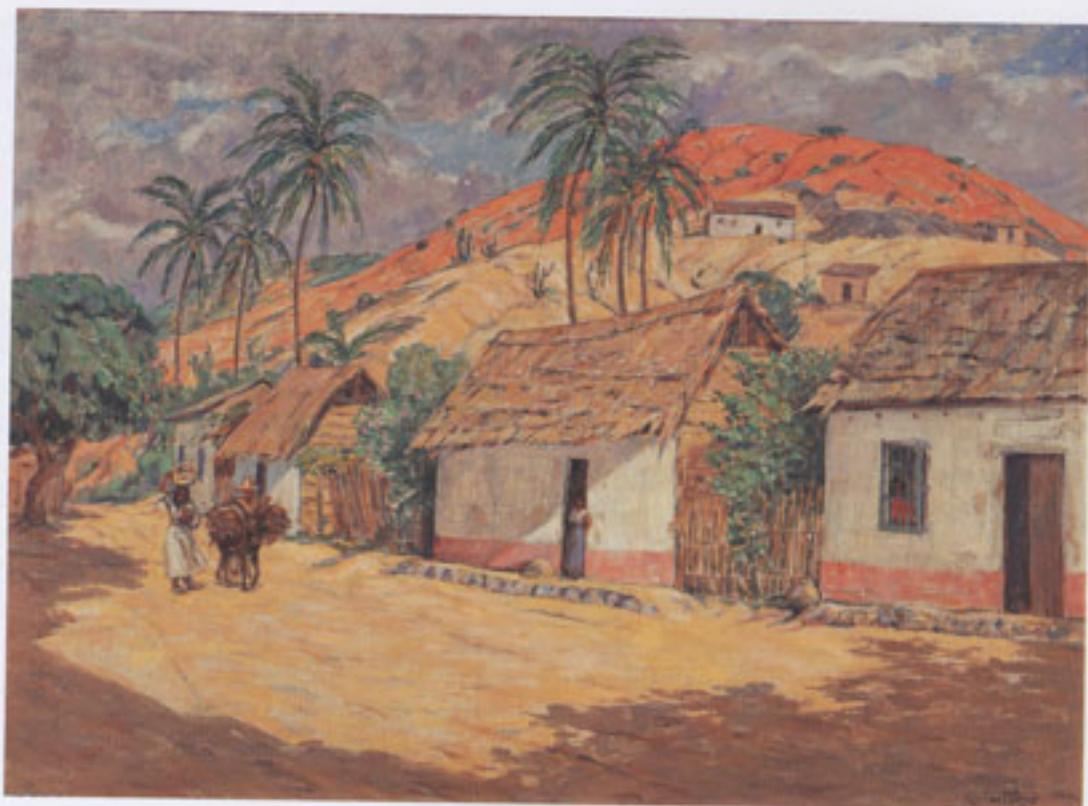
Salida del pueblo (Naiguata)

Fieles al realismo pictórico que cultivaron artistas como Cristóbal Rojas y Arturo Michelena, Carlos Otero y Tito Salas (este último su compañero de estudios) son crea-

51 LEÓN, Carlos Augusto, "Monasterios, cantor de la tierra", *El Nacional*, Caracas, 1945.

52 ESTEVA GRILLET, Roldán, *Rafael Monasterios, un artista de su tiempo*, Editorial Tropykos, Caracas, 1988, pp. 92-94.

53 BOULTON, Alfredo, "Rafael Monasterios", texto del catálogo de la exposición "Obras maestras de Rafael Monasterios", MACC, Caracas, 1981.



CARLOS OTERO
Salida del pueblo (Naguata), s/f
Óleo sobre tela
66,5 x 92 cm

LUIS ALFREDO LÓPEZ MENDEZ
Paisaje con figuras, s/f
Óleo sobre tela
135 x 110 cm



cuidado los elementos de la composición, los objetos, la jarra, la botella con flores, las sensuales frutas, vemos que todo está dispuesto en el plano conforme a un orden formal y cromático perfectamente estudiado para producir con los colores y tonos una armonía contrapuntística en donde el blanco de la jarra se constituye en centro subordinador. Sentimos la plasticidad de las frutas en tanto que formas construidas con colores intensos de los que han desaparecido el modelado o las sombras acusadas; las flores sobre el aplanado y oscuro jarrón están hechas con pinceladas libres, casi gestualmente, para mostrar su levedad, contrastando con las pesadas masas de las frutas. Éstas son frutas y son colores a la vez. El color es volumen y superficie; el espacio es atmósfera pero también acontecimiento cromático. El fondo de la cortina o pared es simplemente una tonalidad azul frotada con el pincel. Ese afán de Castillo de dotar de consistencia y veracidad al objeto al mismo tiempo que suelta la mano para obtener, por medio de frotados o pinceladas gestuales, unos efectos sutiles de gran ligereza y transparencia, con el menor esfuerzo y la mayor espontaneidad, tiene por fin comprobar que la pintura alcanza su verdadera dimensión cuando la sentimos como una realidad que se rige por sus propias leyes, leyes en nada caprichosas sino dictadas, en el caso de Castillo, por la intuición y el rigor.

MARCOS CASTILLO

Desnudo

Marcos Castillo no sólo destacó en el género de la naturaleza muerta, sino que también abordó, con resultados desiguales, la figuración y sobre todo la figura femenina trabajada en el taller. Aunque está pintada del natural, la obra *Desnudo* no se ciñe ni por el procedimiento ni por el resultado a la tradición del género, por el contrario pareciera enfatizar el propósito de plasmar, antes que las formas de un desnudo, la atmósfera en sí de una habitación. La pose acostada del modelo puede tener su origen en la influencia de Reverón, a quien Castillo mucho admiraba. Y en efecto, también éste fue un estudioso del problema de la luz como espacio reflejado y natural del cuadro. Y véase también, coincidiendo con Reverón, que la luminosidad tiene aquí como agente el color blanco extendido irregularmente, por medio de pinceladas breves y nerviosas, por toda la composición, hasta sumergir la figura en el presentimiento de que está inacabada y de que, sin apoyo material, flotara en el espacio como ciertas imágenes de la pintura china.

A Castillo le interesa aquí la impregnación atmosférica general y el carácter no enteramente representativo de la imagen, como si se dispusiera a coquetear con la abstracción. Expresa así un concepto de la modernidad, pues hace del tema, en este caso una figura femenina, un objeto como puede serlo una manzana o un florero. La figura está convertida en una impresión cromática en donde líneas y colores son simples notaciones caligráficas, a modo de una escritura fragmentaria y discontinua, y sin un centro subordinador único. El color fraccionado está aplicado sin seguir un orden preciso. Y el contorno de la figura pareciera acusar la intención de borrarla o de diluir la composición en la atmósfera antes que de mostrar la figura en su integridad corporal. En general se ha creído que este tipo de pintura en la obra de Castillo está inconcluso, y no es así. El pintor estaba demasiado consciente del punto a donde quería llegar.

MARCOS CASTILLO

Flores

No es la transcripción del dato de la naturaleza lo que interesa a Marcos Castillo, sino la manera en que este dato se convierte en información pictórica de primera mano, estimulada por la observación de lo real, de donde procede. Su obra en lo esencial es



MARCOS CASTILLO
Naturaleza muerta con flores y frutas, s/f
Óleo sobre tela
11,5 x 39 cm



MARCOS CASTILLO
Desnudo, s/f
Óleo sobre tela
83 x 146 cm

MARCOS CASTILLO
Flores, s/f
Óleo sobre canvas
41 x 26 cm





MARCOS CASTILLO
Flores (flores y album), s/f
Óleo sobre madera
41 x 26 cm

PEDRO ÁNGEL GONZÁLEZ
Mañana de sol (El Paraiso), 1949
Óleo sobre tela
60,5 x 92 cm



cuando quiero frenarme, agarro mis cacharros y me pongo a dibujar". Dos aspectos amerita la declaración del artista: en primer lugar, su pasión por la naturaleza muerta; y en segundo lugar, su perfil como artista inclasificable a la comodidad del estudio y del público.

Sus naturalezas muertas son una suerte de *vanitas*⁵⁶ siguiendo las enseñanzas del maestro Cézanne, quien dio a los cuadros de flores una grandiosidad sin precedentes, y de los cuales se deriva en gran medida la aventura cubista. En *Flores (flores y álbum)*, pieza representativa del catálogo de obras del género en la producción de Castillo, se hace presente la reiteración reflexiva del objeto por medio y vía del color en un primer plano, siguiendo la tradición investigativa de los grandes maestros europeos. Perteneció este tipo de obra del pintor a las obras de entorno, de interiores, de naturalezas muertas y vivas, ya que otros motivos fueron tratados con suma atención por Castillo; motivos como el hombre, en forma grupal o individual, en el retrato y en el desnudo, y el paisaje. El artista, a su vez, dejó escritos y reflexiones sobre el arte, la vida y la problemática del hombre moderno.

Reacio a cualquier tipo de reducción y clasificación, Marcos Castillo jamás se interesó por el "airelibrismo" del Círculo de Bellas Artes y de la escuela de Caracas, mucho menos por su adscripción a grupos artísticos. Dice el monografista Silva que él fue un creador pendular, con aires de ida y vuelta, sin nítidas líneas ni contornos netos en su evolución artística, que va hacia "una tendencia modernista con talante universal". Aseguraba el maestro Marcos Castillo, al referirse a su "trabajo de taller", reacio al apunte directo del natural, lo siguiente: "he tenido la suerte de gozar desde mi cuarto todas las auroras"⁵⁷.

PEDRO ÁNGEL GONZÁLEZ

Mañana de sol (El Paraíso)

Pertenciente a una segunda generación de paisajistas, que el crítico de arte Enrique Planchart convino en llamar *escuela de Caracas*, Pedro Ángel González, junto a Antonio Alcántara y Rafael Ramón González, siguió las líneas maestras del Círculo de Bellas Artes en cuanto a la técnica airelibrista con motivación local, "tomada preferentemente del Valle de Caracas, y en el tratamiento luminoso de espacios y perspectivas"⁵⁸. Su referente más inmediato es Manuel Cabré. "Como éste, González evolucionó hacia un paisaje de gran amplitud atmosférica donde la luminosidad es el problema principal (...) A la par que dejaba testimonio del paisaje de Caracas, Pedro Ángel González asistió también a los profundos cambios de la topografía (...) Año tras año, P.A.G. se fue convirtiendo, sin quererlo, en cronista de las transformaciones ecológicas y vio también sucumbir, en su propia obra, este paisaje que estaba arruinado"⁵⁹.

Conviene a los efectos de un análisis de esta generación de artistas intermedia al Círculo de Bellas Artes, en favor de la individualización de sus obras, no encerrarlas en la generalización de "escuela de Caracas". "Con la facilidad que otorga el transcurrir del tiempo y la consecuente capacidad de reflexión, es más conveniente y explicativo tratar separadamente a cada uno de los artistas que sean de interés para el crítico e historiador, en cuanto a la tipología del aporte hecho a las diferentes vertientes del modernismo: paisajismo positivista, paisajismo lírico, criollismo, realismo social, modernismo urbano, etcétera"⁶⁰. Perteneció la obra de Pedro Ángel González a la vertiente del paisajismo positivista dentro de ciertos parámetros del monumentalismo estructural y volumétrico de Manuel Cabré. La constancia de una objetividad en la pintura de Pedro Ángel González hace que su trabajo sea distinto y tenga un valor

⁵⁶ Estilo de naturaleza muerta que surge después de la Reforma y la desaparición de la pintura religiosa, consiste en una colección de objetos seleccionados y dispuestos de forma que recuerdan la transitoriedad e incertidumbre de la vida.

⁵⁷ SILVA, Carlos, *ob. cit.*, tomo III, p. 263.

⁵⁸ CALZADILLA, Juan, *ob. cit.*, p. 197.

⁵⁹ CALZADILLA, Juan, "Pedro Ángel González. Cultura abierta y dinámica", *El Universal*, 22/03/1981.

⁶⁰ SILVA, Carlos, Antonio Alcántara, Ernesto Armitano Editor, Caracas, 1992, p. 25.

agregado al de la generación de paisajistas coetáneos a él. Tiene el valor de crónica y de *veduta*, en este caso no de una ciudad sino de un paisaje que se convertirá en ciudad. Cronista del país-paisaje que pronto fue transformado e invadido por el progreso, en un primer tiempo discreto y en un segundo turno desenfrenado. Gracias a artistas del talante de Pedro Ángel González pudo hacerse una memoria, un santuario de imágenes artístico-documentales del valle de Caracas.

Mañana de sol (El Paraíso), 1949, es una pieza en la que el artista queda magníficamente representado en la Colección del BCV. En ella deja de ser común la temática del Ávila, el "primo divo" de los creadores y consumidores de arte (pintores y coleccionistas). La montaña está velada por nubosidades, perdiendo su papel protagónico para asumir un papel de elenco ulterior, de presencia tácita. De este modo, los primeros y segundos planos cobran soberbia como términos pictóricos. La fronda de los árboles se hace protagonista en la composición en la que, atada rítmicamente, tiende (la fronda) a lo horizontal, quedando acentuada la línea por las sombras transparentes matutinas. El color verde, en las más sutiles variedades de saturación, es empleado y controlado en su avance y retroceso con maestría por el artista. La línea y precisión del paisaje, de percepción y actitud científica (paisajismo positivista), no contradicen la sensualidad recreada para plasmar sobre el soporte plástico sutilezas en la cambiante atmósfera del motivo pictórico.

PEDRO ÁNGEL GONZÁLEZ

Paisaje de Caracas desde Sarría

Los paisajes de Pedro Ángel González son una crónica de los cambios que se han operado modernamente en la topografía del valle de Caracas. Estos cambios a lo largo del siglo son muy lentos antes de 1945, y vertiginosos a partir de esta fecha. El trabajo de Pedro Ángel González presenta a este respecto un valor histórico-documental puesto que ofrece una imagen en progreso y sucesiva de la transformación urbana. Por otra parte, sus paisajes caraqueños siempre están bordeando la ciudad para expresar justamente, por un lado, la supremacía de la naturaleza en su resistencia al crecimiento urbano y, por otro, ese umbral en que campo y ciudad se equilibran para dar nacimiento a la obra de arte que los unifica, después de todo, amorosamente. Veámoslo en este paisaje de Sarría fechado en 1943, perteneciente a la Colección del BCV. El valle de Caracas se muestra aquí en una vasta panorámica centro-sur, listo para acoger los próximos cambios urbanísticos, como si, previendo lo que va a pasar, el artista quisiera expresar también nostalgia (en todo caso eglógica) por lo que va a desaparecer. La frontera este de la ciudad en 1943 quedaba en Sarría, precisamente el punto de vista que sirve a González para recrear el valle central hasta la estrecha planicie en que se unen las vertientes de los ríos Valle y Guaire, de frente al imponente macizo formado por las serranías que circundan a Baruta, El Valle, Conejo Blanco y Bello Monte. En el flanco central apreciamos las ondulantes colinas en torno a lo que es hoy el Jardín Botánico y los terrenos de la Ciudad Universitaria. En la margen izquierda se observa la serie escalonada de pequeñas terrazas que antaño se llamara Blandín y que hoy atraviesa la avenida principal de Maripérez norte, hacia el Teleférico. La urbanizada franja central la ocupa lo que antiguamente fue el pueblo de Sabana Grande.

De hecho un paisaje de Pedro Ángel González, por estar pintado con arreglo a una observación minuciosa del lugar y a un estudio prolijo de la iluminación, la escala y las distancias, admite una lectura descriptiva como la que hemos ensayado aquí y como la que el propio pintor hacía de sus obras, sin que esta forma de explicación, tan ajena a los propósitos perseguidos por los pintores de hoy, disminuya o desmereza-

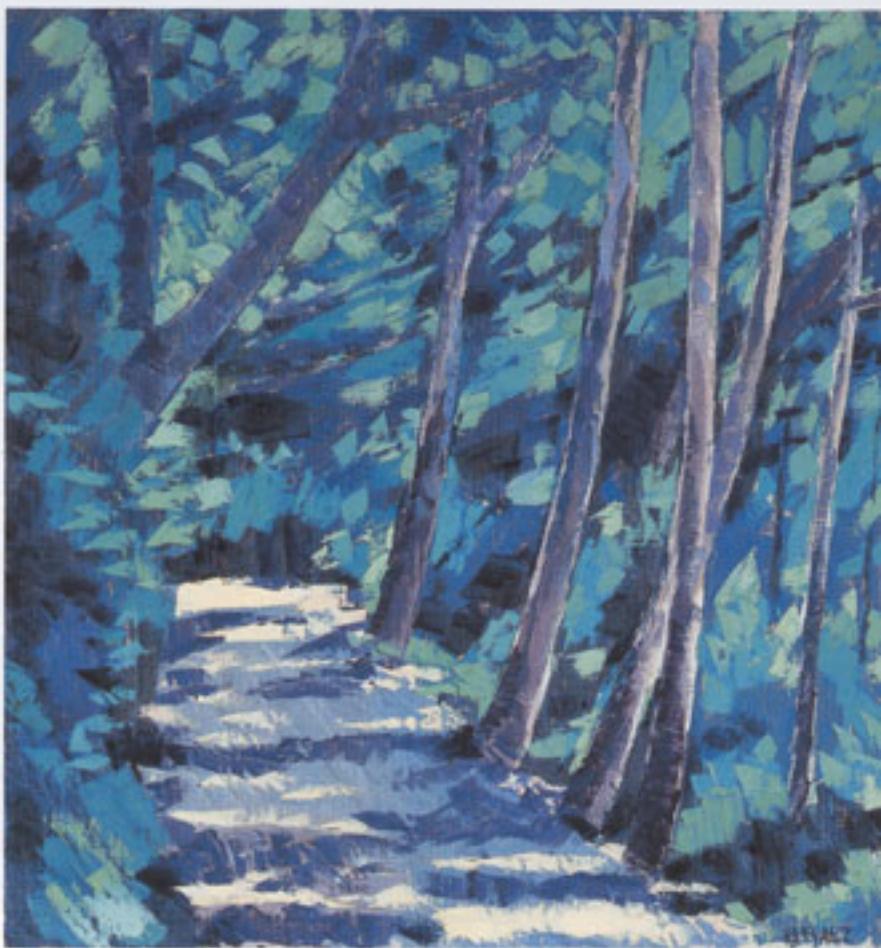


PEDRO ÁNGEL GONZÁLEZ
Panorámica de Caracas desde Sarría, 1943
Óleo sobre tela
100 x 106 cm



PEDRO ÁNGEL GONZÁLEZ
Atardecer en Cabo Blanco, 1948
Óleo sobre tela
50 x 61 cm

FRANCISCO NARVÁEZ
Paisaje, 1962
Óleo sobre tela
90 x 85 cm



ca en nada los valores propios de una obra de arte, los mismos por los cuales nos guiamos para considerar este paisaje aledaño de Caracas como obra de singular importancia en la trayectoria de P. A. González y en nuestro paisajismo.

PEDRO ÁNGEL GONZÁLEZ

Atardecer en Cabo Blanco

La década de los cuarenta es la más fecunda en la obra de Pedro Ángel González, quien por entonces alcanzó el estilo de paisajes panorámicos que le ha dado más fama. Este período fue también el de mayor movilidad de escenarios en su pintura. Trabajaba en el valle de Caracas, en la isla de Margarita, en Barlovento y en La Guaira y el litoral central, siguiendo paso a paso y sin cambiar de sitio ni de hora, frente al mismo cuadro durante largas jornadas, su método de observación habitual; empleaba en esto el tipo de formato apropiado para un enfoque de gran amplitud. A ese estilo pertenece el paisaje *Atardecer en Cabo Blanco*, de 1948. La iluminación apagada, propia de la hora crepuscular en que está pintada la obra, hace que las formas aparezcan menos borrosas en sus planos intermedios que en un primer término. El desenfoque del árbol en primer plano, por ejemplo, contribuye a resaltar la nitidez de los detalles más alejados. Para quien conoce la transformación operada en el motivo, tal como lo vio el pintor en 1948, pareciera casi irreconocible la realidad de hoy en el cuadro de González. El valle con su vegetación boscosa se extiende casi desde el punto de vista en que está pintado el cuadro (en algún lugar sobre la autopista en construcción) hasta la cima del cerro costanero. El terraplén o área terraceda muestra el estado en que se encontraba la construcción de la vía, cerca de un paso a dos niveles, detalle con el que demuestra González su interés en seguir en su pintura los cambios urbanísticos. Pero hay algo más: los trabajos de excavación y nivelación de los suelos le proporcionan un elemento compositivo para introducir en la armonía una nota contrastante formada por los planos marrones del movimiento de tierras. Este recurso, tan querido por González, contribuye a darle mayor dinamismo a la composición. En adelante estos contrastes armónicos son más y más frecuentes en su obra. Constituyen, por otra parte, el símbolo de la inevitable destrucción que acompaña a la transformación urbana. González se propuso testimoniarla con sus cuadros de la década siguiente, tal como se aprecia en este paisaje, por lo demás muy anómalo temáticamente hablando dentro de la producción de González. El dinamismo conseguido por los primeros planos del movimiento de tierras está realizado por la presencia zigzagueante de un curso de agua en invierno que baja de la montaña paralelamente a la carretera, justamente para romper la monotonía del tranquilo paisaje con la refrescante corriente de la vida, que el pintor sitúa aquí en un movido primer término.

FRANCISCO NARVÁEZ

Paisaje

El "Maestrazo" Francisco Narváez inicia su poco divulgada y conocida faceta de pintor y dibujante en el taller del Barrio Obrero N° 24 de Catia, convertido hasta el año 1943 en punto de convergencia de ideas, personajes y gente sensible al arte. Otro centro donde orbita la vida y obra de Narváez es el taller de su casa en Ocumare de la Costa, población histórica de la que es oriunda su consecuente compañera y esposa Lobelía Benítez. En esa población costanera, escenario del duro revés de Miranda (1806) y del decreto bolivariano de liberación de los esclavos (1816), Francisco Narváez toma y plasma sus motivos pictóricos y escultóricos: naturalezas muertas, paisaje rural, paisaje urbano, figura humana. Precisamente allí Narváez concluye su producción en la pintura por la década de los sesenta, para derivar hacia los estucos y la serigrafía.

La influencia de la escuela de París, nombre con el que algunos galeristas parisinos pusieron etiqueta y agruparon a artistas de distintos lenguajes, planteamiento y nacionalidades, dejó una ventana abierta en el camino artístico de Francisco Narváez. El polaco Moise Kisling (Cracovia, 1891-París, 1953) quizás sea el referente más inmediato para dar una ubicación a la obra pictórica de nuestro artista. La transformación y el vuelco que Narváez sabe comunicar a la información de sus años europeos, luego de su retorno al terruño, irán desembocando en una obra orientada al criollismo siempre con una perspectiva universal. Narváez tuvo el innegable mérito de haber creado una obra sólida, sin pretensiones, coetánea a las preocupaciones plásticas de un hispanoamericano en su lugar y en su tiempo.

Los bosques y las tupidas selvas han tenido algunos cultores en la pintura venezolana entre los que merecen principal mención César Prieto, Elisa Elvira Zuloaga, Toribio Golding y, finalmente, Francisco Narváez. Suyo es uno de estos bosques, tratado con colores fríos (azules y turquesas, de más rápida percepción visual) y que tituló *Paisaje* en 1962. Una de sus últimas incursiones en la pintura –disciplina que abordó desde los inicios de su carrera artística pero siempre vista con el ojo del escultor–, en esta obra apreciamos una estructura de gradación en ritmo vertical, dominante de una manera, estructura de gradación que es rota con un sesgo mediante un contraste. Las sombras del camino, de igual modo que las sombras de la vegetación, funcionan estructuradas para dar perspectiva a la obra, que más que un calco o visión naturalista del paisaje, es una interpretación propia. Pintura hecha a espátula, como si el maestro Narváez modelara con la paleta los grados y variedades de azules como color-forma.

FRANCISCO NARVAEZ

Formas

FRANCISCO NARVAEZ

Formas, 1966
Talla en madera
180 x 107 x 55 cm



Pieza imponente, de presencia poderosa y monumental, esta bella escultura titulada *Formas*, del gran escultor Francisco Narváez, es una de las obras maestras de la Colección del BCV. Como todos sabemos, Francisco Narváez es la figura cumbre de la historia de la escultura en Venezuela. Es, según Roberto Guevara, "el artista de mayor influencia en el desarrollo de la cultura plástica venezolana de todo el siglo". Esta obra es muy representativa de un momento crucial en la evolución de la producción del maestro, cuando después de abandonar las redondeces estilizadas de sus mulatas criollistas y desarrollar su progresiva simplificación volumétrica de sus desnudos femeninos, cuyo grado de realismo venía decreciendo, comienza a partir de 1951 a cambiar el carácter de sus formas, que rompen con la sujeción que mantenían respecto a la representación de la anatomía del cuerpo femenino, para ir ganando autonomía y empezar a valer por sí misma, como volúmenes independientes del desnudo que representaban. Así, las formas escultóricas se liberan y se depuran de su mimetismo realista, alisan sus prominencias para fundirlas en una ondulación continua, que fusiona sus redondeces en una sola masa sinuosa, en la cual ya no se reconocen los detalles anatómicos del desnudo. Porque el cuerpo es apenas sugerido, para terminar con una vaga reminiscencia, como una evocación.

Los volúmenes, abstraídos de la realidad, son ligeramente antropomórficos, a veces un poco vegetales y un poco humanos, pero sobre todo son volúmenes plásticos, son esculturas y no cuerpos femeninos ni raíces de samán. Es esto, precisamente, lo que ocurre en esta estupenda pieza, *Formas*, que marca el momento crucial de la transición entre la figuración y la abstracción en la obra de Narváez. Aquí se manifiesta también otra preocupación del maestro, que es la valorización de la materia natural y de las formas naturales, cuya reivindicación se expresa en esta escultura de manera ev





PEDRO CENTENO VALLENILLA

Mapas y alegorías venezolanas, s/f

Óleo sobre tela

219 x 302 cm

TOMÁS GOLDING

Garzas en el Parque del Este, 1971

Óleo sobre madera

48 x 70,5 cm

dente. En este caso se trata del principio de dejar que el material se exprese a sí mismo, de dejar que la naturaleza se manifieste a través de sus obras. Este principio lo va a mantener durante el resto de su vida, pero no de modo tan "naturalista" como aquí, sino atemperado con el equilibrio que propone entre lo natural y lo cultural, entre la materia bruta y la geometría, en las obras de su última y extensa etapa creadora, con sus grandes bloques ciclópeos de rocas naturales en piedra de Cumarebo, cortadas en cubos y prismas superpuestos. En esta escultura, *Formas*, el artista toma un solo bloque compacto de madera, sacado de la raíz de un samán blanco, y aprovecha en él las formas y vetas naturales de la madera, que recuerdan las formas de un cuerpo femenino erguido, sin cabeza ni extremidades, como una especie de torso que es madera de samán y es forma abstracta. Sus volúmenes son sinuosos, unos suaves y otros muy prominentes o muy gruesos, a veces abruptos, pero todos se disuelven en un "modelado" (aunque la palabra no quepa porque se trata de una talla) general. Es decir, en una superficie de curvatura continua, o de ondulación continua. Hasta cierto punto esta es una escultura creada al alimón por la naturaleza y por Francisco Narváez.

PEDRO CENTENO VALLENILLA

Mapas y alegorías venezolanas

Muy dentro de la tónica epocal de los años en que fue pintada, Pedro Centeno Vallenilla realizó esta obra que tiene una orientación didáctico-artístico-decorativa. Por aquellos mismos tiempos, Héctor Poleo había ejecutado un mapa inmenso de Venezuela, con la descripción de los recursos naturales, variedad de climas y de tipologías humanas para la antigua sede del Centro Venezolano-Americano. En 1946, el BCV adquiere la comentada obra de Centeno Vallenilla, la cual preside el Salón de Lectura de la Biblioteca Ernesto Peltzer en la sede de la institución.

Una gran moldura pintada rodea esta obra de gran formato, en cuyo centro de manera teatral está el escudo del Distrito Federal y, a los lados, los emblemas de las entidades estatales de Venezuela. A la izquierda, el bravo varón de la resistencia indígena, Guaicaipuro; a la derecha, S.E. el Libertador Simón Bolívar, cuya efigie está parcialmente basada en la iconografía de José Gil de Castro, en combinación con el estilo manierista del maestro Centeno Vallenilla. Internamente hay un gran mapa de Venezuela, con el escudo de armas del país, a la siniestra; y, a la diestra, una hermosa mujer negra recostada de un tambor africano. Todo el mapa territorial venezolano tiene motivos gráficos relativos a la flora y fauna. Finalmente, en los cuatro extremos del marco clásico que envuelve la carta de Venezuela, los cuatro puntos en que se apoya la cultura y civilización del país: Descubrimiento, Conquista, Educación-Idioma e Iniciación. En los artesones del marco pintado, a la manera de las decoraciones de las casas pompeyanas, en la parte superior, a la derecha, el Almirante Colón; a la izquierda, Diego de Losada; en la parte inferior, a la derecha, Don Andrés Bello; a la izquierda, el Generalísimo Francisco de Miranda.

TOMAS GOLDING

Garzas en el Parque del Este

Tomás Golding ha sido agrupado en la escuela de Caracas, un movimiento o estilo pictórico llamado así por el crítico Enrique Planchart para definir a varias generaciones de artistas venezolanos o residentes que trataron el paisaje nacional dentro de la preceptiva airelibrista fundada por los maestros del Círculo de Bellas Artes. Sin embargo, Golding no parece haber trabajado con apego estricto a esa tradición. Su obra pone de manifiesto, contraviniendo el objetivismo fotográfico de Cabré o de P.A. González, unos rasgos barrocos, que se manifiestan en el movimiento y riqueza de tonos

del color, en el vigor del empaste y en la rapidez de ejecución. Todo esto se muestra con gran dominio del oficio. Hay momentos en que esa impronta gestual de su pincelada bordea la expresión abstracta, como ocurre en este paisaje que supuestamente tiene por tema unas garzas en el Parque del Este. La factura es turbulenta, las pinceladas no siguen una sola dirección y se dividen formando aquí y allá remolinos de color matérico a manera de focos de atención y como si una tempestad se hubiera apoderado de la composición. Sólo la tonalidad azul revela la tranquilidad de un parque. Esta libertad que se toma Golding para jugar con el tema no es lo corriente en su obra ni en la de los pintores de la escuela de Caracas, si exceptuamos a Luis Ordaz. Pero mientras éste es lírico, el estilo de Golding suele ser impetuoso; la factura pastosa y la composición, en principio descriptiva y realista, dejan al descubierto la huella de la emotividad del pintor, como ocurre en este paisaje de su última época.

PABLO BENAVIDES

Sartenejas

No se hace justicia cuando se clasifica a Pablo Benavides como un paisajista de la escuela de Caracas. Ciertamente pueden detectarse en sus obras vínculos temáticos y formales con Pedro Ángel González y especialmente con Marcos Castillo, sus maestros, pero en general Benavides debe ser caracterizado como un pintor de estilo independiente e inspiración por momentos expresionista. De Marcos Castillo conserva la franqueza y el ímpetu en su afán de liberarse de los datos de la realidad a través de una pintura resuelta enérgicamente, en un estilo en donde aprehendemos más el sentimiento que nos vincula al tema que las formas externas. De Pedro Ángel González heredó Benavides su gusto por la pintura al aire libre y el sentido de observación de la naturaleza.

De acuerdo con esto, para intentar caracterizarla, su obra resulta regularmente más gestual, dinámica y pastosa que la de sus maestros de la Escuela de Artes Plásticas, de la que egresó en 1944. Que su estilo sea suelto y matérico no quiere decir, sin embargo, que su obra sea más informal o que esté poco estructurada, pues se advierte que el trabajo de Benavides responde al sólido trazado cromático que le proporciona una factura vigorosa, obtenida generalmente con el color en espesor, sin modelar, en forma de amplios planos sinuosos que siguen los accidentes de la composición o alternan con áreas donde el color está dividido por medio de fuertes puntuaciones o toques al modo puntillista.

El paisaje podría decirse que es el fuerte de Benavides, aunque no hace de éste, como ocurre en Pedro Ángel González, una transcripción literal. Por el contrario, si acude a la observación directa de la naturaleza es con el propósito de hacer de ella pretexto para interpretarla, y no para representarla, sin que tenga que recurrir demasiado al expediente de mezclar los colores en la paleta, y valiéndose con frecuencia de la espátula para obtener esos planos de factura en espesor, vibrantes y estructurales respecto a la composición. He aquí una característica que singulariza a Benavides, pues en su generación casi no hay ningún pintor que como él emplee una empastación gruesa como la que encontramos en sus mejores obras. Su paisaje no es, sin embargo, imaginativo o fantasista. Generalmente está inspirado en asuntos del valle de Caracas y del estado Miranda, explotados incluso con un realismo que en el caso de Benavides remite a un estilo sensorial, directo, fundado más, como hemos dicho, en el sentimiento de lo que se ve que en el deseo de ser fiel a los datos de la naturaleza. Y esto es lo que hace de Benavides, a su manera, un expresionista.

El paisaje *Sartenejas*, en la Colección del BCV, se remonta a una época en que Bena-



PABLO BENAVIDES
Calle de las Cerejas, 1971
Óleo sobre madera
100 x 30 cm



PABLO BENAVIDES
Lago de Sebuacán, 1967
Óleo sobre tela
100 x 27 cm



BRAULIO SALAZAR
Niña con flores, 1990
Acrílico y carboncillo
sobre tela
119 x 99,5 cm

BRAULIO SALAZAR
Tarde gris, 1990
Óleo sobre tela
130 x 150 cm



vides retomó enérgicamente la pintura al aire libre, manteniendo el enfoque en un objeto distante.

PABLO BENAVIDES

Parque Sebuacán

Sólo circunstancialmente el paisaje de Pablo Benavides es panorámico. Con más frecuencia, como si fuera un rasgo característico en su obra, él ha privilegiado el punto de vista próximo al objeto, con un sentido intimista aplicado al paisaje que no encontramos en los pintores de la escuela de Caracas, salvo en Marcos Castillo. Sus enfoques del motivo no son tan amplios y pocas veces se orientan en dirección a la serranía del Ávila, en su forma monumental, tal como se aprecia en la obra de Cabré.

Benavides observa los detalles y se detiene a mirar en el interior de los patios y jardines la disposición de plantas y flores, interesado también por la envoltura arquitectónica del paisaje. Como Marcos Castillo, aprendió a leer en la naturaleza lo que ésta tiene de ámbito intimista; el género interior rivaliza en su obra con la naturaleza muerta y el paisaje. De ello deriva su pasión por los objetos, que se manifiesta también en su gusto del color pastoso, y de hecho podemos pensar que el carácter estructural de sus paisajes tiene origen en este mismo gusto del objeto, del cuadro como objeto.

Este marco de referencia puede aplicarse también a su interés por el cuadro de pequeño formato y esmerada factura, colindante con la miniatura y resuelto a menudo a la espátula. Tales son las dos obritas que de Benavides posee el BCV. Si bien se trata de paisajes en que ha empleado un punto de vista exterior alejado, la intención de indicar los lugares en que se inspiró corre parejo con la ejecución pormenorizada y precisa propia de la miniatura. En cuanto a esto, ambos paisajes, aunque no datan de la misma fecha, se complementan.

BRAULIO SALAZAR

Niña con flores

Braulio Salazar es el representante más conspicuo de la escuela paisajística del centro del país. Ha sido considerado el cronista plástico por excelencia de la ciudad de Valencia. Aunque desde sus comienzos el paisaje ha sido un tema reiterado y constante en su obra, nunca el estudio y tratamiento de la naturaleza habían adquirido tal relevancia para este pintor como en las dos últimas décadas de su carrera. Salazar no es, sin embargo, el tipo de paisajista con el que nos ha familiarizado la tradición, debido a que su obra adquiere unas connotaciones que la distinguen tanto del estilo de los pintores de la escuela de Caracas como del de las nuevas generaciones.

En la tradición de la escuela de Caracas el paisaje se ha representado con demasiado servilismo a la realidad. El de los jóvenes suele ser excesivamente subjetivo y por ello se aprecia que es más expresión de los sentimientos que de las cosas. Con la tradición paisajística de Caracas, Salazar tiene en común el que se interesara en la naturaleza vernácula y en las tipologías criollas. Con los jóvenes comparte la libertad para no encadenarse a la observación, y la soltura a veces gestual y abocetada con que construye, poniendo a la vista el proceso de composición de sus cuadros. La figura y el paisaje son imaginarios, pues Salazar rara vez se sigue por la observación directa, y es posible advertir una simbología erótica en la forma obsesiva de introducir en sus composiciones figuras de muchachas, invariablemente ocupadas en faenas de campo, en recoger chamizas o, como en el caso de esta obra, flores. En el paisaje arcádico de Salazar las formas están envueltas en una bruma espesa y transparente mezclada con imá-

genes y visiones oníricas o memoriosas, asociadas a la infancia del pintor en Valencia. Esta pintura, *Niña con flores*, de la Colección del BCV, inspirada en el paisaje agreste (tema reiteradamente presente en su producción más actual) de los alrededores de Valencia, ciudad donde vivió y trabajó siempre el pintor, da pie para entender la pintura de Salazar como un gran friso en el cual se cuenta, de cuadro en cuadro, una historia o relato autobiográfico formado por fragmentos que tienen a su vez, cada uno, valor simbólico (por lo que en ellos hay de autobiográfico) y significado realista (por lo que en ellos hay de testimonio visual del entorno valenciano).

BRAULIO SALAZAR

Tarde gris

Braulio Salazar ha sido siempre un pintor realista, fielmente apegado a la manera de pintar que le enseñaron sus maestros. No parece haber sentido la tentación de ensayar otras soluciones, de buscar otras vías. Su obra se ha desarrollado sobre los temas del paisaje campestre y de la figura humana. A veces, en medio de sus paisajes, aparecen figuras. Durante una época sus pinturas se hicieron más pálidas, menos precisas, un poco difusas, como envueltas en una niebla blanca. Su prestigio regional hizo que muchos pintores imitaran su estilo. Algunos de ellos, en Valencia, Cagua, Puerto Cabello, Maracay, andan todavía pintando bajo su influencia, y hasta los hay que se volvieron prestigiosos, como Aristides Mata en Maracay y Elsa Latouche en Cagua. Pero Braulio Salazar no desarrolló más ese tipo de pintura. Le quitó la niebla y volvió a pintar como antes.

Esta obra, *Tarde gris*, es representativa de su producción reciente. Es un paisaje con pequeñas figuras al centro. Casi la mitad de la tela es de cielo y nubes. El plano inferior lo ocupan una laguna con islote y unos matorrales.

En todo el medio de la obra la línea del horizonte, que va de punta a punta de la tela, divide en dos el cuadro. En las dos partes hay un fondo general con unos núcleos dispersos. Arriba es el cielo azul con unos bloques de nubes blancas. Abajo es el blanco de la laguna con unos islotes verdosos. Los núcleos de abajo son horizontales y los de las nubes son diagonales. Cada uno de esos núcleos atrae la vista separadamente. La mirada salta de un lado a otro indistintamente, como si el cuadro no estuviese compuesto y sus elementos no se integraran en una unidad. Pero esa dispersión de atracciones le confiere dinamismo a la imagen, cuya unidad no se acaba de perder porque el colorido, la simetría sobre el eje horizontal del medio y la difuminación de las formas le dan cierta fluidez al conjunto de los planos. Por eso la obra se sostiene, y lo que parece un defecto es deliberado para provocar los resultados que se buscan. Braulio es un artista veterano que domina su oficio. Después de todo, no podemos olvidar que el artista tuvo a su cargo las cátedras de composición, pintura, dibujo y análisis, entre otras, en la Escuela de Artes Plásticas Arturo Michelena, de Valencia, durante más de veinte años.

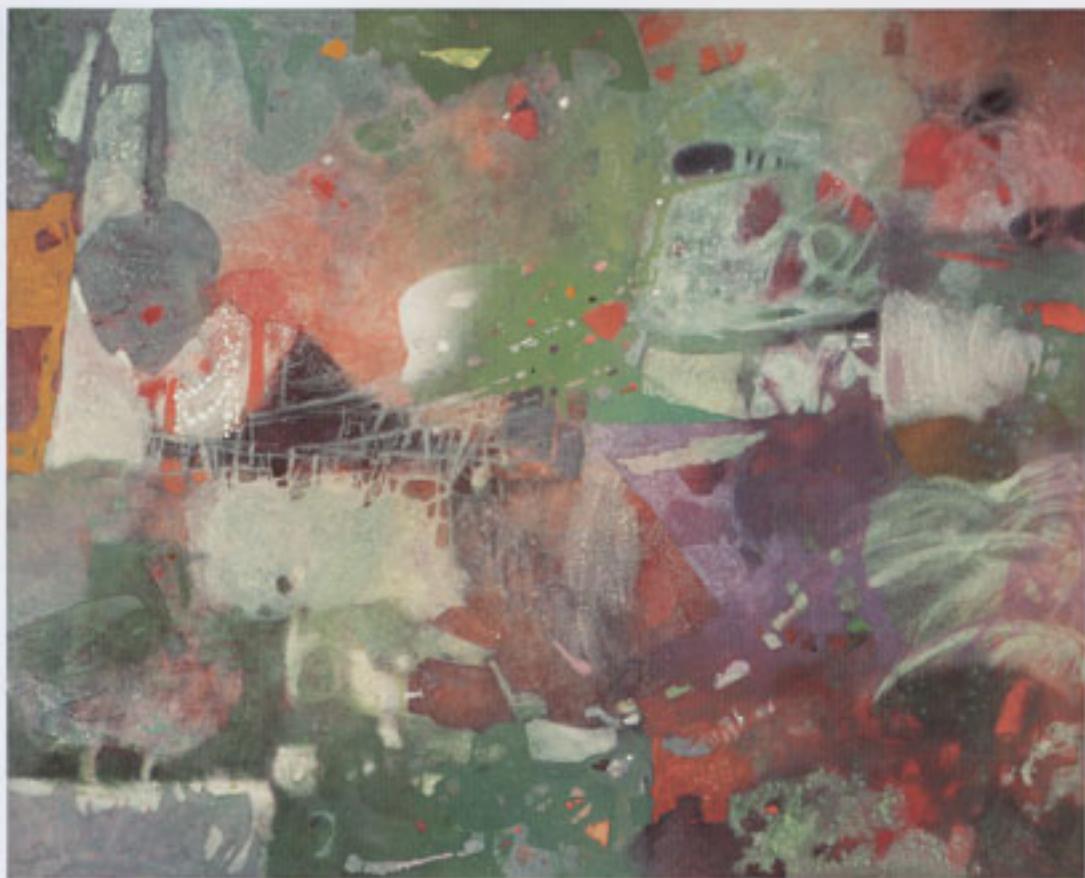
HÉCTOR POLEO

Sin título

Es una obra precisa (no preciosista) esta tela de Poleo. Una verdadera joya, representativa de su mejor inspiración paisajística, como las de su llamada época surrealista o cercana a ella. Aunque no fue un pintor paisajista, salvo en su etapa inicial de estudiante, recién egresado de la Escuela y en algunos momentos un tanto excepcionales en su producción, como los de sus paisajes andinos de la época de *Los tres comisarios* (y los inmediatamente anteriores) y los ya mencionados de su período surrealista, y otros



HECTOR POLEO
Sin título, 1944
Óleo sobre tela
61 x 51 cm



HECTOR POLEO

Las fuentes del cielo,
1970-1972
Acrílico sobre tela
130 x 162 cm

CÉSAR RENGIFO

Los apamates de mayo, 1973
Óleo sobre tela
75 x 100 cm



raros, Poleo abordó en muchas ocasiones el paisaje, pero sólo como fondo para un rostro o una figura humana, como en sus cuadros con temas de viejas casas tradicionales. En términos generales, todas las etapas de su evolución creadora, posteriores a su paisajismo juvenil, giraron alrededor de las figuras humanas y de los temas de la crítica social. En su época "comprometida" llegó a incursionar un poco en el criollismo. Los últimos períodos de su carrera se centraron en el rostro femenino. Sus mejores paisajes son los de inspiración surrealista, aunque Poleo no fue en un sentido militante un pintor surrealista, ni estuvo vinculado al movimiento surrealista, ni pasó por una etapa surreal. Sólo tomó algunas influencias y pintó algunas obras cercanas a la simbología paranoica daliniana, al final de su período de Nueva York, durante el cual recurrió al uso de símbolos, pero sin llegar al surrealismo. Este paisaje que comentamos es simbólico y metafórico, y corresponde al interés de Poleo por el uso de esos recursos expresivos, pero tampoco podría calificarse por eso como obra surrealista. Además del carácter narrativo de su tema, por el cual se aleja absolutamente de todo el paisajismo venezolano, el paisaje tiene otras peculiaridades que lo distinguen, entre las cuales no son desdeñables sus virtudes formales. Es, por ejemplo, una pintura de colores y formas muy finas, de suave luz crepuscular, de delicadas tonalidades cálidas, como los atardeceres de otoño. El cielo es de un azul pálido y grisáceo, y parece pintado sobre un fondo de color arenoso y cálido, que transparece bajo el azul.

Abajo la tierra es reseca y árida como la de un desierto, hasta las serranías lejanas en el horizonte. En el primer plano hay piedras y restos vegetales secos, cuya presencia es significativa. Luego se eleva un montículo de arcilla resquebrajada por la sequía. De allí emerge una planta, un árbol, como símbolo de una nueva vida que reverdece sobre el desierto. Unos surcos de arado denotan el trabajo de la siembra. Un árbol seco, cuyo tronco es apuntalado por tres palos rosados que parecen ayudar a su supervivencia, expresa la voluntad y la necesidad de vivir. Toda la obra expresa la esperanza. La esperanza que emerge en medio de la desolación. Y es en esa expresión esperanzada donde sentimos la gran diferencia que separa a esta obra de los paisajes simbólicos y las otras pinturas de su período de Nueva York, en los cuales Poleo, a través de los temas de ruinas y desastres de la guerra, expresaba su conciencia trágica y su desesperada angustia por el destino del mundo.

HÉCTOR POLEO

Las fuentes del cielo

Obra representativa de la última producción artística *poleana*. Poco antes de comenzar a desarrollar el período llamado de la *figuración poética*, Poleo se residencia en Francia. En este momento el artista amplía el repertorio técnico en el campo de la cerámica, la tapicería, la escultura, el vitralismo, las artes gráficas y la joyería. Fue de suma importancia y significación en Poleo su último y mayor tiempo de residencia en ese país, especialmente en París y Menton.

Una conjunción de ideas comulgan y se repelen unas a otras (en este último período) entre el mundo de la exploración de la fantasía surrealista, el informalismo, el onirismo, la arquitectura plástica y el simbolismo en permanente pugna por su desdoblamiento. Puede captarse en estas últimas obras del trabajo poleano un ambiente de esoterismo, de proceso de iniciación, de desdoblamiento.

A partir de 1970, tiempo al que pertenece *Las fuentes del cielo* (1970-1972), el trabajo de Poleo se hace más extraño, como el de quien camina por el espacio etéreo, sobre algodones, como si toda atadura a la realidad (el sentido común), a la figura humana, carecie-

ra de cualquier referente biológico. Dice el crítico Carlos Silva en un texto inédito sobre Héctor Poleo, que en esta "peripecia asombrosa, ninguna de las figuras participan en verdad de la existencia, pues han sido vaciadas de ésta, y se muestran sólo como esotérica otredad o alteridad". Poleo hace alusión a la vida, antes que a la propia existencia.

A su vez, el tratamiento, dado sin actitud consciente, desborda el dibujo y hace una obra con mayor textura, al abandonar Poleo ese "riguroso y casi inquisitorial *à plat*" de sus anteriores épocas, como la del realismo modernista, la suprarrealista y la del eclecticismo pictórico. Habían pasado en el artista veinticinco años y más de tiempo de búsquedas creadoras.

Las fuentes del cielo, en el discurso de Héctor Poleo de sus últimos años, es de esas obras en las cuales el artista va descubriendo en sí mismo cierta quietud risueña, no siempre manifiesta en la totalidad de su trabajo. Dentro de ese llamado "orden desorganizado" —por el crítico francés Freytes—, Poleo se desborda del espacio convencional, dando origen a cierto exotismo de inspiración árabe y selvática, abundante entre manchas y texturas de colores binarios que juegan entre las figuras y rostros de personajes fugaces. Una luz con dramáticos acordes (verde-rojo) envuelve esta tela antológica de Héctor Poleo, un "creador esencial", cuya trayectoria artística es una invocación y un salmo a la vida, al amor y a la muerte.

CÉSAR RENGIFO

Los apamates de mayo

A comienzos de la década de los cuarenta surgió en Venezuela una tendencia conocida como *realismo social*. Se admite generalmente que sus principales representantes son Pedro León Castro, César Rengifo, Héctor Poleo y Gabriel Bracho. En su producción de esa época, estos pintores recortaron un sector de la realidad y lo convirtieron en el objeto de sus imágenes. Este corte incluye al país provinciano y semifeudal que Rómulo Gallegos describió por su lado en el dominio de la literatura, así como también las consecuencias de la explotación del petróleo, entre las cuales el éxodo de la población rural y la decadencia de la actividad agrícola.

Los muralistas mexicanos Rivera, Orozco y Siqueiros tuvieron una notoria influencia en América. Los pintores venezolanos mencionados encontraron en esa escuela las bases para la elaboración de una iconografía adaptada a la temática elegida. Siguieron el principio de la representación, es decir, la producción de iconos que corresponden a la experiencia sensorial y las convenciones plásticas para su descripción. Y asumieron que la función de la obra mural es servir de soporte a procesos de comunicación con las masas. Diego Rivera (quien a comienzos del siglo XX participó en el movimiento cubista en Francia, antes de volcarse al arte social) influyó en Rengifo y Poleo, y David Alfaro Siqueiros en Bracho.

En *Los apamates de mayo* están presentes los datos de estilo que caracterizan la pintura de Rengifo. El recurso al espacio del *quattrocento* italiano es una convención seguida por varios realistas sociales, como Rivera en México y Portinari en Brasil, para provocar la ilusión de profundidad. Una escenografía, basada en el dibujo, que en la imagen luce "irreal", es decir, que tiene el efecto contrario al de la reproducción de la realidad. Las montañas han sido pintadas sin tratamiento atmosférico o color ambiente. Ese no era el afán del pintor (a diferencia de los paisajistas de la escuela de Caracas) y él había elegido conscientemente sus medios de expresión. Definía las formas con la línea y les daba contornos cerrados. Con el peso del color local surgen como masas rotundas en la superficie pictórica. Rengifo le asignó mucha importancia al equilibrio



CESAR RENGIFO

La enamorada de la niebla, 1979

Óleo sobre tela

151 x 120 cm

y al ritmo en sus composiciones. La iluminación también parece "irreal". Utilizaba para el paisaje los colores que le convenían al tema como clima y los armonizaba con aquellos empleados en los demás elementos igualando la intensidad tonal. La tierra siempre está erosionada. Y los personajes generalmente están situados de espaldas. *Los apamates de mayo* es una escena urbana con ranchos en los cerros y sus habitantes. No obstante la temática social, a modo de un testimonio de la marginalidad en las ciudades, hay un propósito estético en esta obra y, en general, en la producción de Rengifo, logrado con la cuidadosa construcción del cuadro y el repertorio de símbolos que elaboró y formalizó.

CÉSAR RENGIFO

La enamorada de la niebla

Es importante señalar una contradicción entre la intención social y el propósito estético de la producción pictórica de Rengifo, porque permite entender mejor su concepto de obra de arte. Él manejaba las categorías de *fondo* y *forma*. El fondo está constituido por la ideología del autor y, en consecuencia, por el recorte que hizo en la realidad para trabajarlo en su obra. En función de ello, la representación de unas situaciones sociales injustas era el compromiso con su propio código de valores. La forma se debe a los elementos de expresión y su modo de utilizarlos. En su pintura, las cualidades de la línea, las relaciones cromáticas, la construcción del cuadro, la elaboración de la escenografía espacial y las figuras, corresponden a un ideal de belleza que se puede aceptar o rechazar, pero que está allí. Y este ideal influyó en la manera de presentar la temática que caracteriza a su iconografía. Para Nietzsche "la verdad es fea". Como lo son la miseria, el agotamiento de la tierra y la explotación del hombre por el hombre. Pareciera que este pintor representó la realidad mejorándola o, para volver a Nietzsche, superándola, "para que no perezcamos a causa de la verdad". Para remitir a lo social, se valió de unos símbolos que "purifican" en la imagen la apariencia de los objetos que se proponía describir.

En *La enamorada de la niebla*, un cuadro de 1979, los valores formales se imponen a cualquier intención social. Una figura femenina, representada de espaldas, lleva un ramo de flores frescas en contraste con la tierra erosionada y los arbustos defoliados. El cielo está pintado en dos tonos de gris y por medio de transparencias se sugieren los jirones de niebla. El rojo y el verde en los ropajes de la figura establecen el contrapunto pictórico que determina el centro de interés. Los contornos lineales son suaves, precisos y fluidos. El paisaje crea un clima de soledad apropiado para el personaje. El ramo de flores no es un elemento decorativo. En el lenguaje plástico de Rengifo funciona como un símbolo poético (al igual que los instrumentos musicales y las máscaras) y aquí se relaciona con las montañas azules al fondo. La "purificación" consiste en su representación de los objetos según las conveniencias plásticas del color, el dibujo y la composición. Todo parece "irreal" porque las apariencias del mundo sensible han sido modificadas en la imagen de acuerdo con una voluntad de estilo. La naturaleza es aquí una recreación de los datos de la observación, convertidos en convenciones pictóricas. La figura sigue un canon de representación, inclusive en la actitud, la postura y la expresión corporal, que se basa en un modelo de mujer al cual se parece la mayoría de sus personajes femeninos. El color es subjetivo, en el sentido de que no responde a una cualidad del objeto descrito sino a las necesidades expresivas del autor y a su gama propia. Hay una paradoja en la obra de Rengifo, y consiste en que para remitir al sector de realidad que eligió, produjo un repertorio iconográfico simbolista más bien que realista.

De Jorge Chacón puede decirse que fue uno de los pocos artistas intuitivos que en nuestro medio lograron por voluntad propia evolucionar en su trabajo lo bastante como para superar su condición de "primitivos", tal como se les ha clasificado despectivamente. Evolución que en su última etapa condujo a Chacón a la abstracción y a formas de experimentación próximas al ensamblaje o el objeto. Chacón fue un descubrimiento tardío de nuestros curadores de salones, quienes no vacilaron en asimilarlo al estilo de las vanguardias, a lo cual Chacón se prestó pagando por ello el precio que le pedían, o sea, ensayando una obra más audaz, no figurativa, que conservaba del paisajismo de su pintura anterior apenas el carácter expresionista y gestual, pero obra en el fondo confusa, a nuestro entender.

Una serie de exposiciones que le organizó el Dr. J. J. Mayz Lyon en sus galerías (Marcos Castillo, La Pirámide y la sala Mayz Lyon) atrajeron sobre él el interés de coleccionistas y críticos, y naturalmente contribuyeron a valorar el trabajo de un paisajista en principio informado por el espíritu *fauve*. El autodidactismo no le impidió a Chacón revelarse como el notable colorista que era, en la tradición de Marcos Castillo, con quien al parecer no tuvo ningún tipo de contacto. Sus ensayos vanguardistas de último momento no están, a juicio nuestro, en la línea de su mejor producción ni agregan mucho a la obra que ya le conocíamos, aquella con que, dicho sea de paso, está representado en las cuatro piezas de propiedad del Banco Central de Venezuela, y acerca de las cuales se ocupan estos comentarios.

El paisaje, el interior con figuras y la naturaleza muerta son los géneros que cultivó y en los que alcanzó sus mayores aciertos. Aciertos más apreciables cuanto más se deja arrastrar el pintor por su prodigioso instinto de colorista. La armazón de esta obra general, casi invariable de cuadro en cuadro, técnicamente hablando, procede así pues de una sensibilidad primaria, rústica, casi salvaje. Fue Chacón un espontáneo y no propiamente un *naif* o pintor popular.

En sus paisajes aplicó un procedimiento moderno que, tal como nos llega de los impresionistas, consiste en sacar el mayor partido de las armonías complementarias; los colores en lugar del negro para las sombras, los rojos de las parcelas de flores al lado de los verdes de la vegetación; los amarillos y oros pastosos de los campos o los terrenos acompañan el ritmo cascadeante de follajes bordeados por franjas de caminos amarillos en los cuales se acusan los tonos violetas de las sombras que se desprenden de las masas de vegetación. Azules y naranjas. Toda una nítida y prismática sabiduría de pintor que Chacón comprobó teniendo a la vista la naturaleza, de la cual ya había dicho Corot que era el único maestro por el que debía seguirse el pintor. Chacón encontró también sus soluciones modernas viendo reproducciones (y alguno que otro original de museo, no de colecciones privadas, a las que no tuvo acceso) de los pintores que le interesaron o en los que encontró orientación: los fauvistas, el primer Kandinsky, los impresionistas y con cierta propiedad Van Gogh. Sintetismo estructural, factura limpia y ordenada, colores que al mezclarse no producen tonos sombríos o sucios, y destierro del negro para acusar el relieve o el perfil de las formas; organización del cuadro en bandas de color dividido que evolucionan a través de arabescos u ondas; formas dentadas y continuas a manera de engranajes, que imprimen a la composición ese dinamismo constituido en el eje mismo de la composición; espacios barrocos y reducción cromática, con ausencia de modelado, he allí su fórmula.

Aunque no pinta del natural, entregándose al motivo, como ocurre con los pintores ingenuos, el respeto a la naturaleza no parece incompatible en Chacón con el afán que lo lleva a concebir la obra como realidad en sí misma. De eso trata su pintura. Por

su condición campesina y fiera, amaba la naturaleza y fue un gran observador de ella. Él hubiera podido decir como Cabré que "no se pinta bien sino aquello que se ama bastante".

JORGE CHACÓN

La quinta

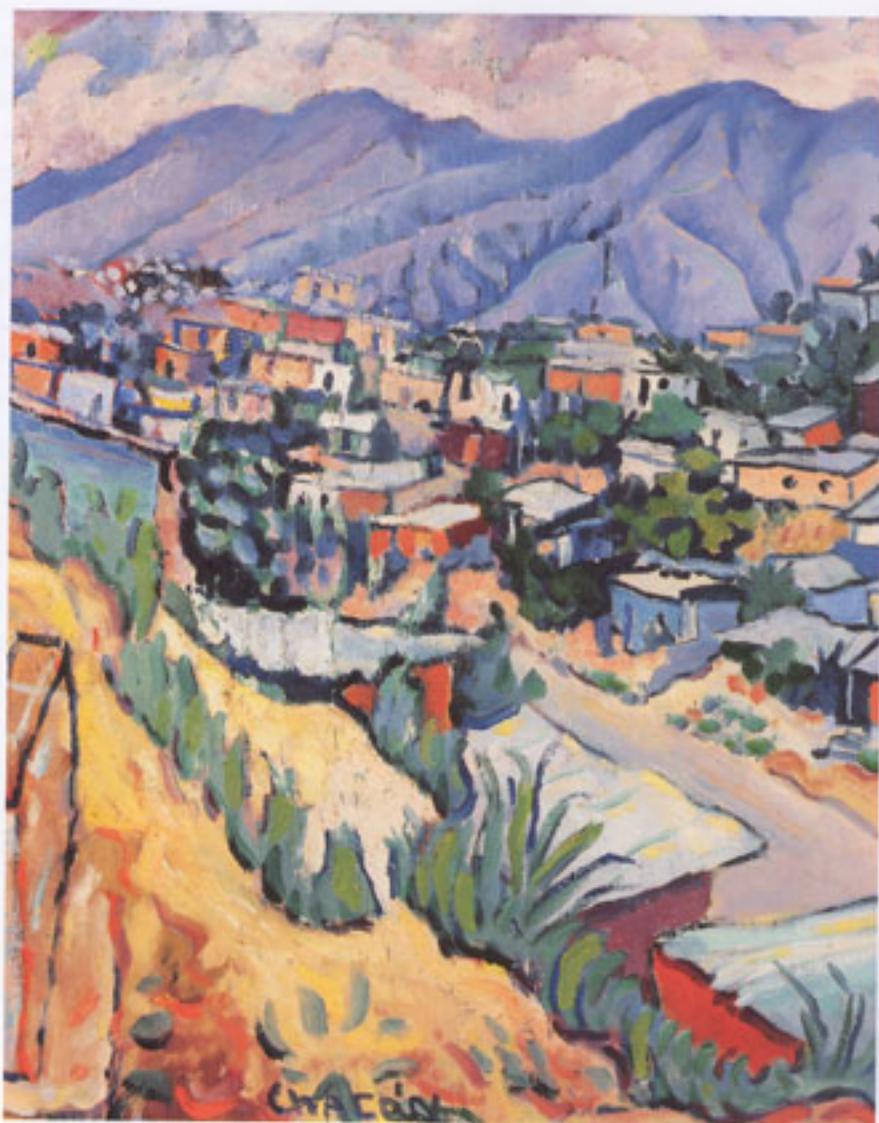
Si bien fue visto en los comienzos de su carrera con la desconfianza que suscita entre los críticos el pintor amateur, Jorge Chacón alcanzó en la última década de su vida el reconocimiento que correspondía a su talento natural y a su esforzada voluntad de trabajo. Algunos lo tuvieron por un *naïf* y otros, menos comprensivos, por un continuador rezagado de la escuela de Caracas, cuando en verdad no era ninguna de las dos cosas, sino un artista *sui generis*, formado en el espíritu del fauvismo y el expresionismo, que supo encontrar en su necesidad expresiva el vehículo para lograr, de manera autodidacta, un lenguaje propio. Nadie entre nuestros maestros, como no fuera Marcos Castillo, hubiera podido enseñarle lo que él encontró en la naturaleza. De allí lo inútil de intentar afiliarlo a estilo alguno de la pintura venezolana, con cuya tradición paisajística pareciera tener poco o nada que ver.

Hay artistas para quienes haber estudiado no sirvió de mucho. Que encontraron todo en ellos mismos, en estado natural. Por eso, se le envidiaba a Chacón la facilidad con que sabía traducir esquemáticamente los valores del paisaje, y especialmente de la luz, a una composición intuitiva y eficazmente estructurada en el marco de una factura en donde, más que la representación misma, lo que interesa es la relación de los colores. La traducción de luz y sombra a los colores del prisma, no mezclados en la paleta, es uno de sus logros y manifestación suprema de la alegría con que pintaba. Tan desbordante era su imaginación de colorista que en los últimos años se había lanzado, como hemos dicho, a la experimentación, a la búsqueda de una configuración más objetiva y autónoma de la imagen por medio del color gestual. No criticamos esta tendencia suya, un poco tardía. De hecho estaba en libertad de hacerlo. Todo arte es esencialmente simbólico y en Chacón lo más importante en el fondo era que las formas significaran, no que representaran. Aunque fue más conocido como paisajista, Chacón fue también muy apreciable pintor intimista. Pues no se nos oculta, por otra parte, el error que se comete al querer encasillarlo, como cuando se dice de él que era sólo un paisajista o cuando tratan de incluirlo en la tradición de lo que se ha llamado "la nueva naturaleza". Por su temperamento visual y expresionista, Chacón era capaz de abordar cualquier tema figurativo y no sólo ese paisaje que hizo de él, en los primeros tiempos, un concurrente asiduo de todos los salones de arte, llevado por el afán de confrontarse. Por su sensibilidad visual y expresionista, fue también capaz de tratar cualquier tema figurativo, sin limitarse a la forma tradicional, en todo lo cual, incluido el paisaje, llegó a desempeñarse bien, incluso empleando grandes formatos. Buena parte de su obra está consagrada a la pintura de taller, especialmente al interior figurativo y al bodegón. Y puede ser que si en estos dos géneros Chacón no fue tan afortunado, tampoco puede quitársele que su ambición a este respecto no se queda detrás de lo que antes que él hicieron otros como Fabbiani y Navarro.

JORGE CHACÓN

En la cocina

El bodegón se caracteriza por ser un subgénero de naturaleza muerta inspirado en enseres, vituallas y objetos propios de la cocina o el arte culinario. En la pintura venezolana es una forma que se encuentra abundantemente reiterada en la obra de maestros como Rojas, Federico Brandt y Marcos Castillo, de cuyos ejemplos, mostrados en



JORGE CHACÓN

Casa y Avila, 1977

Óleo sobre tela

50 x 40 cm

JORGE CHACÓN

La quinta, 1976

Óleo sobre tela

60 x 73 cm





JORGE CHACÓN
En la cocina, 1977
Óleo sobre tela
40,7 x 30,5 cm

JORGE CHACÓN
El viejo trapiche, 1975
Óleo sobre tela
50 x 73 cm



las escuelas de pintura, derivó la continuidad que el tema de los bodegones ha tenido en los trabajos de Pedro León Castro, Juan V. Fabbiani, M.V. Mujica, Jorge Chacón y, últimamente, Diego Barboza. En esta perspectiva, el cultivo de la naturaleza muerta por Jorge Chacón puede atribuirse, en un sentido general, a su experiencia con el objeto lograda a través de su asistencia a los cursos libres de la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas y del Taller Libre de Arte, teniendo a la vista, claro está, los antecedentes de la tradición. En los talleres libres los asistentes trabajan del natural frente al modelo o los objetos, y este método, como ocurrió en Chacón, contribuye a desarrollar la percepción del hecho visual como un conjunto de relaciones de color y formas, en un sentido estructural.

Los bodegones en la obra de Chacón tienen una característica muy curiosa, y es que constituyen a menudo una extensión o fragmento del espacio de la cocina, es decir, que se aproximan a una pintura de interior. Chacón tuvo una obsesión con este tema, tal como pudo experimentarla en su propia vivienda de Cagua, y así se desprende de la similitud que surge de comparar varios entre los muchos cuadros de este tipo que pintó: bodegones e interiores con cocina.

En esta obra de la Colección del BCV se aprecia una concepción mixta del género, es decir, del bodegón como parte de un interior figurativo, si bien se hace evidente que es más la relación cromática de las formas de los objetos y su atmósfera de color, en cuanto unos y otros están afectados por una tonalidad casi uniforme, lo que le interesa al pintor. En ella puede encontrarse también un método parecido al que seguía Marcos Castillo, que consistía en tratar los objetos como masas construidas con el color en el interior de un espacio del cual casi han desaparecido la perspectiva y el volumen. Por lo tanto, estamos delante de la fase del trabajo de un pintor que evoluciona gradualmente a la abstracción, y para quien en el fondo importa mucho menos lo que representa la imagen del objeto que lo que ella es como materia. Pues lo que buscaba Chacón en ese momento era darle autonomía al conjunto sirviéndose del tema real, aun si lo estuviera viendo, como de un pretexto.

JORGE CHACÓN

El viejo trapiche

El proceso de síntesis que se cumple en la obra de Jorge Chacón implica un abandono progresivo de la observación de la naturaleza para favorecer la autonomía de los colores, y éstos a su vez, para que sobreviva en el cuadro la representación natural, se justifican por la posibilidad de combinarlos cada vez más ingeniosamente y de atribuirles un ritmo interior abstracto, como el de la música. El pintor trabaja así con un modelo interno, subjetivo, y la pintura, constituyéndose en lenguaje, dispone cada vez más de un modo de ordenamiento independiente del motivo visto en la realidad, o si se quiere, del dato sensible. En general, el artista que sigue este procedimiento termina por no ocuparse de la naturaleza, sino de las leyes que rigen la organización de ésta. Y este proceso, entendido así, tiene por fin prescindir de lo real.

En la obra de Jorge Chacón se advierte claramente esa progresión que conduce a lo abstracto, casi a través de un proceso vertiginoso que se aceleró en los ochenta para concluir en su obra objetualista de los dos últimos años. Todavía en la época a la cual pertenecen los paisajes que de él posee el BCV, se observa que el motivo, visto en la realidad, aunque indeterminado, cumple en su trabajo un rol necesario como agente de la percepción sin la cual no podría articularse la estructura dinámica del cuadro. Incluso los títulos sirven para identificar el asunto en que se inspira: *El viejo trapiche*, por ejemplo, rehace la imagen de un antiguo escenario de la infancia o de un tiempo

pasado, sin necesidad de tenerlo a la vista. Porque lo que Chacón quiere del cuadro, y busca comunicarnos, nada tiene que ver con un recurso sentimental o nostálgico; no es el recuerdo reconstituido de la imagen poética de una edificación colonial lo que en primer lugar importa. Es la pintura como imagen de sí misma, como realización autárquica, como hecho cromático desprovisto de accidentes e intemporal, sin otro fin que mostrarse como objeto.

ARMANDO BARRIOS

La pareja

Cuando Armando Barrios llegó a París, a finales de la década de los cuarenta, el ambiente de investigaciones y exposiciones estaba centrado en las diversas tendencias abstractas. El Salón de Mayo, la Galería Denise René, la confrontación denominada "Réalités Nouvelles", la revista *Art d'aujourd'hui*, entre otros hechos, se dedicaban a trabajar con esas vanguardias. Los pintores jóvenes venezolanos viajaban a Francia para participar en la actualidad artística y asumieron la abstracción como un punto de partida para realizar una obra contemporánea. Barrios desarrolló un lenguaje definido por un entrecruzamiento dinámico de planos de color. En 1953, sin embargo, sintió la necesidad de volver a incorporar figuras a su pintura.

La estructura plástica de *La pareja* es geométrica: triángulos, cuadrados, rectángulos y óvalos se juxtaponen en un contrapunto de rectas y curvas. Los colores, en tonos asordados, generalmente resultan de la mezcla, no en la tela sino en la paleta, de los primarios. En algunas zonas de la superficie pictórica aparecen unas ligeras texturas, como una muestra de la materia y el trabajo de pincel. Las figuras humanas siguen los ritmos lineales de esta trama abstraccionista, alargadas, muy integradas al fondo plano. No son representaciones sino geometrificaciones del esquema corporal, con rostros sin fisonomía.

En el cuadro hay una transacción que intenta resolver la antítesis entre una abstracción y una figuración. Con similar tratamiento, Barrios abordó en esta etapa otros temas, como el paisaje y la naturaleza muerta. Posteriormente ha seguido una vía figurativa definitiva, más referencial, aunque conservando la tendencia a definir las formas con una estilización geometrizable.

LUIS GUEVARA MORENO

Entre el cielo y la tierra

Un volver al tema de los viejos maestros de la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas propone Luis Guevara Moreno. Toma la temática de la montaña –a su modo– de una manera particular, aportando a la iconografía de la Sultana del Ávila, según los versos de Pérez Bonalde, una serie de gran belleza y espectacularidad. El "destacado colorista y pintor de mucho aliento en sus formatos grandes" –como lo conceptualiza Juan Calzadilla– se recrea en esta obra con creces mediante un "paisajismo de clara luminosidad". Sin obviar el conocimiento de la existencia y la técnica de la pintura positivista y monumentalista de los pintores del Ávila, especialmente de Manuel Cabré y Pedro Ángel González, el artista hace sustanciosos correlatos de su conocimiento y tiempo como pintor.

Dos términos, dos partes parecen definir la tela, aunque en la segunda parte pueden apreciarse dos subdivisiones entre cielo, tierra y terrazo. Paisaje del país al que vuelve Guevara Moreno, dejando a un lado el compromiso social, para hacer pintura. Al fondo, el Ávila, revelado y esculpido bajo un claro. Formato apaisado con el que inmediatamente, en un segundo término, el artista provoca un rompimiento mediante



ARMANDO BARRIOS

La pareja, 1961

Óleo sobre tela

130 x 162 cm.



LUIS GUEVARA MORENO
Entre el cielo y la tierra, 1978
Guache, acrílico sobre tela
150 x 180 cm

una topografía natural y masas arquitectónicas definidas como segmentos de líneas de ricos valores. Una bruma da trance al primer término del cuadro en que el autor estructura la superficie (poco menos de la mitad) en un rico tratamiento de color, transparencias, veladuras y texturas en todo lo cual se compendian décadas de búsquedas y modos técnicos en el devenir del arte figurativo venezolano. Terrazo de acordados acordes añilados y verdes de acendrada factura. En esta franja en la cual como espejo pareciera reflejarse la otra ciudad, están el ánimo, las sombras, la fantasía y el delirio. Pliegues cromáticos con imbricadas tramas de puntos texturizadas y estructuraciones de color de belleza y misterio, que evidencian el fino artista que es Luis Guevara Moreno.

Con este volver al tema de los viejos maestros de la pintura venezolana, el autor revuelve años de búsqueda y controversia en el ámbito de la plástica nacional. La objetividad y la subjetividad, la tradición y la novedad, lo evidente y lo inmanente, lo sensual y lo expresivo. Todo este rebullir de tensiones e ideas encontradas, aparejadas en un apasionado ámbito de actualidad y afectuosa presencia plástica.

LUIS GUEVARA MORENO

Plaza Bolívar

"Las plazas son parte de nuestra memoria colectiva (...) Todos nuestros sistemas están basados en la gente y es en estos lugares (las plazas) donde la gente se encuentra cotidianamente, donde expresa sus opiniones y aprende escuchando a los otros"⁶¹. La Plaza Mayor o del Mercado de Caracas se llamó Bolívar por acuerdo de la Diputación Provincial de Caracas, desde 1842, cuando en apoteosis fúnebre fueron trasladados los restos del Libertador a Caracas, el 17 de diciembre de ese año. La hoy conocida como Plaza Bolívar es llamada con toda razón "Corazón de la Patria" por el caraqueñísimo cronista popular de la ciudad, Carlos Eduardo Misle "Caremis".

Tres tiempos, tres momentos, en secuencia de filacteria visual, realiza el artista narrando sucesos acontecidos en ese lugar. Remembranza imaginaria del 19 de Abril de 1810, con un son de presente. La Caracas de Reverón, de principios de siglo, de pajillas, retretas y retórica institucional. La Semana del Estudiante, en febrero de 1928, en la que el pueblo caraqueño se declaró en "huelga de solidaridad y simpatía" con el estudiantado protestatario contra la férrea dictadura del Benemérito General J.V. Gómez (1908-1935).

Díptico en tres tiempos o partes en el que el primer plano de la obra o término obedece a esa sucesión de cabezas y cuerpos que recuerdan un orden medieval antiguo, y en la cual los fragmentos de estos cuerpos se entrecruzan con los tiempos narrativos de la obra: lo antiguo, el antes de ayer y el ayer en la Plaza Bolívar. Cierta huella del paso por la pintura abstraccionista del autor se deja ver en el ritmo y ordenamiento que tiene la obra, llena de elocuencias y de una confusa diacronía. Pero, en todo caso, de cautivante interés por estar allí representado lo institucional y lo sencillo popular, dentro de un marco referencial de permanencia en la vida de la ciudad y su topología: la Plaza Bolívar, Corazón de la Patria. Escenario donde historia y cotidianidad mantienen, entremezclan, el espectro de esa presencia que debiera tener Caracas para que todo compatriota, de este modo, pueda disfrutarla y compartirla.

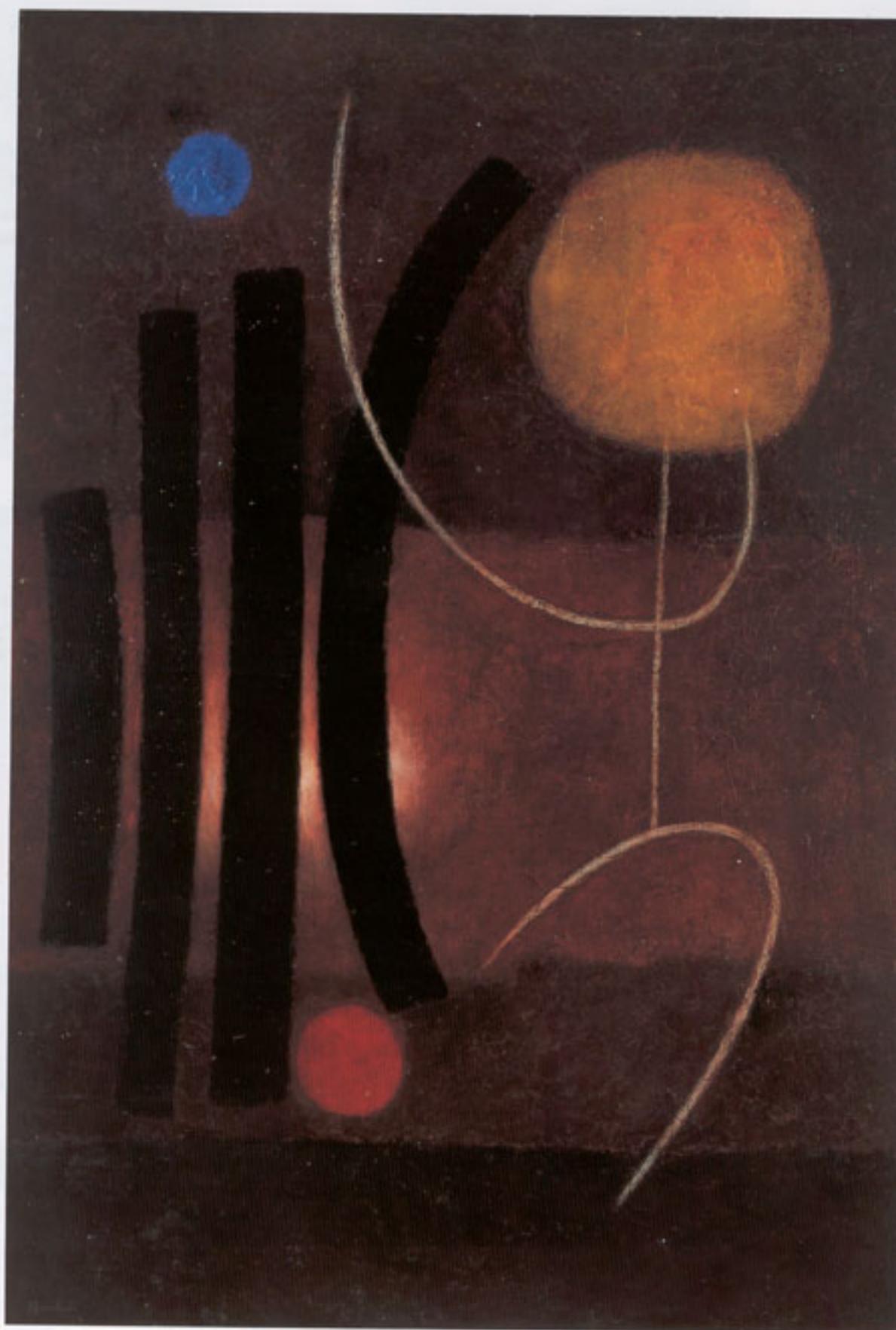
⁶¹ FROCHMAIER, Franz, "Plazas públicas", *El Universal*, Caracas, 26/10/1987.



LUIS GUEVARA MORENO
Plaza Bolívar (diptico), 1980-1981
Acrílico sobre tela
169 x 297,5 cm

ÁNGEL HURTADO
Formas en equilibrio I, 1954
Óleo sobre tela
89 x 116 cm





ÁNGEL HURTADO
Danza espacial, 1999
Óleo sobre tela encolada
a madera
130 x 88,5 cm

conseguida con un tratamiento textural de la pintura. Sus composiciones invocaban la noche, el espacio astral. Paisajes abstractos que tan pronto rememoraban los perfis sombríos de ciudades nocturnas como imágenes cósmicas. Analogía que puede el lector deducir del título de una de sus más famosas series: "Signos zodiacales".

Danza espacial es un cuadro prototípico de los comienzos de Hurtado y con él, residendo en París, se hizo acreedor del segundo premio del Salón Planchart, en 1956. La composición gira aquí en torno a tres discos rellenos con los colores del prisma: amarillo, azul y rojo, suspendidos a manera de péndulos sobre dos franjas negras enlazadas por cuatro potentes barras verticales. Los círculos alrededor de los discos, a manera de órbitas inscritas, sirven de elementos de enlace de las partes superior e inferior del cuadro. Un cuarto disco, blancuzco, aparece semioculto por las barras, para iluminar la superficie del rectángulo central con un resplandor lunar. Efecto con el cual se consigue profundizar el plano y mantener la ilusión que garantiza leer el espacio del cuadro como un paisaje sideral. El disco amarillo en primer plano posibilita esta visión en perspectiva.

PASCUAL NAVARRO

Cabo Blanco

Cuando Pascual Navarro pintó el paisaje *Cabo Blanco*, en 1946, ya había hecho su larga y provechosa pasantía por El Castillete de Armando Reverón. No se propuso imitar a éste en su estilo ni en su técnica. Tampoco le copió los temas, aunque en esto sí tomó algo sin repetir al maestro. Pero aprendió mucho escuchándolo y, sobre todo, observando lo que pintaba y cómo lo hacía. Allí obtuvo suficiente sabiduría para poder salirse del callejón sin salida en el que habían metido a los jóvenes pintores venezolanos las torpes enseñanzas de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas a través del tipo de paisajismo heredado del Círculo de Bellas Artes. Estos paisajes de Pascual Navarro y otros más o menos afines de Alejandro Otero, así como los dibujos muy simples de ambos artistas, marcaron el primer paso que, seguido por otros jóvenes, terminó por renovar la pintura venezolana de mediados del siglo XX. El ejemplo indirecto de la obra de Reverón tuvo algo que ver con esos cambios, no sólo como modelo de libertad creadora y como ejemplo de independencia de criterio frente al orden establecido, sino también por su afán de síntesis, por la importancia que le acordaba a la ejecución rápida y compulsiva y por el tipo de soluciones gestálticas, globalizadas y conjuntas que planteaba el entrecruzamiento simultáneo de problemas espaciales, formales, estructurales, luminosos, lineales, metafóricos, rítmicos y caligráficos o gestuales de la factura, resumiendo y comprimiendo todo en grandes trazos y manchas repentinas.

Para insistir en las influencias, observando el paisaje *Cabo Blanco*, de Pascual Navarro, nos vienen a la mente dos grandes pintores: Armando Reverón y Paul Cézanne. El estudio de la pintura de estos dos autores, en tanto que referencias primordiales, se traduce aquí en un trabajo muy original. La manera de atacar el tema, con intención constructiva, como si más que de una colina soleada, posiblemente a mediodía, se tratara de un objeto observado en un primer término, procede de la lección que Cézanne dio en sus guaches y cuadros sobre la montaña Sainte Victoire, cerca de Marsella. El denso y vigoroso empaste del color logrado con pinceladas yuxtapuestas diagonalmente y la manera en que la ejecución se ha concretado a la definición de la estructura central del cuadro, materialmente modelada con el color, es un resultado para el que Navarro tuvo presente el análisis de los paisajes del último periodo de Cézanne, tan significativos en el origen del cubismo. Pero por otro lado, en el extremo opuesto, no estamos lejos de percibir la lección de Reverón cuando se pasa del objeto a la

atmósfera para encontrar que no es sólo el color el agente constructivo de esta obra sino también lo son, con independencia de aquél, la luz y el dibujo. Navarro funde ambos conceptos, lo cezanniano y lo reveroniano –digámoslo así–, y produce una obra maestra en cuya factura los tonos sepías y tierras derivan de la observación del efecto de la luz sobre el medio ambiente, tal como hacía Reverón. La luz que ilumina es la misma luz de las cosas, decía Cézanne. La naturaleza en trance de rehacerse constantemente en el cuadro como si se mostrara en el momento en que es percibida, es un principio común a los dos grandes maestros.

Aprendizaje intuitivo del paisaje de Reverón, percepción racional de la pintura de Cézanne. Y el resultado: una pintura en donde se funde la original indagación de Navarro en el corazón del paisaje autóctono con los conceptos que pondrían en marcha en Venezuela, en los tiempos de la Escuela de Artes Plásticas, la modernidad de nuestra pintura.

PASCUAL NAVARRO

Paisaje

El tipo de paisajismo que representa esta obra de Pascual Navarro es más o menos el mismo que pintaba Alejandro Otero (la semejanza se da más en el caso de esta obra que en otros paisajes de Navarro). Corresponde al nuevo paisajismo que los jóvenes pintores venezolanos más avanzados desarrollarán unos años después, desde finales de la década de los cuarenta y sobre todo en los años cincuenta, cuando al egresar de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas se atreven a buscarle una salida al academicismo cezanniano, casi siempre simplificando y geometrizando las formas en grandes planos vigorosos y con colores intensos y contrastantes. Esa fórmula se da para los paisajes igual que para las figuras y las naturalezas muertas. En los paisajes de Soto, por ejemplo (que eran bastante malos, por cierto), el follaje de los árboles se volvía una forma compacta como una gran roca. Había excepciones, como la de Oswaldo Vigas, quien en su adolescencia comenzó con una pintura fantástica y casi abstracta, que después se fue volviendo cubista, expresionista, fauvista, cezanniana y cada vez más realista, al contrario de lo común.

La diferencia que se advierte entre los dos paisajes de Pascual Navarro de la Colección del BCV corresponde a las dos tendencias que pugnan por prevalecer a lo largo de su obra: una tendencia a lo sensible y emotivo, y otra a lo racional y constructivo. La sensible corresponde a la de la pintura "caliente": expresionista, impulsiva, informalista, apasionada, barroca, visceral. Por el contrario, la tendencia racional es la de la pintura constructiva: geométrica, compuesta, reflexiva, calculada, clásica, ordenada, depurada. La pintura de Pascual Navarro se debatió siempre entre esos dos polos antagónicos e irreconciliables. En su etapa geométrica se impuso en él la racionalidad del orden constructivo. En el resto de su pintura y de sus dibujos prevalecía lo sensible en difícil convivencia con la necesidad de control y de orden. En sus dos paisajes del BCV, uno el de *Paisaje*, es sensible y el otro es constructivo, pero ambos tienen algo de su opuesto. Generalmente se le hacía difícil al pintor resolver esta disyuntiva, terminando a veces por ceder ante lo que Unamuno consideraba como lo único inadmisiblemente en materia de arte: el término medio. Era el resultado de su formación. Navarro siempre declaró que lo mejor de su formación intelectual como artista, fuera de la influencia recibida de Antonio Edmundo Monsanto y sus otros maestros (a los que amó y odió sucesivamente), se lo debía a sus devotas lecturas del tratado del paisaje, de André Lhote, a quien ingenuamente Navarro, igual que Elisa Elvira Zuloaga y casi todos los artistas venezolanos de su época, consideraban el más importante teórico

del arte moderno. Eso nos da la medida de sus confusiones al respecto. No obstante, por encima de todo, la sensibilidad y talento de Navarro compensaban con creces las insuficiencias de su formación venezolana y francesa. Tenía el don providencial de la pintura.

ALIRIO ORAMAS

El jardín de Adán

Investigador infatigable, Alirio Oramas indaga las posibilidades de la pintura con aerógrafo, combinando las posibilidades de la trama, la sobreposición de planos y la dualidad del contorno en positivo y diapositivo. Dentro de esta búsqueda netamente gráfica, emparentada con algunos de los resultados del *Op Art*, se abre para Oramas una puerta hacia el casualismo controlado y programado.

"Vio, pues, la mujer que el fruto de aquel árbol era bueno para comer, y bello a los ojos y deseable para alcanzar sabiduría; y cogió del fruto, y lo comió: dio también de él a su marido, el cual comió. Luego se les abrieron a entrambos los ojos: y como echasen de ver que estaban desnudos, cosieron unas hojas de higuera, y se hicieron unos delantales" (*Génesis 3:6-7*).

El jardín de Adán se titula esta obra de Oramas de finales de la década de los sesenta, en la que una tónica de humor invade el espacio social de su creatividad artística. Humor éste que no siempre ha estado presente en el trabajo del pintor, que ha tendido hacia la gravedad y el dramatismo. Por caso, su obra conceptual, presentada en la instalación del Salón Arturo Michelena, edición 1989, que se tituló *La casa amarilla: cuarto elemento, FUEGO*.

En *El jardín de Adán* la sobreposición de imágenes y la relatividad del punto de vista sugieren un planteamiento de atmósfera onírica, suprarrealista, relacionado con "cierto simbolismo esotérico" de gran lirismo, que no queda reducido al simple engaño perceptivo. Aunque trabaja con formas orgánicas, no dejan las mismas de sugerir la organización de elementos (bien sean abstractos o figurativos) con un fuerte ascendente kleeniano. La búsqueda de otra dimensión, cierta virtualidad adicional, está implícita en las proposiciones plásticas de Oramas durante la década de los sesenta. Esa dualidad, dentro de un mundo de opuestos, permite que el espectador perciba la manzana o el pecado, el paraíso o la expulsión.

ALIRIO ORAMAS

Cosmos en transparencia azul I

Otra vertiente de Alirio Oramas es su trabajo dentro del campo de la abstracción. En *Cosmos en transparencia azul I*, dos universos, dos rangos de ideas, están y se hacen presentes en la obra: la organización y composición de un mundo concreto, abstracto geométrico, y el referente inmediato del paisaje de la conquista del cosmos. En esta obra lo autónomo de la creación abstraccionista se inserta en el mundo físico intergaláctico. Dos opuestos que se complementan y quedan equilibrados.

El manejo y uso de los añilados, en especial del cobalto, en la obra de Oramas es de singular belleza y elegancia, mezclado con el chispeo de colores claros que texturizan la superficie, sugiriendo un espacio planetario. El uso de elementos geométricos simples, como la gran franja índigo y el elemento transparente vertical que la atraviesa, evocan recursos de este rango visual que usan con resultados plásticos artistas como Alirio Rodríguez en su neofiguración.



ALIRIO ORAMAS
El jardín de Adán, 1967
Acrílico sobre tela
111 x 38 cm



ALIRIO ORAMAS
Cosmos en transparencia azul I, 1992
Acrílico y guache sobre tela
80 x 60 cm

MARIO ABREU
Sin título (autorretrato), 1957
Acuarela y carboncillo sobre papel
65 x 51,5 cm



Dentro de esta propuesta de un aparente "escamoteo de la realidad", fiel y consecuente con aquellas figuras de la historia de las artes plásticas que ha indagado, Oramas afirma con su gusto personal no desconocer a maestros como Kandinsky, Malevich, Klee y Herbin.

En esta obra, el complejo elemento inferior, con líneas de gran pureza, recuerda una de sus pinturas del año 1953: la simultaneidad cromática y la organización espacial del cuadro rememoran aquellos años de adhesiones y disidencias locales en que el artista se apropió de los diversos lenguajes del arte moderno internacional. En *Cosmos en transparencia azul I*, una variable rompe con el aspecto de la pintura de Oramas de esos años: el color plano es interferido por el reflejo, la mancha y la transparencia.

MARIO ABREU

Sin título (autorretrato)

El tema del autorretrato es importante en la obra de Mario Abreu, tanto en sus pinturas como en sus dibujos y en sus objetos mágicos. A veces el autorretrato no se refería a las apariencias de su rostro sino a las facultades de su persona, o al personaje imaginario que él podía hacer de sí mismo. Otras veces llegó a autorretratarse "de verdad", pero después todo el mundo le atribuía otra identidad al personaje retratado, desidentificándolo a él, lo cual llegó a preocuparlo al aplicarle las lógicas inversas o simétricas de la magia mimética o magia imitativa, de la cual él no conocía más que la práctica (aunque pareciera raro) y no los principios teóricos implícitos en esa práctica. Es lo que ocurrió con un estupendo autorretrato suyo (más importante que el muy antologizado del año 1947, que está en la Colección de Ulises Hernández, en la isla de Margarita, del que nadie dejaba de preguntar: "¿de quién es esa maravilla de Cristo?"). Otra clase de heterodoxia en sus autorretratos es la del tipo de algunos de sus objetos mágicos, como el titulado *Yo, Mario Abreu, el Saltaplaneta*, en el que se representaba a sí mismo con esa extraña mezcla de humor paródico sobre su propia egolatría, y que expresa simbólicamente su angustia edípico-erótico-identitaria, tema éste persistente en su obra y digno de ser estudiado, con las ayudas y referencias de las teorías de Jung y de Lacan, por algún psicólogo trasnochado. También interesa en el autorretratismo de Abreu el tema de sus personajes heterónimos, y en ese mismo sentido, su preocupación inspirada en Rimbaud, en la que él insistía al afirmar: "Yo es otro".

En este dibujo de la Colección del BCV, el cual debe ser un autorretrato porque así lo dijo el autor, aunque no lo haya titulado como tal, la angustia de Abreu ante su propia identidad laberíntica parece expresarse a través de inesperadas vías formalistas referidas al signo, a la línea y al propio lenguaje del dibujo. No podemos olvidar al respecto que para Abreu su identidad es el correlato de otra identidad contextual que emana del arraigo regional de nuestra cultura, que debería reflejarse en las artes. Aunque en este orden de ideas también se le haya planteado su identidad como ser humano único y múltiple, atado a la memoria colectiva y a la suya, intuitiva, afectiva, llena de pájaros y de sueños, extraviada en las selvas nocturnas de su fantasía mientras buscaba el camino del paraíso. Identidad que indagaba "en cualquier número que sea igual a sí mismo", aconsejándonos, según su propia experiencia: "no haga como yo, que busco en lo imposible para demostrar que yo no soy yo sino el otro, soy la multitud en mi propio devenir" (tomado del catálogo de su exposición "Objetos mágicos", MBA, 1965). A propósito de sus objetos mágicos declaró: "trato de hallar 'la otra personalidad del objeto', colocando a su lado otros objetos que descubran su nuevo significado. De esa manera, por efecto mágico, se aprecia algo distinto a lo que el objeto en sí mismo dice primariamente". De modo que la identidad como problema laberíntico e

interminable, y el autorretrato como experiencia imposible y desafiante, no dejan de estar presentes a lo largo de toda la obra de Mario Abreu, incluyendo el dibujo al que nos referimos, y en el que se representa a sí mismo reduciéndose a signos ideográficos (de ojos, nariz y boca) y a juegos inesperados de líneas formales entre oscuridades y tónicas orientales.

MARIO ABREU

El ave constelada

Con una capacidad de invención asombrosa, Mario Abreu se transforma en un mitólogo de lo americano, y en particular de lo venezolano, a partir del inicio de la década de los cincuenta. Inventa animales, vegetales y vegetaciones, demonios, capacidad de invocar los mitos y los miedos de la noche de América. Allí están presentes —queiriéndolo o no— las cosmogonías, la piedra viva, la Serpiente Emplumada, el “Caballero-Águila”, los ídolos de barro o de ébano que suenan a tambor y, ¿por qué no?, también los dioses celtas que habitan árboles, vientos, tempestades y demás furias y calmas de la naturaleza. En el arte de Mario Abreu hay “tres civilizaciones, provenientes de los tres grandes núcleos raciales, caucasoides, mongoloides y negroides, en el continente americano”⁶². Están plasmadas en el choque visual de un arte magnífico, singular en la plástica nacional, en un arte de elipsis ritual.

En la etapa inmediatamente posterior a esta imaginaria de “aves, vegetales y animales”, Mario Abreu como creador de “objetos mágicos” fue etiquetado de artista pop. Fabelador al que se trató de entender desde un ángulo reduccionista. Nada hay que le vincule a un fabricante de objetos “anti-valor” o al *ready-made* duchampeano. A pesar de estos antecedentes y disquisiciones, se insiste en el cliché de Mario Abreu artista pop “folclórico”. Su arte de creación, que por distinto casi se etiquetó de arte de “hechiceros”, es quizás una de las manifestaciones con mayor poder en la expresión de la complicada amalgama de influencias de nuestros pueblos, el sincretismo de varias culturas y la idiosincrasia del alma nacional.

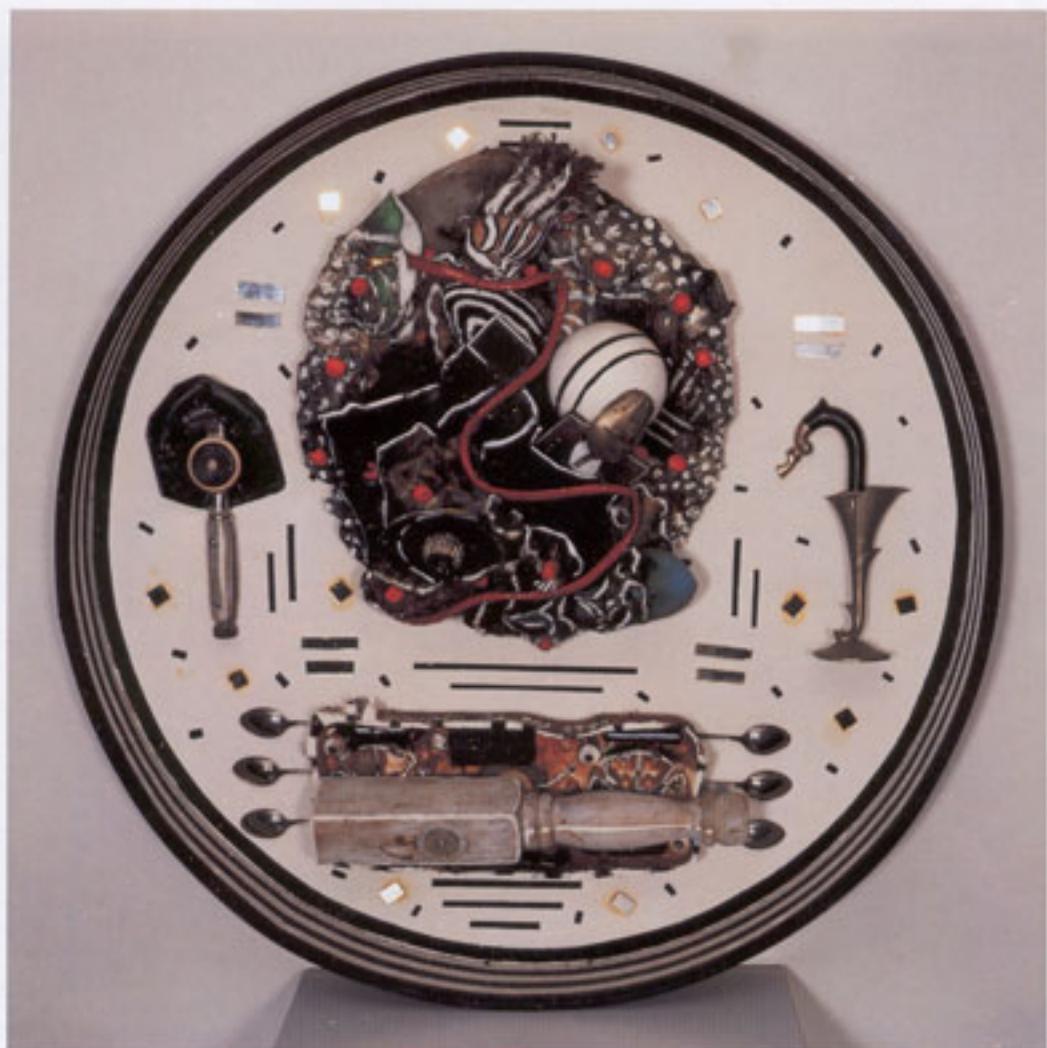
Las aves tienen en el mundo latinoamericano un sitio especial por su simbolización. Mario Abreu pobló de gallos su taller, uno de los cuales le permite recibir el accésit al Premio Nacional de Pintura en 1951, y viajar a Europa en “viaje a París o viaje a sí mismo”. “Una experiencia imprescindible, de crecimiento y afirmación”, según Roberto Guevara. La palabra “gallo”, o mejor dicho, la figura y el símbolo del gallo, tiene para nuestra cultura hispánica las más variadas connotaciones, como la de “hombre fuerte y valiente”; “el que en una casa, pueblo o comunidad todo lo manda o lo quiere mandar y disponer a voluntad”; engreimiento; manifestación de soberbia y arrogancia en la conversación o en el trato; pasar la noche en bromas, bailes y otras diversiones; el que presume que vale más que otros y por eso desprecia la compañía de otras personas, entre otras versiones. El gallo es, desde las primeras narraciones de García Márquez y en un célebre cuento de Arturo Usler Pietri, el homólogo estricto de aquellos míticos coroneles, así como la gallera lo es del campo de batalla, la mala hora, los volantes, el símbolo fatídico y la última opción de la subsistencia. Ha tenido connotaciones políticas y hasta humorísticas en la vida venezolana y latinoamericana.

El ave constelada es una de esas tantas invenciones plásticas del artista aragüeño en las que todas las connotaciones y acepciones del ave retrechera y fatídica se convierten en una constelación, como la del Ave Fénix. Serpentina de plumas y de estrellas policromadas que en furioso tornado dicen de la latinoamericanidad, ánima autóctona, mágica, poética.

62 USLAR PIETRI, Arturo, *La otra América*, Alianza Editorial, Madrid, 1974, pp. 21-27.



MARIO ABREU
El ave constelada, 1955/1965
Óleo sobre tela
127 x 127 cm



MARIO ABREU
Recuerdo de la conquista
(serie "Objetos mágicos"), 1992
Ensamblaje
80 cm de diámetro x 10 cm
de profundidad

MARIO ABREU
Sin título (cabeza), 1957
Acuarela y carboncillo sobre papel
65 x 51,5 cm



MARIO ABREU

Sin título (cabeza)

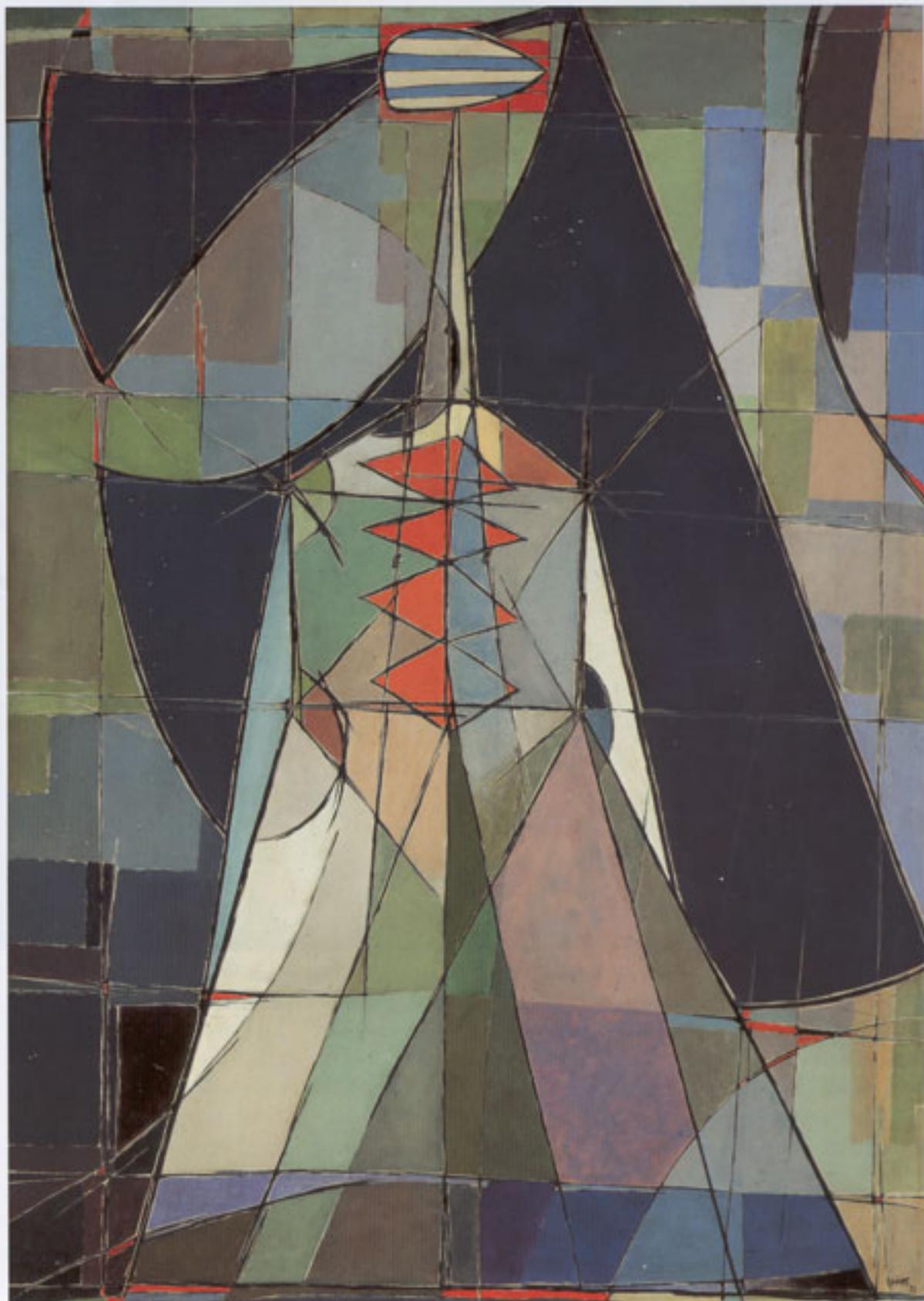
Mario Abreu acostumbraba dibujar continuamente. Cada día dibujaba bocetos y apuntes, pero a veces, especialmente en los periodos finales de su vida, realizaba obras de pequeño y mediano formato en dibujo (tinta, carboncillo, lápiz) y también en pastel, guache y otras técnicas, siempre como dibujos coloreados o no y con frecuencia como obras finales, autónomas, y no como estudios preparatorios para una pintura. No obstante, nunca se exponían esos dibujos, salvo los pasteles, hacia el final de su vida. Sus dibujos al carboncillo o a plumilla sólo se vinieron a conocer realmente después de su muerte, con exposiciones como la que el crítico Francisco Da Antonio organizó en el Museo Arturo Michelena y la que se hiciera en homenaje suyo en el museo que lleva el nombre de Mario Abreu, en Maracay. Además del desconocimiento, había también hacia sus dibujos un cierto sentimiento de subestimación. El propio Abreu fue parcialmente culpable de que no se conocieran sus dibujos porque no los enviaba a los salones ni a ninguna parte. Lo poco que se vio se debe a que sus amigos poetas le publicaron dibujos como ilustraciones de sus poemas. Y los supuestos expertos, los subestimaron. Se llegó a decir que Abreu era un dibujante torpe, que a su riqueza imaginativa no la secundaba una necesaria destreza manual. Esa es una opinión equivocada que, más allá de los dibujos de Abreu, corresponde a una acepción muy discutible acerca de lo que es el dibujar y lo que es un buen dibujo. Lo que en verdad no tenía Abreu es eso que muchos dicen ser el "oficio" del dibujante, el cual consistiría en asimilar ciertas fórmulas y recetas para dibujar académicamente, como supuestamente habría que aprender antes de poder desdibujar y deformar las figuras. Como Abreu no aplicaba un "saber" sino que inventaba o creaba un dibujo, lo consideraban mal dibujante. Esta es la misma controversia que sostenían los academicistas contra la "mala pintura" de los expresionistas o, no hace mucho, contra la llamada "pintura salvaje". Es sólo cuestión de insensibilidad y de ignorancia.

El dibujo de esta "cabeza" de Abreu es singular porque no corresponde a los grandes temas suyos ni a sus morfologías. Es un indio, de cabello liso que le cae sobre la frente. Tiene los ojos cerrados, como en meditación o dormido. Lo más llamativo son sus grandes orejas con lóbulos colgantes que terminan en bolas. Las formas del conjunto y su ejecución son inusuales. Si la cabeza es la de un indio, no será tan extraño. A Abreu le decían "El piache" y él lo aceptaba. En sus objetos mágicos colocó con frecuencia cosas de origen indígena. Uno de esos objetos tiene un título alusivo a tales contenidos. A él personalmente le atraían los indios y el mundo indígena. Por otro lado, lo de los ojos cerrados, el sueño y la meditación, encajan perfectamente en las preocupaciones de Abreu, quien siempre reconoció que su mundo era onírico y nocturno, y además de decirlo lo manifestó en sus obras. Una vez le impresionó saber que los indios de las sierras de Perú acostumbraban cerrar los ojos hacia el afuera para mirar hacia adentro. Lo aprendió a hacer para adentrarse en el fondo de sí mismo y llegar así a sus orígenes indígenas y a las oscuridades del alma. Sin duda, algo de eso debe haber en este dibujo.

MARIO ABREU

Recuerdo de la conquista

La valorización del desecho urbano y el empleo de éste en el *collage* para obtener obras tridimensionales, con aspecto de altares o nichos, remite en los "Objetos mágicos" de Mario Abreu a las fuentes de la imaginería que se hace presente en los cultos populares de Venezuela. En los "Objetos mágicos" nuestros críticos han creído reconocer la obra mayor de Mario Abreu. Estos trabajos pueden definirse también como estructuras por el estilo del ensamblaje que nos viene de la tradición surrealista y dadaísta, movimientos a los cuales cabe aproximar el arte a la vez tan depurado y fiero de Mario



OSWALDO VIGAS

Brujita, 1932
Óleo sobre tela
92 x 65 cm



MATEO MANAURE
Suelos de mi tierra, 1985
Óleo sobre tela
100 x 120 cm

Brujita que comentamos es serena y armoniosa. No parece una bruja sino un ángel. Es un personaje femenino elegante y pulcro, con falda ancha, sobre un fondo de líneas cruzadas por ortogonales. La composición es simétrica, sobre un eje central vertical. En un movimiento ascendente inclinado, las líneas convergen arriba, piramidalmente. Los colores son suaves y pálidos, con tonos grises variados y con planos verdosos y azulosos. Todo es ordenado, plácido y tranquilo. ¡Qué diferencia respecto a los trazos impetuosos y violentos que estallan en pleno desorden en los años sesenta! Y el ciclo de las brujas no termina allí. Las brujas nunca mueren... "De estos eternos símbolos de cultura precolombina escogió Vigas las formas y líneas plásticas de rotunda madurez que mejor podían contener su mensaje" (Alfredo Armas Alfonso). Es el mundo de los arquetipos vertidos a las formas del arte contemporáneo.

MATEO MANAURE

Suelos de mi tierra

Aunque a Mateo Manaure se le conoce principalmente por la contribución que dio al arte abstracto-geométrico en Venezuela durante los años cincuenta, no debe olvidarse tampoco la importancia que su obra correspondiente a la serie que él llamó "Suelos de mi tierra" tuvo para definir una tendencia neopaisajística difundida en Caracas a comienzos de los setenta. Los primeros cuadros de esta serie datan de 1962 y entroncan con la producción figurativa de signo surrealista que Manaure realizara en sus primeros años de permanencia en Francia, entre 1948 y 1950. Entroncan también con los conceptos de modernidad desarrollados por su generación durante su etapa de formación en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas. Manaure ha sido de esos artistas recurrentes que siempre tienen necesidad de volver sobre sus pasos.

Las telas pertenecientes a la serie "Suelos de mi tierra" tienen como característica el hecho de que ponen en juego una percepción dinámica de la imagen pintada. No representan sino que sugieren y exigen, tal como la pintura impresionista, la participación del espectador, que deberá completar retinalmente la impresión de que está frente a un paisaje visto bajo una iluminación muy peculiar. En casi todos los casos se tiene la sensación de que son paisajes nocturnos o vistos a la luz de un crepúsculo o un amanecer, aunque entenderlo exclusivamente así sería demasiado simplista.

Puede decirse que estas obras son tributarias del impresionismo por cuanto —repetimos— el efecto conseguido depende de la tonalidad afectiva con que el espectador contribuye a la formación de la imagen en su retina. Esta tonalidad remite al equivalente fantástico de un paisaje entrevisto en el sueño o a los rasgos que, perdidos en la bruma de la memoria, llevan a la reconstrucción de este paisaje, bajo la forma de una impresión con la que nos es dado vislumbrar lo que imaginamos. El paisaje no obedece aquí a una observación detallada y ni siquiera imprecisa o general de un sitio determinado, pues Manaure nunca ha pintado del natural. El efecto poético se impone sobre la forma descriptiva. El cuadro está realizado con una original técnica de frotado del color, empleando materiales tradicionales como el óleo y la tela. El efecto general es parecido a la ambigüedad que procura un objetivo terrestre visto desde gran altura. Esta obra de la serie "Suelos de mi tierra", de la Colección del BCV, sugiere un abrupto acantilado o las estribaciones de una meseta desértica, iluminada crepuscularmente.

Un lugar de viejos recuerdos es una obra sobresaliente en la producción de Vásquez Brito. Y es también una obra muy representativa de sus mejores paisajes, que son los paisajes marinos de Margarita, con costas y playas, ensenadas, cabos, islotes. Casi siempre con un gran horizonte de mar que se extiende de un lado a otro de la tela. A uno le provoca, igual que en la realidad, mirar la lejanía. Son los paisajes que el artista miró infinitas veces en su infancia y se le quedaron grabados en el alma. Tal vez a eso se refiera en este cuadro cuando lo bautizó con el nostálgico título de *Un lugar de viejos recuerdos*. Título que implica que los temas de su pintura no son escogidos al azar sino que se detiene ante ellos porque le "dicen algo", algo que quiere escuchar mientras pinta. Por eso en sus pinturas se siente que él se identifica con sus marinas, que está allí, que él es el mar y la arena de la orilla; que Vásquez Brito siente que él es Margarita. Del mismo modo sabemos que cuando uno mira una pintura con intensidad, con empatía, sucede el curioso fenómeno mental de la apropiación, por el cual uno se apropia de esa obra con la que ha entrado en sintonía. Como si la obra la hubiese pintado uno, y así termina convertido en mares, arenas y cielos, como Vásquez Brito. Pero dentro de ese juego virtual de identificaciones, apropiaciones, proyecciones (también uno proyecta su propia interioridad sobre la obra al contemplarla) y sustituciones vicarias, en un segundo nivel de esa primera "lectura" de la obra, que se ahonda en una segunda lectura, se produce inadvertidamente otro tipo de identificación simultánea, no ya entre el tema representado y el pintor (o el espectador), sino entre el modo de representación y el artista (el espectador). Es decir, que uno se identifica al mismo tiempo con la playa y con una manera de representar esa playa, que es una manera de mirarla, sentirla y convertirla en pinceladas. De allí el tipo especial de satisfacción que sentimos cuando visualmente nos detenemos en los matorrales cercanos en esta obra de Vásquez Brito, y nos percatamos de que no son matorrales sino pinceladas sueltas, rápidas, dispersas libremente sobre el fondo. En ese momento es como si, de algún modo oscuro y sin darnos cuenta, uno volviera a pintar esos matorrales. Así, uno disfruta más profundamente esta obra si la disfruta "plásticamente", como una pintura sobre un tema marino, y no imaginándola como si fuera una ventana abierta hacia el mar, porque en este caso sería mejor ir directamente al mar, o ampliar una fotografía en cibachrome para que parezca una ventana. Lo bueno de este cuadro de Vásquez Brito es que es un cuadro y no una playa.

Ramón Vásquez Brito es uno de los artistas fundamentales del paisajismo moderno en Venezuela, de los que representan a esa generación intermedia entre los del Círculo de Bellas Artes (casi todos ya fallecidos) y la escuela de Caracas, por un lado, y los del actual paisajismo de las vanguardias, así como los creadores de instalaciones neo-conceptuales, por ejemplo. La generación de Vásquez sería la de Carlos Hernández Guerra (el Indio), Régulo Pérez, Manuel Espinoza, etc. Con esta pintura que comentamos confirma plenamente el prestigio de su talento. Su expresividad siempre plácida y serena, la frescura del trazo y del color, pero al mismo tiempo el ordenamiento equilibrado y riguroso de los grandes planos, el uso austero de los medios, trabajados con discreción y notable dominio, sin alardes de virtuosismo, más bien parco en su estilo mesurado y cuidadoso, limpio, preciso, correcto. No es, sin embargo, una obra de prevaencia racional, sino sensible y emotiva. Es una obra poética, silenciosa.

RAMÓN VÁSQUEZ BRITO

Peripeccias en el blanco

Numerosos son los artistas que han plasmado imágenes de obras cívicas, caminos, puentes, canales y carreteras, en sus cuadros. Visión que, antes que responder a una exaltación descriptiva de la monumentalidad arquitectónica o ingenieril, es un testi-

RAMÓN VÁSQUEZ BRITO
Peripeccias en el blanco, s/f
Óleo sobre tela
92,8 x 65,5 cm

RAMÓN VÁSQUEZ BRITO
Un lugar de viejos recuerdos, 1989
Óleo sobre tela
130 x 195 cm



monio de la impresión o emoción que una de esas maravillas del ser humano ha suscitado en el artista al ver tal espectáculo. Es el paisaje, natural o artificial, sobreentendiendo que cualquier intervención o modificación del entorno se trata siempre de un artificio. Mucho más cuando lo visto es hecho, creado sin precedentes.

En grandes museos y en afamadas colecciones están esos testimonios de maestros de la pintura que dedicaron una o varias piezas a obras cívicas, tales son los casos de Monet con *La estación de Saint-Lazare*, Vlaminck con *Las esclusas de Bougival*, Derain con *El puente de Westminster*. También es el caso de Ramón Vázquez Brito, en el contexto de la pintura venezolana.

En dos oportunidades nuestro artista quedó impresionado y emocionado con obras monumentales de la infraestructura para el desarrollo de Venezuela: el Complejo Hidroeléctrico del Guri, en 1971 y el puente Rafael Urdaneta sobre el Lago de Maracaibo por la misma época. La obra que analizamos en la Colección del BCV pertenece a la serie que esta vivencia produjo en Ramón Vázquez Brito durante su estada en la "tierra del sol amada": Maracaibo.

Peripecias en el blanco titula el artista este cuadro sin fecha. Antes que aludir a la maravilla del concreto armado, Vázquez Brito refiere la aventura del blanco, la suma de todos los colores en la adición de la luz. La luz blanca descompuesta por un prisma tratada tanto tiempo por el artista con un rango epocal. Dentro de la subjetividad del pigmento blanco, Vázquez Brito hace aparecer la presencia espectral de la materia: el agua del lago, las bases del puente y la vía, todas envueltas por la caliente brisa zuliana que por cálida, como paradoja, es tratada con colores fríos (azules) y toques de bermellón como recurso de compensación y equilibrio. Dicción expresiva del creador mediante la contradicción y los opuestos.

Acerca de la recurrencia al uso del blanco por Vázquez Brito, tanto de lo que se entiende por blanco-acromático como del blanco-cromático o tinte en su máxima expresión saturada, conviene referir que en sus diversas etapas pictóricas (informalista, figurativa, paisajista, alusiva a lo ecológico) su obra ofrece una evolución y hasta una simplificación. Ello lo hace ver el crítico Francisco Da Antonio en la monografía sobre el pintor margariteño: "El espacio gradualmente ha sido ganado por el blanco: apretado por el cinturón del horizonte, la disminuida línea de la tierra insinúa el borroso contorno de los pueblos, imprecisas colinas, desdibujados bosques. Bajo la intermitencia cósmica del cielo, la tierra reduce sus contornos, cercada por las últimas aguas. Frente al pintor la tela se desnuda y se reviste luego con un denso empaste blanco cuya propia textura —mezcla de vinílicos y arena— descorporiza la entidad telúrica convirtiéndola finalmente en el campo de la investigación que reclamaba para sí el artista. Este momento representa, de alguna manera, la reiteración de los problemas que interesaron al pintor durante su época abstracta. En aquella oportunidad tratábase de piezas rectangulares generalmente esmaltadas en blanco sobre las que se establecía (en direcciones vertical-horizontal) un linealismo monocorde, suerte de anticipo de cuanto más tarde abordaría el pop-art (...) El paisaje cuenta ahora como antes la línea, así como el mar y los cielos, como el plano esmaltado de sus viejos rectángulos abstraccionistas. La diferencia radicaría sobre todo en que nuestro pintor ya no actúa en base a una concepción puramente cerebral, sino que, apoyado en la vivencia activa de lo circundante (...), persiste en el propósito de conducir su búsqueda hasta las últimas consecuencias de la nada (...) Vázquez Brito, por camino distinto al de Trómpiz, quien en sus momentos más felices arribara a parecidas conclusiones, de otro orden, empero, ha llegado por una vía más cercana al Reverón de la 'época blan-

ca' a jerarquizar una concepción monocromática entendida no sólo a nivel del color, sino también como materia (...)»⁶³.

Las fuentes de las cuales se nutre la obra de Ramón Vásquez Brito, de manera evolutiva y sostenida, son: Jean Fautrier (1898-1964), Piet Mondrian (1872-1944) y las corrientes impresionista e informalista. Dos maestros venezolanos le tocan de manera secundaria, debido a su predilección por algunas de sus tendencias y por el referente que ellos han tenido en la cultura plástica nacional: Alejandro Otero (1921-1990) y Armando Reverón (1889-1954)⁶⁴.

En *Peripicias del blanco*, retomando las ideas del crítico Francisco Da Antonio, por más paisaje urbano o paisaje de lo artificial que parezca esta obra, el pintor no olvida el linealismo monocorde de sus búsquedas de la anterior etapa abstracta. Cierta empatía encauza el trabajo de la estructura del blanco a la serie de *Las cafeteras*, de Alejandro Otero; y, como un arconte ciclópeo, Armando Reverón, cuya influencia se ejerció en tantos artistas de la generación que comienza a levantarse a mitad de los años cuarenta.

Ramón Vásquez Brito se deja tocar por las huellas y contrahuellas del arte matérico, el que (a nuestro modo de entender) no ha olvidado. "Al despertar los años 60, R.V.B. se despide del arte de raigambre geométrica y adscribe al expresionismo abstracto, a veces de tonos sombríos y desesperanzados, pero con un progresivo tamizaje lingüístico, cada vez más sereno y diáfano, en acordes armónicos de intensidad espiritual casi nostálgica, para ir a las siguientes décadas subyugándose por los paisajes de su región natal, Margarita, con mayor sentido de la objetividad pero sin que su capacidad poética decline"⁶⁵.

PEDRO BAEZ

Arapito

Arapito corresponde a la serie "Los uveros" que Pedro Báez continuó realizando en 1995. Una respuesta al litoral oriental en el que se instaló desde hace muchos años. También una respuesta a la tradición paisajística que en Venezuela es como una columna vertebral para el arte a lo largo del siglo XX. Y además una interpretación personal de un asunto que Armando Reverón trató en sus paisajes. El formato apaisado de *Arapito* y la proporción entre el alto y el ancho es una característica de la serie y le proporciona al pintor un encuadre para ubicar sus árboles, trabajados casi como signos caligráficos, si se quiere gestuales, contra dos franjas horizontales, una amarilla y otra blanca: cielo y mar. En el plano que corresponde a la tierra hay una materia pictórica en ocres, rosados y lilas. Báez utiliza el grafismo y el color dentro de una economía de medios para obtener una síntesis del paisaje.

LUISA PALACIOS

Figura I

En la obra de Luisa Palacios se combinan dos experiencias procedentes de la práctica simultánea de la pintura y el grabado. Las técnicas gráfica y pictórica en la obra de esta artista suelen complementarse o reemplazarse. En el grabado, los logros dependen a menudo de efectos conseguidos casualmente durante el proceso de barnizar y morder con ácido la plancha de metal. En *Figura I*, ese efecto casual procedente de la gráfica lo encontramos en la manera de servirse de la expansión y chorreado voluntario del color licuado cuando es derramado sobre la tela para obtener el contorno informal de las dos figuras del cuadro. Las siluetas adquieren así la irregularidad dentada, y por decirlo así natural, que se forma al secarse la tinta sobre el soporte acostado. Esta técnica fue muy común en los años sesenta, durante el apogeo de la abstracción infor-

⁶³ DA ANTONIO, Francisco, *Ramón Vásquez Brito, Serie Pintores de Venezuela*, Ediciones de Arte, INCIBA, Caracas, 1967.

⁶⁴ DELGADO, Sonia y Rafael, *Fuentes de las artes plásticas en Venezuela*, Ernesto Armitano Editor, Caracas, 1981, p. 208.

⁶⁵ SILVA, Carlos, *Historia de la pintura en Venezuela*, tomo III, p. 164.



PEDRO BÁEZ
Arapito (serie "Los uveros"), 1992
Óleo sobre tela
70 x 100 cm

LUISA PALACIOS
Figura II, 1974
Óleo sobre tela
120 x 120 cm





LUISA PALACIOS

Figura 1, 1974
Óleo sobre tela
120 x 85 cm

OMAR CARREÑO

En la quilla de "El Nercida" 1, 1964
Óleo y acrílico sobre tela
190 x 159 cm



mal. Y los grabadores acudieron a ella con un propósito experimental. En Luisa Palacios tenemos un ejemplo.

La obra representa un paisaje y fue realizada en dos segmentos para facilitar el manejo del chorreado. El fondo de la tela está tratado como un plano general usando tonos muy diluidos del verde y el azul extendidos en forma de bandas planas y horizontales. Los dos personajes de pie están pintados como si se tratara de un dibujo sin relleno. El paisaje mantiene una ambigüedad de mar y llanura desértica. La banda superior en primer término sugiere la presencia de un elemento parecido a un techo o un alero y esto contribuye a cerrar la composición por arriba, dejando a las amplias franjas centrales que sugieran indistintamente los demás elementos del paisaje. Diríamos que el artista es libre de representar o sugerir una realidad en proporción a las exigencias de unas técnicas y unos materiales que están tomados más como un fin que como un medio. Y tiene que ser a la manera como están resueltas las formas y no a lo que representan a donde, como en este caso, debemos remitirnos para el entendimiento de la pintura moderna.

LUISA PALACIOS

Figura II

La forma figurativa se redujo en las últimas obras de Luisa Palacios a un esbozo, a un símbolo o trazado abstracto que quedaba como un recuerdo inconsciente de sus grandes temas de la época en que hizo pintura realista. Era un realismo como aquel que le valió ganar el primer premio del Salón Planchart, en 1958, inspirado en la observación de escenas callejeras: una pelea de boxeo o un mercado. Con el tiempo, y a medida que descubría las posibilidades del grabado y la manera en que esta disciplina interactuaba con la pintura, su obra fue más y más reclamada por ese proceso de síntesis que se opera en los artistas cuando ponen más interés en los métodos y en los materiales que en las imágenes. Quizás se deba al agotamiento que, terminando los años sesenta, experimentó entre nosotros la figuración, lo que llevó a Luisa Palacios a una etapa destructiva de su propia obra, hasta conducir su lenguaje figurativo a una abstracción lírica, refinada. O quizás más bien a una figuración limítrofe, extremadamente despojada y llana en sus recursos cromáticos. Valga el ejemplo de esta *Figura II*, en la Colección del BCV, para darnos cuenta de la evolución operada en ella hacia las formas simples, casi se diría que gráficas. Esta pintura es de la misma serie que la anterior de Luisa Palacios, reseñada arriba, y fue realizada seguramente en la misma jornada en que pintó aquella, teniendo por delante, como hemos dicho, el propósito de experimentar con los materiales. Aquí la presunta forma de una figura femenina aparece como una masa informe cuyo único dato humano es la cabeza en círculo, sin sus facciones y mirando aparentemente hacia el espectador. La artista se ahorra toda explicitación sobre qué hace la figura allí y cuál es su relación con ese escueto paisaje luminoso extendido en franjas de abajo hacia arriba como un gran litoral. No hay anécdota ni tampoco una clara definición de la perspectiva para que podamos considerar ese espacio, después de una primera mirada, como un paisaje. Sencillamente lo estamos inventando cuando lo miramos como tal por simple asociación o memoria. También aquí se aprecia la aplicación de un recurso del grabado a una pintura, recurso que consiste en hacer depender el resultado de la acción casual de los materiales. En este caso también dibujando el contorno de una figura con una tinta muy licuada que, una vez zarandeada, se deja secar a su suerte. En Luisa Palacios luchaban lo espacial y lo dibujístico, tal como ocurría en sus grabados, y de esta lucha emergió triunfadora la luz, esa luminosidad que compensa todas las debilidades del dibujo y del color para reinar como si ella sola fuera la mirada.

OMAR CARREÑO

En la quilla de "El Nereida" 1

La tendencia internacional del informalismo irrumpió con fuerza en el arte venezolano en los años sesenta. Dentro y fuera del país, muchos artistas trabajaron con la disolución de la forma, el impulso del gesto, la libertad del color y la sensualidad de la textura. Utilizaron diversos elementos y soportes, en una verdadera exploración de las posibilidades y el significado plástico de la materia. Incorporaron maderas, objetos y minerales a las obras y saturaron las superficies pictóricas con manchas, oxidaciones y gruesos empastes. Se hizo un arte de catarsis, extroyección y pulsión.

Dentro de un marco estrictamente estético, se trataba de una reacción contra el arte geométrico y sus rígidos códigos de formas cerradas, medidas exactas y colores programados. Más al fondo, había que encontrar alternativas para sustituir esa analogía de la realidad por otros lenguajes más próximos a la experiencia sensorial y social. La década de los sesenta, con su carga de violencia, erotismo, convulsión política y contracultura, se vio cabalmente expresada en el informalismo. Una abstracción más cercana a la sensación y la emoción que al concepto, que facilita la proyección del inconsciente y provoca un intercambio de energía entre artista, obra y espectador.

Omar Carreño dejó en suspenso su obra geométrica (la retomará después) cuando fue alcanzado por el entusiasmo del informalismo. Para él fue una liberación interior, necesaria en ese momento por motivos espirituales, que lo llevó a crear imágenes con una marcada connotación lírica. Su punto de partida fue la reminiscencia de su isla natal, el mar y un barco en particular, "El Nereida". Su disposición pictórica le permitió aproximarse al mundo sensible por una vía abstracta.

La serenidad en la composición de *En la quilla de "El Nereida" 1* es característica de la producción informalista de Carreño. Elegante, sin desbordamientos, controlada, en esta obra hay logradas armonías entre las manchas de color y un justo equilibrio de masas. El argumento plástico se desarrolla pausadamente en una superficie grande y en formato vertical. No obstante se trata de una abstracción, el cuadro remite a la imagen de un mundo marino con sus fondos y transparencias. La tela está texturizada con arenas. La luz, tanto en las zonas claras como en las umbrías, corresponde a la franja tropical del espectro.

OMAR CARREÑO

Transformación C-2

Varios artistas suramericanos establecidos en París en los años cincuenta (y entre ellos la mayoría de los venezolanos) orientaron sus investigaciones hacia los problemas del arte abstracto, el movimiento, la transformación y la expansión de la obra de arte. Los antecedentes se remontaban a las vanguardias artísticas anteriores a la Primera Guerra Mundial y en particular al cubismo, el futurismo y el constructivismo. En los trabajos precursores de Naum Gabo, y posteriormente Moholy-Nagy, ya hay distintas soluciones a esta problemática decisiva para las artes visuales del siglo XX.

Omar Carreño se dedicó a comienzos de esa década a desarrollar el concepto de obra transformable. Esto implicaba que los elementos plásticos cambiaban en el espacio y también exigía la intervención del espectador como agente del cambio. El código empleado era rigurosamente geométrico. Más adelante Carreño, ya en Caracas, encontró otras alternativas en sus obras expansionistas. En 1967 empezó a experimentar con la luz artificial. Estas líneas de trabajo (movimiento, transformación, iluminación) lo condujeron a realizar sus "imágenes transformables" durante varios años, hasta 1978.

Transformación C-2 es un generador de imágenes que cambian continuamente ante el espectador. El concepto decisivo en la serie de las "Imágenes transformables", que cons-



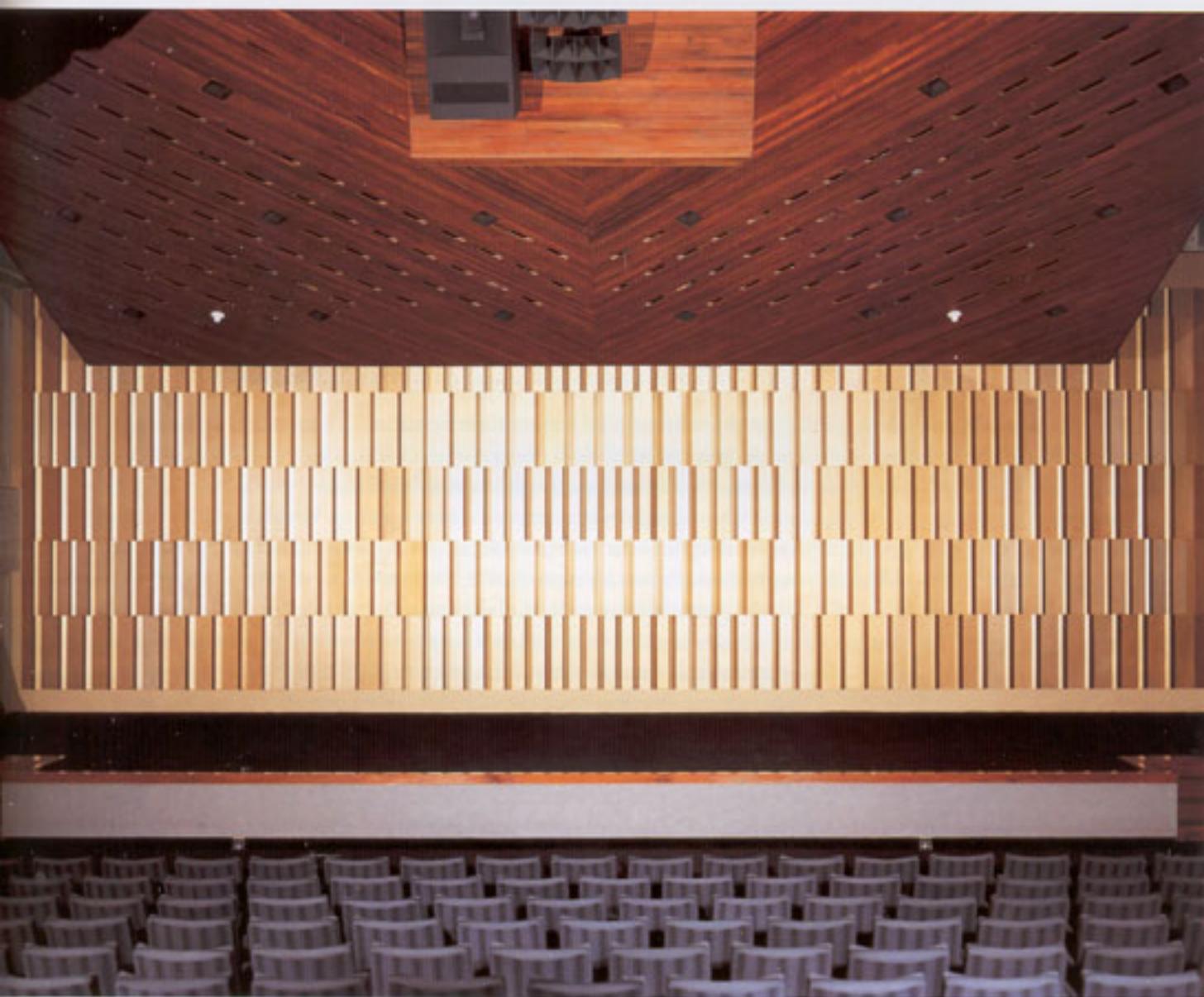
OMAR CARREÑO

Transformación C-2, 1974

Técnica mixta: fórmica sobre madera,
láminas de plástico, lámparas de gas neón,
motores, instalación eléctrica

100 x 100 x 7,8 cm

ALEJANDRO OTERO
sin título (mural en relieve), s/f
Aluminio anodizado, pulido
337 x 1.000 cm



tituyen el principal aporte de Carreño al cinetismo, es el uso de la energía eléctrica en lugar de la materia como sustancia de la obra: el autor se vale de la luz artificial como medio de expresión artística, en vez de emplear materiales pictóricos convencionales, como los pigmentos. Las imágenes han sido determinadas con una energía lumínica programada. Varias fuentes de luz neón provocan reflejos de colores y formas geométricas en espejos a través de láminas de plástico transparentes. Un seudomecanismo produce una rotación de estos elementos, de modo que las composiciones (y más generalmente, las *gestalten*) se transforman en el curso del tiempo. La obra posee un espacio virtual o profundidad ilusoria y puede decirse que se desarrolla en la cuarta dimensión.

Este imaginario proporciona con su propio comportamiento una metáfora animada del devenir o transformación del Ser, que es su sentido y su poesía más profundos. Todo cambia, nada permanece, la energía es movimiento abierto, la materia es movimiento cerrado. No obstante sus logros visuales y estéticos, este ingenio no requiere de una tecnología sofisticada. Al contrario, ha sido realizado con los medios más sencillos y sus materiales pueden encontrarse en cualquier taller del *homo faber* del siglo XX.

ALEJANDRO OTERO

Sin título

Alejandro Otero fue de los artistas de su generación que más se ocuparon del problema de la integración artística. Esta preocupación fue la que lo llevó a salir de los soportes planos para abordar la escultura y el movimiento físico, tal como se ve en su obra realizada para espacios libres a partir de los años setenta, cuando consideró agotada su experiencia con los "Colo-ritmos", obras que estaban resueltas, como se sabe, bidimensionalmente. Este paso significó también para él renunciar al color como valor y como fuente de animación principal del cuadro, a fin de optar por las posibilidades que, en este aspecto, le ofrecían las superficies, generalmente lisas e impecables, de los materiales industriales, especialmente el aluminio anodizado, que comenzó a emplear llevado por la creencia de que los nuevos materiales dominarían el arte del próximo milenio. Por esto, él actuó en los últimos tiempos convencido de que era un adelantado del futuro. Para Otero toda su obra abstracta o retinal efectuada sobre un plano era como una etapa o boceto que conducía al espacio real.

En 1979 Otero aceptó el compromiso de realizar la decoración del proscenio del auditorio del Banco Central de Venezuela; el resultado es la pieza a la cual se refiere el presente comentario. Los auditorios son recintos funcionales y por tanto en ellos todo elemento artístico agregado debe tener en cuenta que el eje visual del espacio descansa en la relación del público o los espectadores con un centro de atención focalizado en el escenario. Para adecuarse a esta relación, Otero acudió al material con que venía trabajando en obras escultóricas, es decir, el aluminio. De esta manera, partiendo de una estructura mínima y muy simple, acromática, se propuso retar el espacio del auditorio haciendo que su obra ocupara el centro de la composición, y concibió así su trabajo como una gran pantalla que atraviesa de un extremo al otro el escenario. El resultado es una obra cinética o retinal, en la cual el movimiento está sugerido por cinco franjas de ortoedros de aluminio alineadas horizontalmente y penetradas desde atrás por la masa de aire. De acuerdo con el punto de vista se modifica la relación del conjunto, modificación que afecta también la iluminación, tanto la que proyecta el relieve hacia adelante como la inherente a la obra misma. Se trata, así pues, de un relieve atrevido, a despecho de ser monocromático, en el cual el autor no pudo evitar que alcanzara, en el espacio donde se inserta, un rol central, y no sólo de acompañamiento. Obra en todo caso autobiográfica para quien, como Otero, se sabía cumpliendo en el arte venezolano un papel protagónico.

JESUS SOTO

Gran cadmio con hueco

Sobre el amplio espacio luminoso del amarillo cadmio del fondo, a un lado, casi a un extremo de la superficie de la obra, el círculo gris de finas líneas negras sobre blanco se vuelve muy vibrante con el efecto óptico de las finísimas varillas móviles que parecen flotar en su levedad, meciéndose con un ritmo irregular y suave que las desmaterializa de una manera dentro del área del círculo y de otra manera cuando parecen subir y bajar sobre el amarillo envolvente, seguidas por sus propias sombras, más o menos difusas según la iluminación que reciban. Esa especie de vacío que implica el espacio en el que se extiende el gran fondo amarillo, se percibe como una periferia intensa en su irradiación cromática saturada.

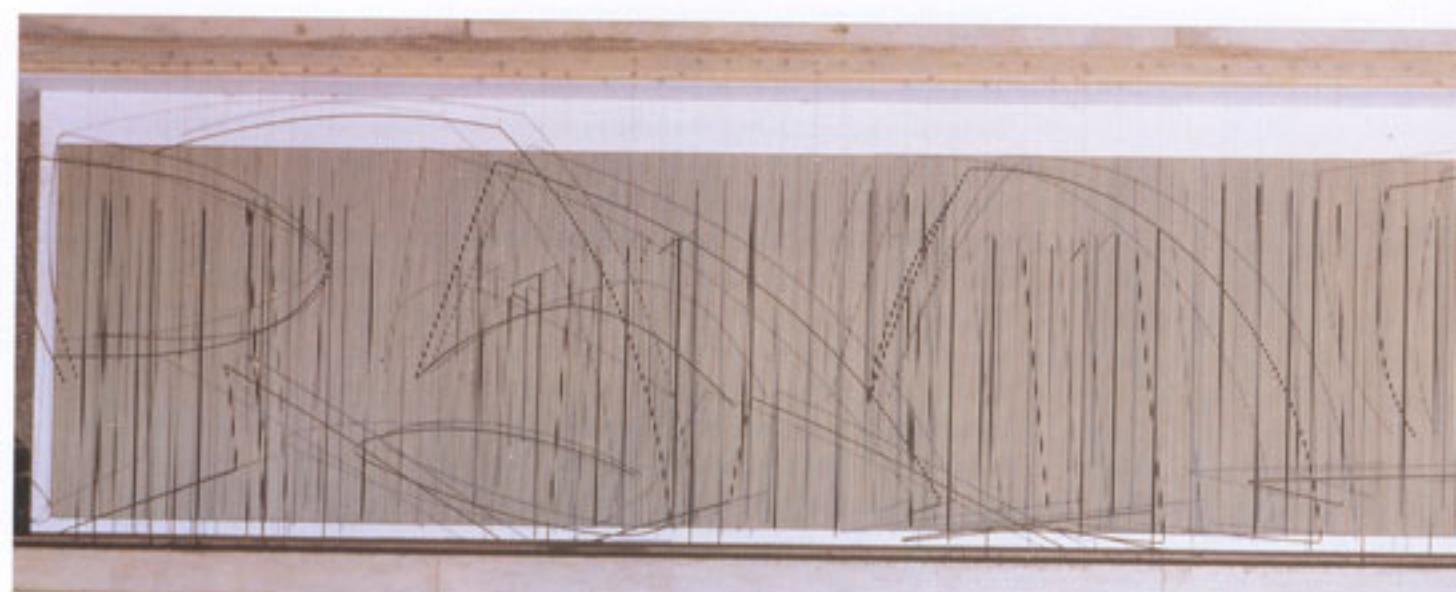
El título de la obra *Gran cadmio con hueco* sintetiza y condensa lo que es, desde un punto de vista pragmático, el carácter de la obra como suceso puramente visual determinado por un objeto material, que es el que se define en el título, en su mínima expresión verbal. Es, simplemente, un color y un hueco. Pero lo es sólo en primera instancia, como una base concreta y objetual, que sirve como punto de partida de una experiencia estética muy rica y compleja, generada por una placa de madera con unos añadidos metálicos encima. Pero esa madera y esos añadidos los manipuló alquímicamente el maestro Jesús Soto para provocar al espectador una cadena de reacciones que comienzan por ser sensoriales, de estímulo retiniano, para ser de inmediato perceptivas y asociativas, y luego poéticas y emotivas. En eso consiste el hechizo del cinetismo, o al menos del cinetismo de Soto. No basta con creer que el secreto de esta celebrada tendencia del arte contemporáneo está en provocar la impresión de movimiento—porque las impresiones de movimiento las siente uno en muchas cosas que no son arte—, ni en que ese movimiento sea ilusorio y virtual; porque todo eso, así el movimiento sea real, virtual, ilusorio o de sensación de vibración o de *moiré*, no constituye la finalidad de este tipo de arte sino su comienzo. No es un fin en sí mismo sino un medio.

En el caso de esta obra que comentamos, *Gran cadmio con hueco*, además de todas estas consideraciones que hemos hecho al iniciar estas líneas refiriéndonos a sus efectos ópticos de vibración, luminosidad, desmaterialización, etc., y además de lo mucho que se ha escrito sobre otras obras de Soto semejantes a ésta, en las cuales aplica los mismos principios, habría que agregar algo respecto al amarillo cadmio que, según el título concebido por el autor, es el protagonista de la obra. Soto la llama *Gran cadmio con hueco*, es decir, que no sólo se trata de un cadmio, sino de un gran cadmio, aludiendo a su proporción, o a su deliberada desproporción con relación a los otros componentes de la obra, que pudieran ser devorados por el amarillo. Pero Soto no lo quiso así, aunque tampoco quiso dejarlo como un simple fondo y un acompañamiento luminoso. Se propuso valorizarlo al máximo porque tenía viejas deudas con él. Siempre fue un color muy especial para él, no cualquier amarillo sino el cadmio, del cual fue conociendo cualidades y propiedades visuales: de intensidad, de luminosidad, de vibración, de atracción, de estimulación nerviosa, euforizante, de espacialización, etc. Y por eso decidió darle esta vez el papel principal.

JESUS SOTO

El gran mural de las escrituras

La levedad y el dinamismo visual de las escrituras de este gran mural de Soto se ven resaltados por su notorio contraste con el marco de las poderosas estructuras de concreto armado que lo rodean, en el gran salón donde se encuentra ubicado en el BCV. Dos gruesas estructuras en obra limpia separan el mural del resto del ambiente arquitectural y de la agitación de los usuarios. La iluminación artificial lo destaca y atrae las miradas. Sobre su fondo de finas líneas verticales, blancas y negras, el cual desde



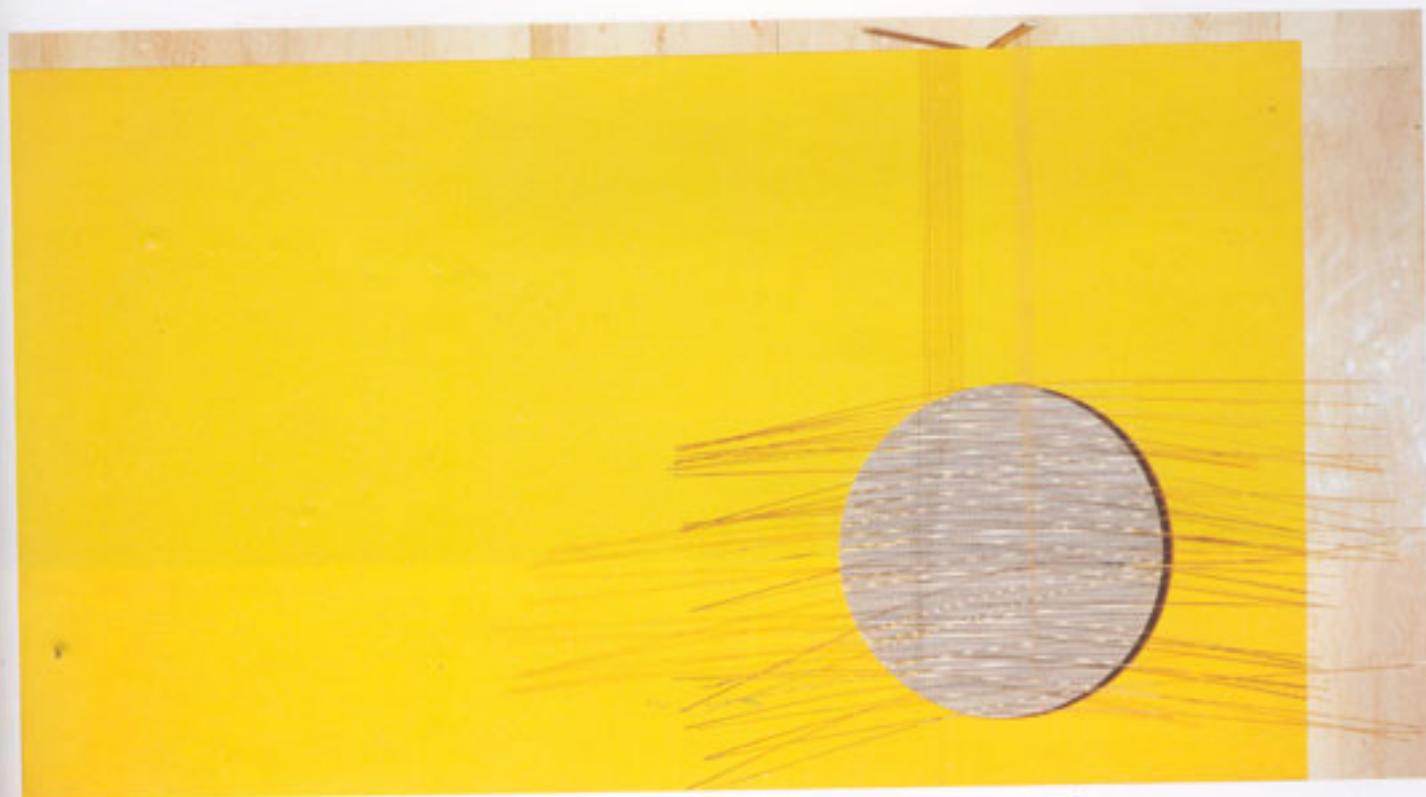


JESÚS SOTO

El gran mural de las escrituras, 1973
Varillas metálicas sobre metal
218 x 1.273 cm

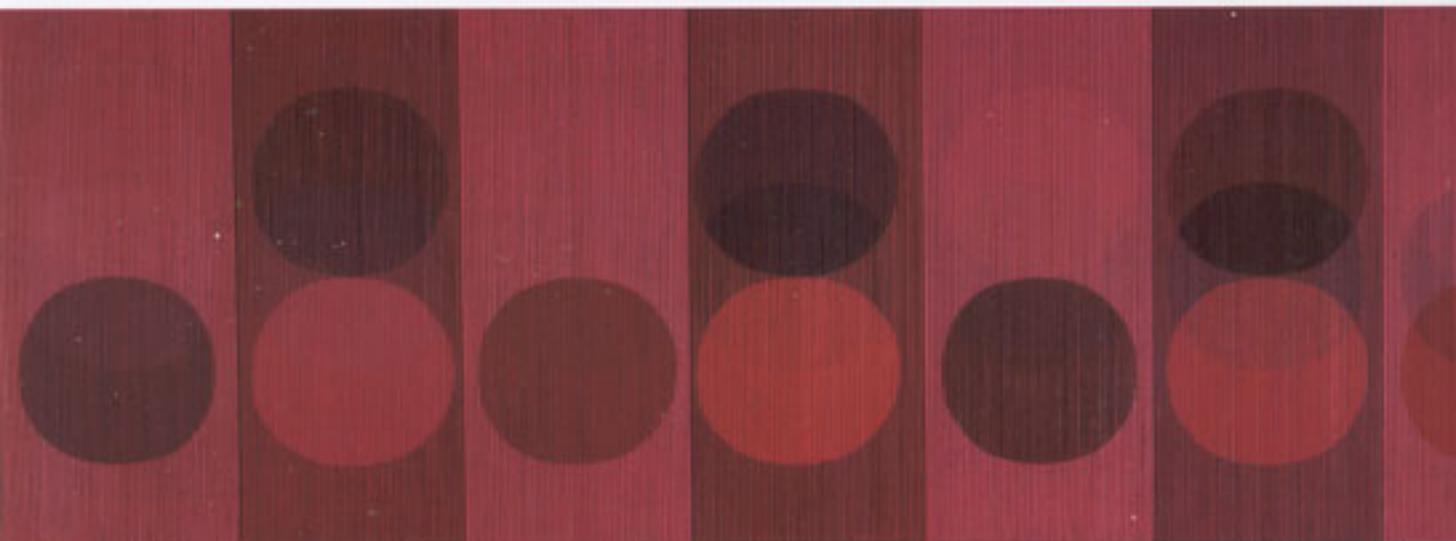
JESÚS SOTO

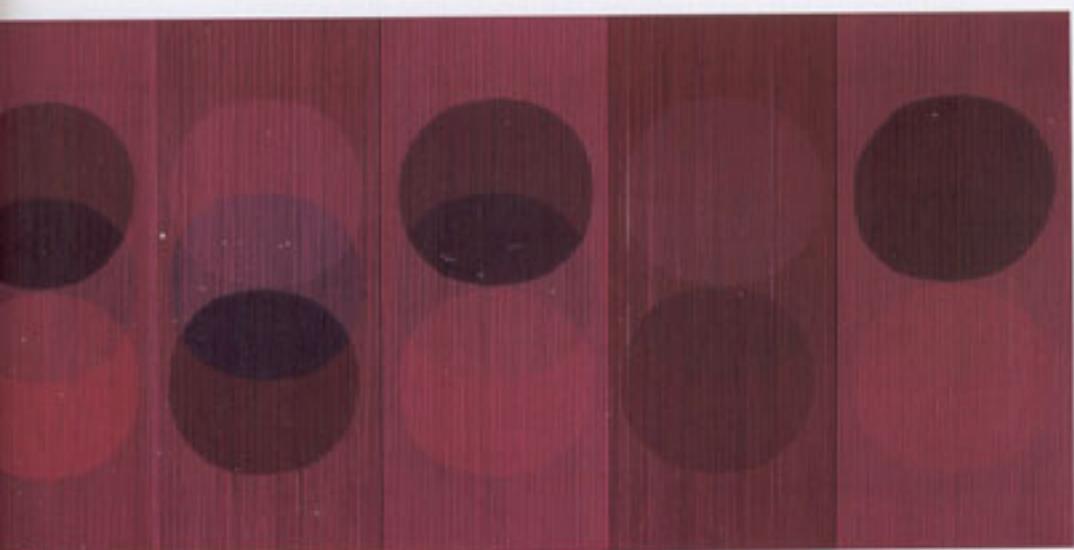
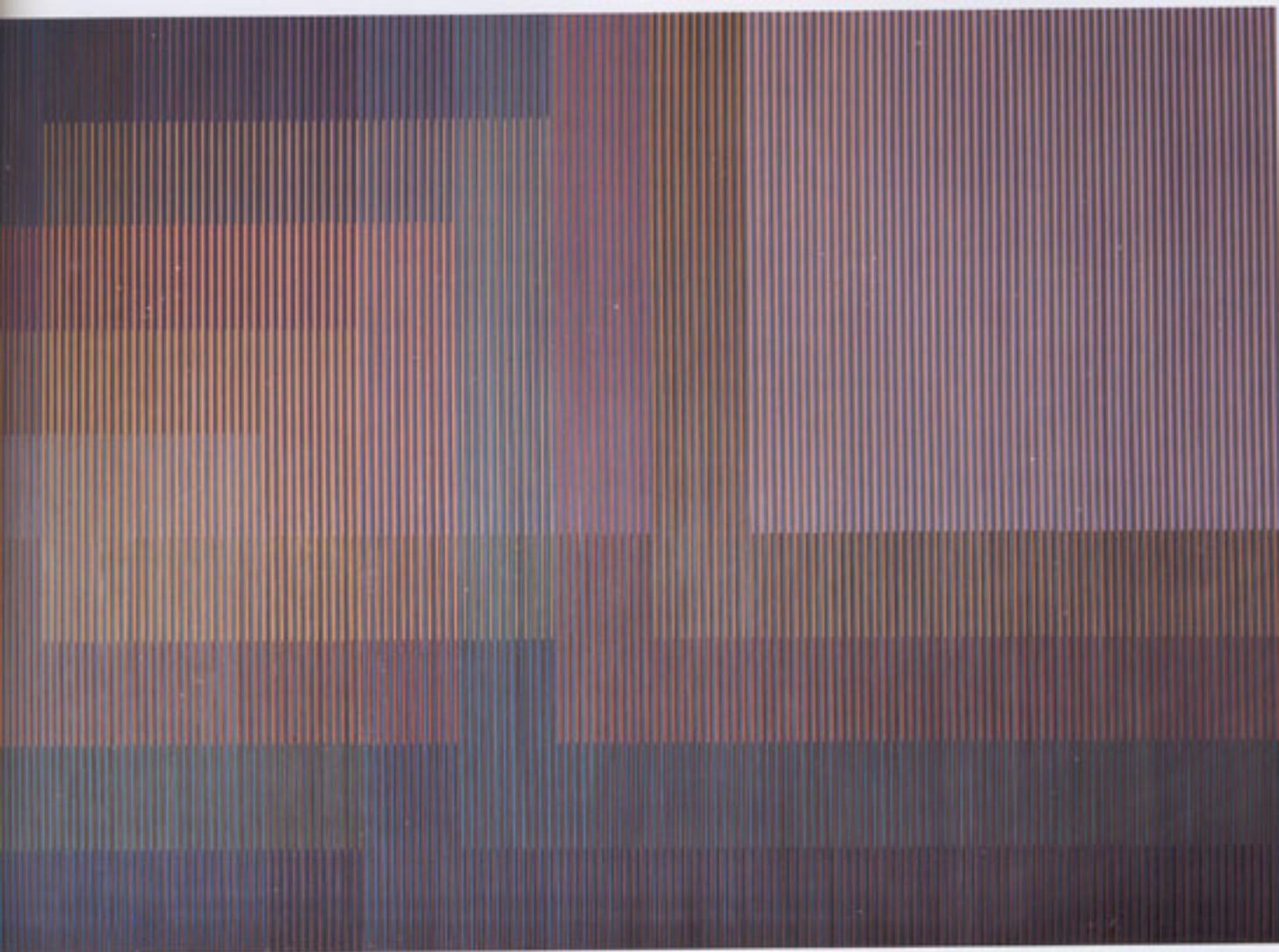
Gran cadmio con hueco, 1971
Pintura sobre madera,
varillas metálicas e hilos de nylon
110 x 196,5 x 5,5 cm



CARLOS CRUZ-DIEZ
Fisicromía, 1973
Serigrafía sobre aluminio
300 x 600 cm

CARLOS CRUZ-DIEZ
Fisicromía N° 221, 1966
Serigrafía sobre aluminio
60 x 300 cm





lejos luce como una superficie vibrante, como un gris iluminado y tembloroso, se despliega esa especie de dibujo en el aire, que evoca por sus inflexiones los trazos de una vasta escritura manuscrita. Aunque no parezcan signos de algún alfabeto conocido ni se repitan las formas como los tipos en las escrituras, las líneas conformadas con finas barras de hierro parecen ser las de una caligrafía. Sus trazos se extienden en amplias curvas abiertas que, aun cuando mantienen la regularidad geométrica de segmentos y circunferencias, fluyen como una escritura rápida y manual. Su doble dinamismo, el de las curvas lanzadas en el movimiento veloz de la escritura y el de los trazos verticales de esa misma caligrafía, que se entremezclan visualmente con las paralelas verticales de la trama lineal del fondo, produciendo una vibración más intensa que la de las demás líneas, crean una especie de fino contrapunto cinético que anima el conjunto del mural.

CARLOS CRUZ-DIEZ

Fisicromía N° 221

Esta *Fisicromía* es el tipo de obra más representativo de lo que es el trabajo plástico de Carlos Cruz-Diez, porque aquí se aplican los principios básicos que sustentan su producción. La primera característica notoria es que su obra se define como cinética porque provoca en el espectador un efecto óptico de movimiento, que en este caso es doble: uno de vibración visual permanente de toda la superficie del cuadro, y otro de variación de los colores y de las formas circulares, a medida que varía el ángulo de visión del espectador. El efecto de vibración de toda la superficie es virtual, porque no se produce con él una vibración material real, en el sentido de que la obra se agita o tiembla. Tampoco vibra el ojo que la mira ni la pared en donde está colocada. Sólo se produce un efecto visual en el cual uno tiene la impresión de que la obra estuviese vibrando. El otro efecto de movimiento es el de los cambios en los colores y en los círculos, que aparecen y desaparecen si uno altera el punto de vista desde el cual contempla la obra.

La *Fisicromía N° 221* está formada por tres paneles unidos, en los cuales hay doce compartimientos verticales, cada uno con dos círculos, más otro que se transparenta entre ellos. De manera que son tres círculos superpuestos (la supraposición ocupa la mitad de cada círculo). Tanto la visión de las formas circulares como la de los colores depende de los pequeños relieves de las varillas paralelas que llenan toda la obra. La varilla tiene un color si uno lo mira de un lado y tiene otro si la mira del otro lado, según uno mira una u otra cara del relieve. Los colores son rojos, azules y verdes porque son los mismos que el artista usa para las mezclas físicas del color. Hay colores aditivos y sustractivos. El resto de la gama cromática se logra mediante la combinación de los colores básicos. En la retina también se pueden producir colores que no existen realmente en la superficie de la obra. Son colores virtuales que resultan del estímulo retiniano de otros colores vecinos. Los círculos centrales sólo se ven de frente y desaparecen cuando la mirada es lateral. Vista desde un lado toda la obra es roja, y comienza a variar cuando uno se desplaza hacia la visión frontal.

CARLOS CRUZ-DIEZ

Fisicromía

Las "fisicromías" de Carlos Cruz-Diez, como ésta, ubicada en la Sección de Valores del BCV, tienen la virtud de adaptarse muy bien cuando son concebidas para integrarse a un espacio arquitectónico. Interactúan con ese espacio y, por supuesto, con los usuarios de estos espacios ya intervenidos y transformados por la interrelación plás-

tico-arquitectural de Carlos Cruz-Diez. Esto de "intervenidos y transformados", que hemos afirmado tan equívocamente, se refiere a los espacios y no a la gente (los usuarios), por fortuna; ya que, por más que sea, no creemos que Cruz-Diez aspire a tanto, aunque a los arquitectos de la época de las vanguardias históricas y a los artistas arquitecturalistas (integracionistas con la arquitectura) del constructivismo ruso y del neoplasticismo holandés y extraholandés les tentaba mucho pensar en esa posibilidad y especularon sobre ella, como también lo hiciera Le Corbusier, entre otros. En el caso que nos ocupa, una de las "ventajas comparativas" (aquí es pertinente la jerga economicista) del espacio está en que por allí circula mucha gente que inevitablemente tiene que ver el mural de Cruz-Diez, y su desplazamiento normal le permite pasar de la apreciación del color azul general del fondo a sus sucesivas variaciones, al irse moviendo el ángulo de visión. El fondo ortogonal está conformado por dos series de cuadrados superpuestos que se interpenetran y se transparentan. Las formas cuadradas van apareciendo y desapareciendo gradualmente. El juego visual es muy atractivo, pero no interfiere el otro juego que se produce en ese lugar con las operaciones de los valores bancarios, menos espirituales, o menos estéticos que los juegos ópticos y cromáticos de Carlos Cruz-Diez. Precisamente, esa combinación de dos juegos, el artístico y el bancario, es uno de los aciertos mayores de la Colección del BCV y de la iniciativa de colocar obras de arte en sus espacios, como es el caso del excelente mural de Carlos Cruz-Diez.

GERD LEUFERT

Bello Monte

Aunque Gerd Leufert es más apreciado como creador de símbolos, signos y alfabetos generados en el marco de su excelente oficio de diseñador gráfico, no hay que perder de vista los otros terrenos de su actividad creadora, en la cual nos dio pruebas de una penetrante inteligencia para la invención de universos plásticos y para la experimentación desprejuiciada. A lo largo de su carrera, Leufert mismo se ha ocupado de mostrarnos, a través de exposiciones, eventos y libros, la compleja trama de su pensamiento creador, en la pintura, la fotografía, el grabado, el dibujo y en una especie de escultura emblemática y signífica hecha con los caracteres inventivos derivados del diseño de letras. Sus series "Visibilia" e "Imposibilia" constituyen a este respecto hitos insuperables en el arte venezolano.

Aquí, empero, vamos a referirnos a una propuesta suya en torno al discurso de la abstracción geométrica, y en torno al juego de formas positivo-negativas, reversibles y virtuales, operando siempre sobre un plano, que Leufert materializó a mediados de los años sesenta en un tipo de pintura retinal, ejemplo del cual es la obra *Bello Monte*, perteneciente a la Colección del BCV. En este tipo de obras, dadas a conocer en una exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes en 1967, Leufert retomó el abstraccionismo geométrico diez años después de que esta tendencia había pasado de moda en Caracas. Pero no lo hizo de manera ortodoxa ni con la idea de renovarla y ni siquiera de investigarla, sino más bien con un propósito conceptualizador y hasta si se quiere transgresor de los principios formales de aquella tendencia por la cual él mismo tuvo simpatías en sus primeros años de residencia en Venezuela. Leufert reaccionaba frente a la abstracción de línea dura proponiendo una pintura plana en donde el signo transgresor del color se sale de las armonías tradicionales para invadir un espectro cromático más amplio, atrevido y por otro lado más expansivo. No expresaba con esto la intención de hacer obra para la arquitectura ni tampoco quería hacer una pintura propiamente retinal, tal se observa en el arte siempre deliberadamente

comedido de Soto o de Otero. Para la serie de cuadros a la que pertenece este lienzo del BCV, Leufert empleó pintura acrovínica industrial, sin brillo, y brocha y rodillo. Interesado en la espacialidad más que en la armonía o contraste de colores, en este cuadro, por ejemplo, él se propuso dinamizar la composición utilizando el diseño de un cubo en perspectiva del que vemos sólo un diagrama con su cara frontal y el inicio de sus dos segmentos laterales. Esta forma puede apreciarse indistintamente como la sugerencia de un cubo saliente o entrante, según nuestro punto de vista, lo cual puede considerarse como una aplicación de su investigación basada en el concepto de lo que él llamaba "imposibilia", es decir: vemos una figura geométrica cuya forma real puede resolverse ópticamente como algo que avanza o que retrocede en el plano. Obsérvese el empleo de una armonía más bien chocante o por lo menos no atinente a lo que los pintores de la abstracción geométrica pensaban de buen gusto. Azules fuera de la escala cromática, un amarillo chillón, una banda negra aparentemente inconexa. No se trataba siquiera de un planteamiento que Leufert se hiciera; era más bien manifestación de que lo que le interesa no era el problema de armonía y vibración de los colores combinados, sino de abrirle opción a una relación de otro tipo entre espacio, geometría, color y diseño, bajo la premisa de que todo resultado en arte tiene más importancia porque apunte hacia el proceso de hacer las cosas que hacia el logro de un producto.

CARLOS GONZÁLEZ BOGEN

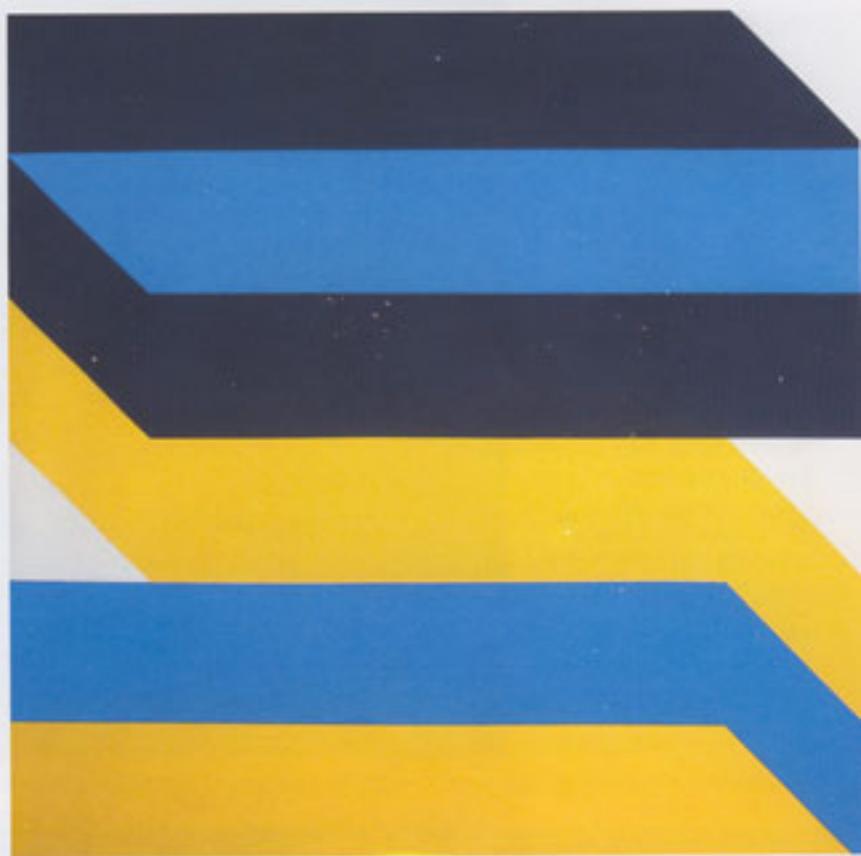
Escultura-puerta

Los orígenes de la obra constructivista integrada a la arquitectura realizada por Carlos González Bogen se hallan en una propuesta suya hecha entre 1948 y 1950. A propósito de esto él mismo dijo que "en París comencé un ciclo que no era propiamente pintura, sino algo de investigación. De allí resultaron unas estructuras, unos objetos realizados con cuerdas y alambres... Comencé entonces (a trabajar en) una especie de arte espacial donde el movimiento era importante. A estas obras las llamé 'Móviles y estables' ⁶⁶. *Móviles y estables*, expuestos en Caracas en 1953 en la Galería Cuatro Muros, fueron el punto de partida para el ciclo de sus obras integradas a la arquitectura, al que dió inicio con sus murales en cerámica para la Ciudad Universitaria, realizados por encargo de Carlos Raúl Villanueva. Luego efectuó sus primeras obras, exentas o resueltas como relieves y presentadas en una exposición en el Centro Profesional del Este, en Caracas, en 1956.

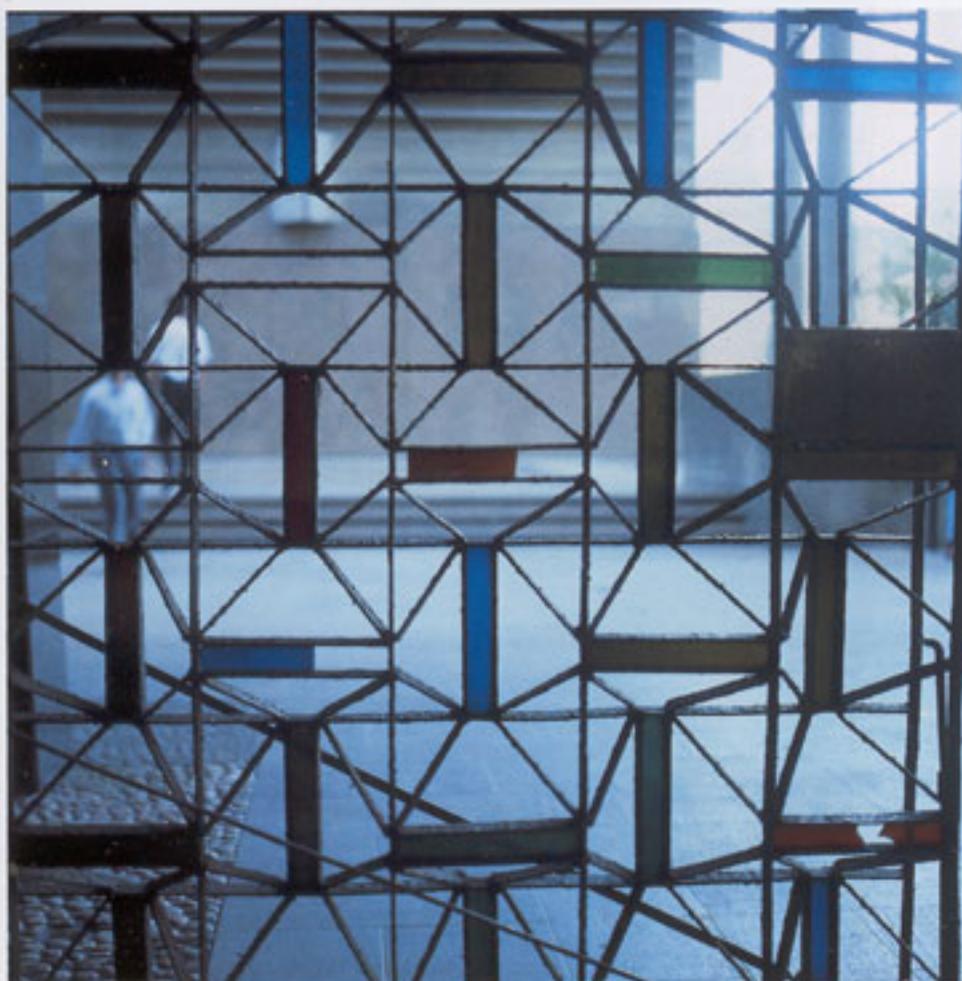
Si bien en sus últimos años volvió a plantearse momentáneamente el arte figurativo, en murales y pintura de caballete, ha sido en la abstracción constructiva en donde se considera que González Bogen dio su mayor aporte al arte venezolano. Esta búsqueda encontró su espacio de comprobación en el campo de la arquitectura, especialmente en obras ejecutadas en hierro con características funcionales. No se trata en principio de esculturas, pinturas, relieves o murales, en un sentido ortodoxo, ni mucho menos obras realizadas con fin decorativo, sino de elementos que entran a la edificación en rol estructural, para asumir dentro de ésta una función simultáneamente decorativa. Tal es el caso de las puertas-rejas que González Bogen realizó para los edificios de la CANTV, el Banco de Venezuela y el Banco Central de Venezuela, en Caracas. Estas puertas son obras modulares y flexibles pero fijas, y consisten en estructuras en hierro cuyo único movimiento real resulta de desplazarse, ya arrollándose sobre ejes concéntricos, como en el caso de las rejas del Banco de Venezuela, o lateralmente de un extremo a otro del vano que cubren, como en el caso de la reja del BCV. González Bogen aplicó el término "tenso-dinámico" a sus obras expuestas en 1956, término que puede extenderse a su trabajo abstracto-constructivo realizado para la arquitectura.



⁶⁶ RODRÍGUEZ, Bélgica, *El arte abstracto en Venezuela*, Ediciones Maraven, Caracas, 1980, p. 57.



GERD LEUFERT
Bello Monte, 1967
Acrílico sobre tela
162 x 162 cm



CARLOS GONZALEZ BOGEN
Escultura-puerta
(puerta del edificio del BCV)
Estructura en hierro y vidrio
Parte fija: 930 x 183 cm
Parte móvil: 930 x 282 cm

LIA BERMÚDEZ
Puerta-escultura, 1975
Hierro fundido y soldado
407 x 1.116 cm

LIA BERMÚDEZ
Sin título, 1975
Maqueta de pequeña
escultura con módulos
cilíndricos
38 x 21 x 23 cm



LIA BERMÚDEZ
Sin título, 1970
Hierro fundido y metal cromado
79 x 103 x 35,5 cm

Según este concepto, el planteamiento estético de la reja-puerta no está en su aspecto puramente formal, ni en el mecanismo de su despliegue, sino en las tensiones internas de sus elementos lineales que, aunque fijos a la estructura modular del diseño en hierro, producen por alternancia y repetición un movimiento virtual parecido al que se obtiene de la escultura cinética.

LIA BERMÚDEZ

Sin título

Una obra escultórica independiente, autónoma, es "apenas" la formalización de un proceso de ideación sin origen establecido ni reglas fijas, que atraviesa distintos estadios creativos. "Casi siempre empiezo por un dibujo... pero éste es bidimensional, planimétrico, y como tan sólo deseo trabajar en tres dimensiones... todo va a cambiar (...) Proyecto una nueva ordenación... combinando los distintos materiales, intento formar estructuras que encierren un nuevo ámbito espacial, una realidad concreta, limitada por direcciones... por variaciones..." Así describe Lia Bermúdez el proceso de concepción de su obra en una entrevista realizada por Sergio Antillano para el catálogo de la exposición retrospectiva de la artista realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber en 1992. La presente maqueta de pequeña escultura sería un estadio intermedio entre ese dibujo bidimensional y la obra final: una serie de pequeñas esculturas que la artista presentara, entre otros eventos, en el II y III Salón Nacional de Escultura en Pequeño y Mediano Formato, en Valencia, estado Carabobo, en 1975 y 1976.

Una de las bases formales del proyecto está en el uso de los grupos de varillas verticales, motivo utilizado por la artista en buena parte de su obra. Estas barras de hierro finas y rectas se juntan, manteniendo su verticalidad, y forman grupos compactos que se van disgregando y deshaciendo en sus contornos. Son núcleos de varillas que ocupan un espacio y establecen con el conjunto un juego interactivo de relaciones en las cuales la escultura dispensa y abre su corporeidad para hacerse transparente y dejarse penetrar por el aire, que circula a través de ella con fluidez, mientras los volúmenes de las varillas entran en el espacio y se proyectan en el vacío. El juego característico de las oposiciones formales y conceptuales del trabajo de ella aparece también en esta maqueta, como el contraste con el bloque brillante de la base y la opacidad del grupo de varillas. La forma poderosa, como maciza, de esa base forma parte de la escultura.

LIA BERMÚDEZ

Sin título

La obra escultórica de Lia Bermúdez, quien cuenta con una trayectoria formativa extensa y fecunda, alcanzó su madurez con obras como esta que comentamos, pieza concebida como un juego de oposiciones formales contrastantes, que generan tensiones y distensiones diversas. Igual que ocurre con otras obras suyas de este mismo periodo de producción, las formas orgánicas se oponen y al mismo tiempo se integran con la geometría, pero generando tensiones armoniosas y a veces sutiles, como en este caso. Aquí las relaciones tenso-armónicas de oposición-integración tienen la peculiaridad que le confieren las formas volumétricas definidas casi a medio camino entre lo semicircular y lo semicuartado, pero sin someterse a la exactitud rígida de la geometría pura. No dejan de ser formas orgánicas, semejantes a las de la naturaleza, sin mimetizarlas ni copiarlas. Son formas imaginarias, casi puramente imaginarias. El juego de los contrastes y las oposiciones que no terminan por antagonizarse, ni menos aún por anularse o por neutralizarse, se da en estas obras en varios aspectos y niveles:

se da entre lo cromado y lo opaco, entre lo luminoso y lo sombrío, entre las rectas y las curvas, entre los planos o formas grandes y las líneas finas, entre las redondeces y las varillas rectas, entre lo brillante y lo negro, entre lo pleno y lo vacío, entre lo sereno y lo agresivo, entre lo sensual y lo árido. Algunas de estas oposiciones se reencuentran de otro modo en otras obras de esta etapa del trabajo de Lia Bermúdez, en las que aparecen como constantes lo orgánico y lo geométrico, y el contraste entre las grandes formas simples y las combinaciones de líneas finas. Después de esta obra derivó hacia esas especies de "origamis" orgánicos que caracterizan su producción actual.

LIA BERMÚDEZ

Puerta-escultura

Esta *Puerta-escultura* de Lia Bermúdez es la de la entrada principal del edificio sede del Banco Central de Venezuela en Maracaibo. Está compuesta por cuatro grandes hojas que pueden abrirse y cerrarse como las de cualquier puerta. Van montadas sobre bastidores de hierro que las enmarcan; se llenan con las formas irregulares de los planos que agrupan varillas verticales paralelas, unidas a otras de un modo compacto, salvo en los bordes, en donde la altura desigual de las varillas las hace sobresalir de manera dispareja, como si la puerta se deshilara y dejara oquedades y transparencias dispersas en la urdimbre metálica de las puertas. La concepción artística de la obra es tributaria del cinetismo por sus efectos de animación dinámica del espacio de la entrada pero, al mismo tiempo, combina la racionalidad formal y constructiva de la geometría con una cierta dosis de informalidad intuitiva y no geométrica, que proviene de la irregularidad de los contornos que unen los planos llenos y los vacíos, como si unos se disolvieran o difuminasen sobre los otros en un juego de reciprocidades. En lo que concierne al componente racional y constructivo de la obra (que no se refiere a los cálculos ni a las tecnologías requeridas para su fabricación y para su instalación) entendido como concepción y como solución formal, habría que precisar que no se trata, en este caso, ni en el del resto de la obra de Lia Bermúdez, de un constructivismo puramente racional, sino sensible; se trata de una geometría intuitiva, imaginativa. Su arte nunca ha descartado su sensibilidad. No está exento de la presencia de lo orgánico y lo natural. Lia Bermúdez ha trabajado en muchas otras obras integradas a la arquitectura y en escala monumental, tanto en Maracaibo como en Caracas y otras ciudades.

LIA BERMÚDEZ

Gestación III

Esta pequeña y bella pieza escultórica de Lia Bermúdez podría parecer, por su juego volumétrico y por su relación con las obras monumentales integradas a la arquitectura que ella ha realizado en la etapa actual de su producción, una maqueta para una gran escultura a escala urbanística. No porque quede mal (o no quepa) en las pequeñas dimensiones que tiene, sino porque quedaría muy bien en gran formato, como uno la imagina con facilidad, y porque uno se ha acostumbrado a ver las obras recientes de la artista en tamaños heroicos. De todos modos, la obra funciona bien tal como está. Es una escultura que se inscribe sin dificultades dentro de la línea de continuidad del trabajo reciente de la artista, con sus mismas técnicas y con formas semejantes. Pero al mismo tiempo es diferente y no sigue la misma lógica constructiva de las otras. Su título *Gestación III* nos ofrece una clave acerca de su sentido formal y de la impresión que causa. Uno la ve como si fuera un producto de la naturaleza, como si descubriera en ella una belleza vegetal desconocida, porque sus formas de tipo orgánico se



LIA BERMÚDEZ

Gestación III, 1990

Hierro y esmalte poliuretano

35 x 45 x 28 cm

LUIS CHACÓN

Satélite N° 24, 1979

Aluminio pulido

sobre base de fórmica blanca

79 x 58 x 23 cm

Base: 19 x 26 x 26 cm





VÍCTOR VALERA
Frutos y perfumes de fiesta,
1987-1992
Hierro pintado
248 x 127 x 92 m

parecen a las de la naturaleza, sin que uno sepa a qué. En este sentido la obra representa o alude a una gestación natural indeterminada. Algo aparece gestándose, posiblemente un espécimen floral, como una bromeliácea, pero no lo sabemos. En todo caso, lo que importa no es identificar algún ente real y particular representado fielmente por las formas volumétricas de esta escultura. Lo que importa es apreciar un objeto que, antes que nada, es una escultura, un juego armonioso de espacios y formas escultóricas, que no podemos confundir con algo de la naturaleza, pero que nos sugiere que algo se está gestando. Desde un punto central (vértice general) se abren y despliegan las formas de carácter orgánico, como una especie de floración de láminas curvas con nervaduras centrales. Son como pétalos o velámenes, o alas de vampiros abstractos, recubiertos de un esmalte azul cobalto intenso. Una lámina sale de otra lámina matriz, como si germinara dentro de ella, para luego crecer y generar a su vez otra forma semejante, concéntrica y creciente. La pieza se apoya en puntas y termina en puntas, pero esas puntas no tienen la agresividad que generalmente sugieren las formas puntiagudas que apreciamos a manera de cuernos y espinas en las pinturas de Lam, o en las obras de artistas latinoamericanos, incluyendo a Vigas, Bellorin y otros venezolanos.

En esta obra de Lia Bermúdez, además de esas láminas salientes están los vacíos entrantes, que se funden en el espacio general. El aire circula dentro y alrededor de todas las partes de la obra. Por su tema y por su juego formal y compositivo, *Gestación III* es una escultura en la que se revela la feminidad (aunque la palabra pueda no agradar a la autora) de la inspiración de Lia Bermúdez. Feminidad que está también presente en casi toda su obra, sobre todo en su trabajo escultórico desde los años setenta, en las redondeces de sus grandes formas al lado de varillas finas, en sus esculturas aéreas, en sus piedras con vísceras de hierro que emergen de sus entrañas, o que las penetran, en sus obras con telas, en sus contrastes entre rocas brutas y metales finos, en sus obras a modo de "origamis" abiertos; en todo. Al lado de su feminidad, que no es cosa de delicadezas y sentimentalismos, está la fiera que comienza en el hecho mismo de hacer esculturas en hierro en Maracaibo, donde eso resultaba, antes de la llegada de ella, poco menos que imposible.

LUIS CHACÓN

Satélite N° 24

El espacio exterior, y su exploración por el hombre, es el sector de la cosmología hacia el cual apunta la producción escultórica de Luis Chacón en los años setenta y siguientes. Ya desde mediados del decenio anterior, en sus grabados realizados sobre hojas de aluminio, aparecían unos discos intervenidos con líneas radiales, formando conjuntos que sugerían sistemas planetarios.

Para Chacón, la fascinación por los infinitos mundos que dio origen en la antigüedad a cartas celestiales, geometrías estelares y otras astronomías, parece convertirse en un reto que tienen pendiente los artistas contemporáneos, como alguna vez señaló Arthur C. Clark, sobre todo desde que la fantasía dio lugar a la capacidad para lanzar satélites artificiales y llegar a la luna, sin que por ello desapareciera el carácter misterioso del mito.

En su exposición individual en el MACC en 1981, Chacón presentó estructuras provistas de varillas de aluminio y suspendidas en el espacio, con alturas variables pero siempre por encima del espectador, y organizadas a modo de constelaciones.

Satélite N° 24 es una obra constituida por 22 varillas dispuestas según diversas trayectorias oblicuas e integradas en dos grupos, uno situado más arriba que el otro en los planos horizontales.

Estos elementos se apoyan en un paralelepípedo realizado en fórmica blanca, algunos de los cuales penetran, e inclusive atraviesan, ese módulo. Las varillas siguen un orden rítmico en su despliegue programado en el espacio físico, que fluye libremente entre la estructura abierta de la obra. Es necesario reparar en la elección que Chacón hace del aluminio, un material producido por la industria del siglo XX para la aeronáutica, connotación que refuerza el significado de su proposición.

Con estas esculturas espaciales, Luis Chacón quiso dejar su testimonio de admiración por la vasta empresa humana de viajar más allá de nuestro planeta, que, a fin de cuentas, también es una astronave que recorre el universo.

VÍCTOR VALERA

Frutos y perfumes de fiesta

En gran medida las esculturas de Víctor Valera de la última época pueden leerse como una parodia de la máquina. Ya el hecho mismo de que estén realizadas en hierro constituye una aproximación al complejo universo que este material domina y simboliza. Curiosamente, pocas veces Valera ha empleado en su escultura piezas fabricadas en hierro, ni siquiera en la época en que hacía obra figurativa, en la década de los sesenta; por el contrario, Valera concibe, sin proponerse remedar nada, símiles metafóricos del engranaje, la biela, el émbolo, el pistón, los cilindros. Pero las formas inventadas no pueden identificarse con piezas reales, y esos símiles o especulaciones, completamente gratuitos o formales, él los ensambla en un conjunto unitario de impecable diseño y acabado y laqueado en tonos oscuros, introduciendo en algunos casos notas vivas con los colores del prisma.

Las de Valera son piezas fijas, sin movimiento, al margen de toda posibilidad de asociarlas directamente con un mecanismo o con las piezas trastrocadas de éste. Tampoco hay en la obra de este escultor una consideración de la pesantez y densidad del material como valores en sí. Ni podemos remitirlas a una propuesta de orden crítico o satírico como ocurre en las obras de otros artistas que trabajan el hierro, como César o Tinguely, por ejemplo. Interesa aquí, en la obra de esta Colección del BCV, la concreción misma del hecho plástico en sí como suma autónoma e integrada de sus propios valores: el juego dinámico de formas salientes y entrantes, la ocupación de la pieza por los vacíos intercalados entre las partes del conjunto, el componente imaginativo del diseño y el dramatismo derivado de la articulación de esos engranajes virtuales, que a manera de columna vertebral ascienden en el interior de la estructura enmarcados por una especie de envoltura en zigzag, a modo de relámpago objetivado que encierra como con un arco a los componentes de la pieza, girando en torno a ella. Podría pensarse también, viendo este trabajo de Valera, en dos referencias del todo casuales pero significativas: el cubismo de la fase sintética y Pablo Gargallo. Sin duda que en el caso del gran escultor catalán es explicable esta asociación por el elemento común del hierro; el vínculo con el cubismo puede hallarse en la concepción objetiva de la obra de Valera: una naturaleza muerta en vilo, que remonta estatuariamente en el espacio los perfiles aristados de sus geometrías sensibles.

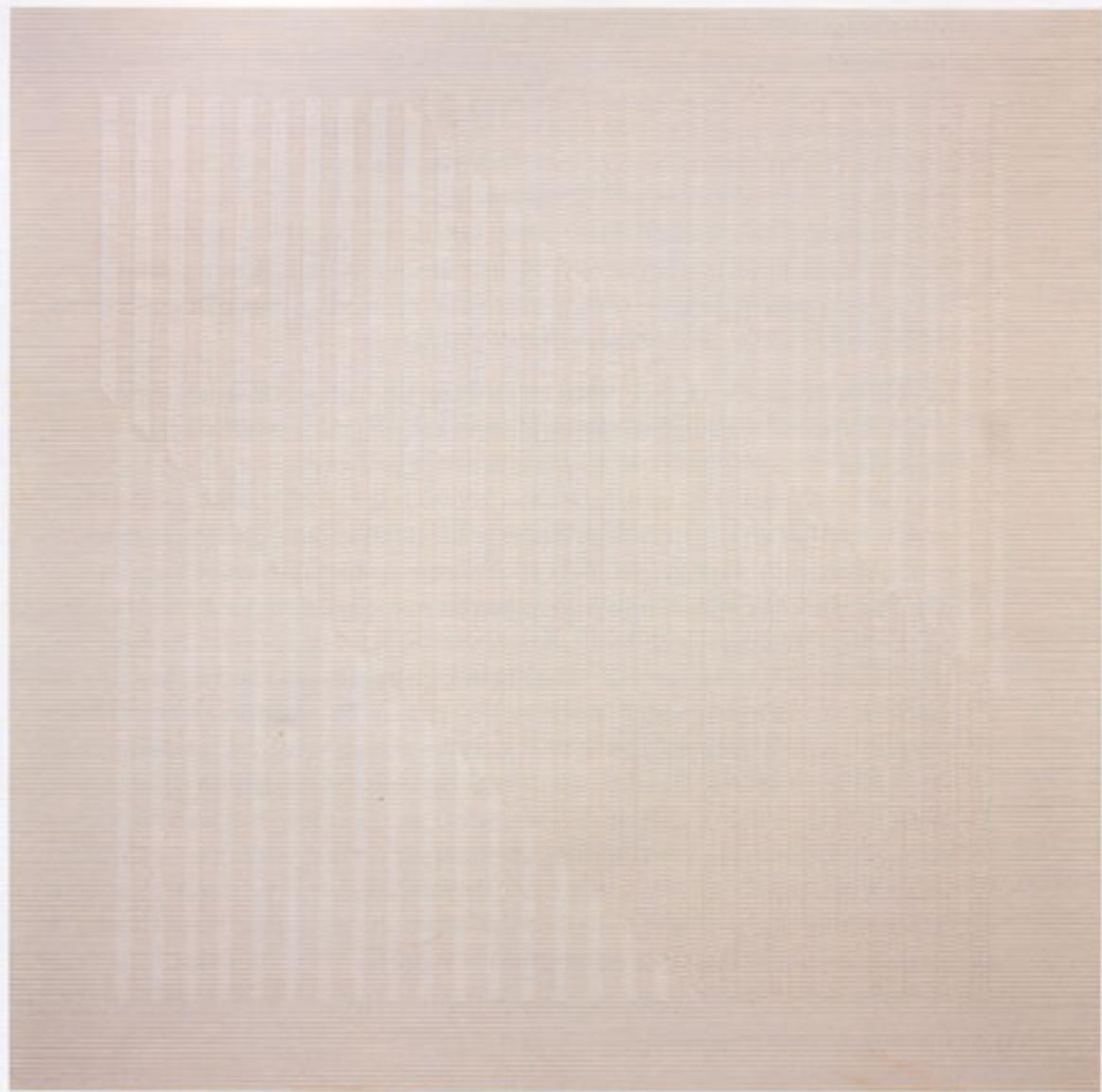
En toda la producción cinética de Francisco Salazar se mantiene, de un modo incontestable y muy evidente, una absoluta continuidad estilística, con total unidad, coherencia, homogeneidad y con características muy semejantes. Ello ha sido posible porque el artista ha desarrollado toda su obra sobre la base de los mismos principios artísticos, con las mismas concepciones formales, con las mismas técnicas y procedimientos para su realización, procurando los mismos efectos ópticos y con materiales más o menos iguales. Esto no quiere decir que sus obras se repitan, porque la posibilidad de variaciones combinatorias es prácticamente infinita. Además, resulta muy discutible la generalizada pretensión nuestra (es decir, venezolana) de que los artistas tienen que andar cambiando su trabajo a cada rato.

La obra de Francisco Salazar, cuyos méritos han sido reconocidos con importantes premios nacionales e internacionales, se basa en el principio cinético de crear una impresión de vibración luminosa mediante el uso de un finísimo juego de luces y sombras producido por la incidencia lateral o frontal de la luz sobre una superficie blanca en la cual hay un relieve de finas franjas paralelas repetidas regularmente como un cartón corrugado. Al principio eran cartones corrugados pintados de blanco que se dañaban al poco tiempo. Después quedaban un poco más protegidos y ahora Salazar parece haber resuelto el problema de la excesiva fragilidad de sus obras. Fuera de estos problemas de conservación, el resultado que lograba el artista era el de hacernos ver sus obras con toda la superficie irisada de luz vibrante. Es lo que ocurre en este *Positif* y *negatif* y en todos sus trabajos. En este caso hay franjas verticales iguales que interrumpen regularmente la continuidad de las horizontales. Lo mismo ocurre con las líneas inclinadas que descienden de izquierda a derecha creando entre ellas un gran plano central, una gran forma, apenas delineada por sus finos contornos. Todo parece integrar una misma superficie cuadrada, en cuyo interior se producen estas variaciones sutiles que generan un mayor juego vibratorio en la obra. No se trata de un efecto *moiré* ni una ilusión de movimiento, sino de una vibración visual. Pero el problema no está en sentir alguna vibración, sino en la belleza de la obra, delicada, sutil, finísima, y al mismo tiempo rigurosa, severa y depurada.

JUVENAL RAVELO

Fragmentación de luz de color 115

Después de haber pasado por sus etapas iniciales como pintor figurativo, Juvenal Ravelo fue conquistado por el movimiento del cinetismo cuando éste se encontraba aún en su época de esplendor, época en la cual sobresalían algunos artistas venezolanos encabezados por Jesús Soto y Carlos Cruz-Diez. Ravelo se sumó a esa corriente y comenzó sus experimentaciones hasta concentrarlas en el problema de la luz, que ha sido uno de los grandes problemas de la plástica venezolana desde finales del siglo XIX, y sobre todo a partir del paisajismo del Círculo de Bellas Artes y de Armando Reverón. Pero Ravelo no intentó representar la luz, sino reproducirla. Así continuó la línea ya tradicional del arte venezolano, pero de otra manera. Los ensayos que hizo con la luz se basaron en la utilización del espejo, o de fragmentos de espejos, como elementos reflectantes, partiendo tal vez de la idea de que todo reflejo lo es de la luz, porque sin luz no habría reflejo. El efecto especular no es la luz sino las cosas iluminadas; es decir, lo que la luz permite que se vea, lo que la luz hace ver, pero no la luz misma, la cual no puede verse. Sin embargo, Ravelo pega finos espejos alargados en toda la superficie de sus obras, colocándolos en posiciones regulares y superponiendo otros elementos interferentes, de modo que la obra parezca cambiar si se altera el ángulo de visión, y las repeticiones de los reflejos y de las interferencias produzcan a



FRANCISCO SALAZAR

Positif y negativo, s/f
Acrílico sobre tela y maderas
200 x 200 cm

JUVENAL RAVELO

Fragmentación de luz de color 115, 1974
Acero inoxidable, acrílico sobre madera
94,3 x 188 x 12 cm





PEDRO BRICENO
Uziel II, 1991
Hierro y soldadura, pintada
al acrílico en color rojo
61 x 53 x 28 cm

su vez la impresión cinética de movimiento. A ese principio el artista lo llamó "Fragmentación de la luz", tal vez por la utilización de fragmentos de espejos o porque los espejos mínimos serían los fragmentos de otros más grandes, y la fragmentación de éstos equivaldría a la fragmentación de la luz. En esta obra, *Fragmentación de luz de color 115*, las variantes del principio de segmentación luminosa son más complejas y más sofisticadas que los de las fórmulas originales. Sobre la base de madera pintada de blanco se repiten unas franjas verticales con relieves apenas perceptibles. A estas franjas se le entrecruzan oblicuamente otras que son reflectantes. Y finalmente unas cintas metálicas negras pasan por encima de las demás a pocos centímetros de separación. El ángulo de visión hace variar la imagen que se percibe. Con este tipo de trabajos Juvenal Ravelo es hoy uno de los últimos artistas venezolanos que permanecen fieles a los postulados del cinetismo.

PEDRO BRICEÑO

Uziel II

El hierro es un material que volvió a ser empleado por los escultores en el siglo XX y su aplicación se difundió ampliamente después de la Segunda Guerra Mundial. Los artistas que renovaron la escultura venezolana en la década de los cincuenta eligieron este metal de manera casi unánime, y los primeros en utilizarlo fueron: Víctor Valera (1951), Carlos González Bogen (1954), Omar Carreño (1955), Gego (1957) y Pedro Briceño (1958).

Esta sustancia se adapta notablemente a las necesidades de la obra abstracta, entre otras circunstancias porque su producción industrial en laminados planos facilita recortar formas geométricas. Por otra parte, aunque la oxidación es especialmente buscada por algunos autores para sus esculturas, el hierro parece exigir una capa de pintura. Los colores, una vez aplicados, permiten diferenciar las superficies de una pieza, si fuera necesario.

En *Uziel II*, una escultura en mediano formato pintada de rojo brillante, Pedro Briceño desarrolla un volumen virtual a partir de elementos planos y contrapone perfiles curvos y rectos en el espacio.

El esquema básico es una lámina rectangular con un vano central. En los bordes de esta abertura han sido soldados unos recortes trapezoidales. Por uno de los frentes de la obra, concebida para ser vista por ambos lados, estas formas están colocadas arriba y a la izquierda de la ventana, formando un ángulo recto. Por la otra cara, esa misma relación se repite pero a la inversa, lo cual determina una simetría especular. Articulado con el primer ángulo recto, hay un triángulo con el vértice hacia abajo, y un plano semicircular en el otro lado. El conjunto de estas formas, y el espacio que delimitan, crea un volumen abierto inscrito en el vano rectangular.

La línea curva también aparece en un recorte sacado de la parte superior de la pieza y soldado transversalmente allí, el cual se une visualmente a la otra sección de disco. De este modo, el artista resuelve su argumento geométrico dentro de las cualidades de armonía, proporción, ritmo y simetría, con notable rigor constructivo. La obra está relacionada con *Uziel*, escultura de formato mayor ubicada en los jardines del Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas.

En general el artista de hoy se siente propenso a transgredir o a abordar simultáneamente varios géneros artísticos con la misma libertad con que sabe echar mano a todos los materiales que siente como válidos para legitimar sus propuestas. Pero el curso que dan a su indagación suele depender en los buenos artistas más de lo que éstos se propongan hacer con los materiales (sirviéndose de ellos como de medios) que de lo que los materiales mismos sugieren o significan. Gran parte de lo que hoy se nos presenta como logros de la investigación consiste en la sagacidad del artista para integrar dos o más lenguajes, para valerse simultáneamente de ellos y para combinarlos, tal como se hace actualmente con la pintura y la escultura dentro de lo que se ha llamado "arte de instalaciones o de sistemas". Disponemos hoy de una voluntad más programada para abordar la transgeneridad del arte.

En este orden de ideas se enmarcó la exposición en la que Asdrúbal Colmenárez reunió, con el título de *Mare Nostrum*, obras de pintura y escultura enfrentadas o ensambladas poderosamente bajo el tema del mar y las embarcaciones. No se trató en este caso de un realismo descriptivo. El propósito de Colmenárez no lo llevó a plantearse una reconstrucción naturalista o abstracta del tema marino ni a pretender recrear con ello atmósferas oceánicas tal como se verían desde el fondo de un barco encallado o hundido en las profundidades. Una de las obsesiones más explícitas del autor es encontrar la verdad en los materiales. Colmenárez es un artista que se expresa a través de los conflictos de los medios que emplea y son las tensiones que derivan de éstos, cuando dan origen a formas nuevas e inventadas, lo que lo impulsa a confrontar su universo de manera lúdica con lo que el público espera de una obra de arte. Él busca que los interrogantes inmatriciales o conceptuales de su trabajo sean respondidos por el espectador, de la misma forma en que éste completa el sentido de lo que se le ofrece.

Es en la pintura donde se observa con mayor atención el provecho que Colmenárez sabe sacar de su gran experiencia en el trato con el *collage*, el arte participativo, la gráfica y el dibujo. En este terreno revela su maestría para combinar disímiles conceptos y técnicas de la modernidad para proponernos una pintura que se celebra a sí misma al margen de ismos y modas: los caracteres abstracto-constructivos, la graficidad y el letrismo del cubismo, el gesto y la expresión matérica del informalismo. Con todo ello Colmenárez hace de su obra un campo donde las tensiones y choques de los elementos, negándose a confirmar lo que ya sabemos, pero sin rechazar lo que el arte toma de la historia, se unifican y armonizan para brindarnos una plataforma que permite creer todavía, tal como él lo propone en *Mare Nostrum*, en las posibilidades de la pintura-pintura.

PEDRO PIÑA*Intercepción policromada*

Pedro Piña Castillo ha sido el más fiel representante zuliano del abstraccionismo geométrico, o más bien del cinetismo, que es una derivación de aquél. En los años sesenta y setenta había en Maracaibo algunos pintores abstracto-geométricos (pocos, porque los artistas zulianos han sido más figurativos y surrealistas); pero ahora el último abstracto que queda es Pedro Piña. De los abstractos no geométricos si hay muchos (neoexpresionistas, neoinformales, líricos, orgánicos, etc.).

Fue un zuliano, Antonio Angulo, el primer pintor que hizo arte abstracto-geométrico en Venezuela, en 1932, cuando pintó en estilo *art déco* el *plafond* del nuevo Teatro Baralt, en Maracaibo. Pero ni en aquella época ni ahora se han entusiasmado los marabinos por el arte abstracto, y menos aún si es geométrico. Por eso, no deja de llamar la



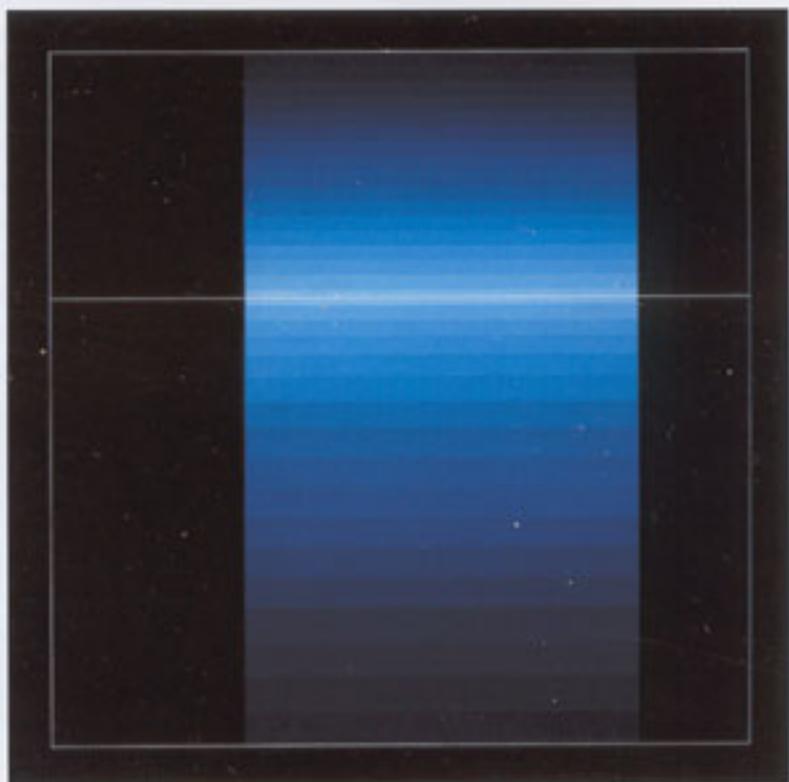
ASDRÚBAL COLMENÁREZ
Serie Mare Nostrum, Nº 3, 1991
Óleo, esmalte, acrílico sobre tela
190 x 220 cm

PEDRO PIÑA

Intercepción policromada, 1980
Acrílico sobre fórmica y madera
70 x 70 cm

ANTONIO MOYA

Selvas tatuadas, 1983
Óleo sobre madera
130 x 130 cm



atención que Pedro Piña haya sido abstraccionista desde cuando empezó a pintar en la Escuela de Artes Plásticas Neptalí Rincón, a pesar de que esa materia era obligatoria, Piña no quiso (¿o no pudo?) aprender dibujo, según cuenta el poeta Hugo Figueroa Brett. Dice éste que pintó algunos cuadros "donde la figura parecía el reflejo de uno en un espejo de feria"⁶⁷. Luego pintó unas formas como de piezas mecánicas o guarnición automotriz, trabajadas minuciosamente. Y después de abandonar esas estructuras mecánicas, inició sus abstracciones geométricas parecidas a las actuales. Cerca del año setenta, hace casi tres décadas. Pero no se ha limitado en ese tiempo a repetir una misma fórmula con ligeras variaciones. Porque no se trata solamente de pintar degradaciones de colores planos en franjas paralelas repetidas regularmente de tal manera que cada franja lleve un color que en la franja siguiente es más claro o sigue desvaneciéndose hasta el blanco o que, al revés, las franjas vayan saturándose desde el blanco. El principio no es tan simple y comporta varios otros problemas que van desde las ilimitadas posibilidades combinatorias de distintas gamas de colores con mayores o menores degradaciones o sin ellas, hasta la variedad de formas que donde van contenidas las franjas, que pueden ser rectángulos, rombos, círculos y cuadrados concéntricos, con franjas en cada lado, etc., o cambios más radicales, como el período en que pintó globos aerostáticos con sus franjas coloreadas (a veces sin degradaciones) que se abrían como en haces de colores intensos sobre un cielo azul. Por otra parte, Pedro Piña viene trabajando cada vez más la escultura, curiosamente policromar.

En la obra *Intercepción policromada*, de la Colección del BCV, hay varios elementos que no están incluidos dentro de la descripción que hemos hecho, como la línea que atraviesa el azul y continúa hasta los bordes del cuadro, encendiendo virtualmente la luminosidad en el centro, sobre el azul. Otra peculiaridad es la de su simplificación según la cual la obra se reduce a un mínimo de elementos, muy decantados y austeros. Y la de la finísima línea perimetral. En suma, por sus proporciones, por su economía de medios, por la acertada combinación cromática contrastante, por su sobriedad y por su finura y elegancia, esta *Intercepción policromada* es una de las obras mejor logradas de Pedro Piña.

ANTONIO MOYA

Selvas tatuadas

El expresionismo y la figuración han ocupado a Antonio Moya. Su trabajo dentro de este mismo espectro de búsquedas va en los últimos años hacia la conceptualización. La costumbre de un impulso decorativista se hace fundamento en cierto tiempo del período creativo de este artista en el que los elementos orgánicos, fálicos, de síntesis y antropomorfía, se tejen en una urdimbre visual que evocan un "ideograma". Antonio Moya en su exposición de 1984 en la Galería Siete Siete, hizo un cambio. Así lo explica la crítica de arte belga Rodríguez en el catálogo para esta exhibición: "Este fue un riesgo y el reto que el artista asumió al variar su proposición artística y presentar algo que visualmente era totalmente diferente a la etapa anterior (...) comienza a individualizar cada imagen figurativa de sus pinturas y a ubicarlas en un espacio, ya no como elementos visuales, sino también como elementos concretos y tangibles". Entre la contradicción y la unidad, Antonio Moya está representado en la Colección del BCV con una obra, lienzo sobre madera, a la que el propio artista le da el nombre de *Selvas tatuadas*, es decir, lo exótico, lo salvaje, lo primario, lo fundamental, impreso por dentro de la piel. Nada más contundente que este nombre para una expresión artística de la década de los ochenta del pintor Moya.

⁶⁷ FIGUEROA-BRETT, Hugo y ANTELLANO, Sergio, *Artistas del Zulia*, Editorial del Lago, Maracaibo, 1986.

ANTONIO MOYA

Pigmentado, atado y ensamblado en América (más de medio milenio)

Es natural que se acepte el criterio según el cual el arte abstracto geométrico es incompatible con el arte figurativo en cuanto a que pueda ponerse al servicio de la representación de figuras, cosas o datos sensibles. Y viceversa. Esta incompatibilidad se justifica por la función que les ha sido encomendada a la abstracción y la figuración en la historia del arte cuando ésta las ve como tendencias o estilos separados, cada una en su universo autónomo. En otros casos, no. Si se toman con espíritu crítico e imaginativo para servirse de ellas como de un medio, o con fines formalmente especulativos o críticos, entonces la abstracción y la figuración pueden ser transgredidas y desbordadas de una esfera a otra de sus límites formales, pues siempre el artista estará en libertad de sentirse autorizado para hacer lo que quiere.

Así pasa con esta obra de Antonio Moya. Se observa en ella que el autor eligió unas formas geométricas y las desarrolló en un relieve o estructura en diptico, de manera parecida a las composiciones abstracto-geométricas y cinéticas y con los esquemas del discurso constructivo: colores planos, formas puras, como se puede apreciar en la ilustración. En el panel o rectángulo de la izquierda dispone los colores puros encerrados en barras gruesas hasta formar celdas o compartimientos propios del vitral. Sobre el plano del soporte se levanta una estructura formada por cuadrados irregulares resultantes de la intersección de elementos verticales y horizontales, con lo cual se hace evidente alusión al diseño ortogonal de la pintura de Mondrian —explotado después de éste por los pintores abstracto-geométricos. En la base del recuadro amarillo se observan varias formas apuntadas que imitan las sombras de flechas o lanzas, apenas silueteadas. En el rectángulo derecho, para completar el diptico, vemos el símil de una pintura cinética: dos recuadros, uno superior y otro inferior sobre un fondo amarillo, recubiertos parcialmente con una fina trama de líneas dibujadas con el pincel para sugerir un campo de espinas o varillas metálicas flotando sobre el amarillo del plano. La fotografía de una escena de violencia típica del reportaje de guerra en un país subdesarrollado, pegada en la parte central de este recuadro, aclara el carácter social de la propuesta de Moya. Encima de la fotografía, un dibujo con la imagen estereotípica de una choza, y a su lado la letra K. ¿Cuál es el mensaje de esta obra, más allá del aspecto paródico con que se remeda a propósito una pintura cinética? El título es a este respecto explícito: "Pigmentado, atado y ensamblado en América". ¿Qué está pigmentado, atado y ensamblado en América? El arte formal cuestionado como tipo específicamente neutro y como símbolo del comportamiento cultural del subdesarrollo ante los objetivos de la dominación, de espaldas a la realidad social. Tal es lo que podría deducirse, como propuesta, de este ensamblaje de Antonio Moya.

JACOBO BORGES

Paisaje en tres tiempos

Obra inmediatamente posterior al período de reencuentro con la pintura de Jacobo Borges en la década de los setenta. De este tiempo pictórico el crítico Wieland Schmied dice lo siguiente: "De las obras de Borges, lo que más me fascina es un grupo de trabajos que fueron realizados entre 1973 y 1978, y que localizan el enfrentamiento con los antepasados del mundo occidental —y con los progenitores de América Latina— en los salones y aposentos de un palacio barroco (...) No podemos deshacernos de los fantasmas del pasado. Son fantasmas, esquemas, sombras, pero están entre nosotros y están vivos. Los espacios fantasmales de la historia parecen estar vacíos, pero de pronto emergen los esquemas de un cuadro en la pared o de una puerta escondida por un tapiz o un espejo ciego, y ejercen su terror sobre nosotros"⁶⁸.

"El realismo crítico, ejemplar y meditado" de la pintura de Jacobo Borges —según pa-

⁶⁸ SCHMIED, Wieland, "La pintura, una cuestión existencial para Jacobo Borges", texto del catálogo de la exposición del pintor en el Museo Jacobo Borges, julio/agosto, Caracas, 1995.



JACOBO BORGES
Paisaje en tres tiempos, 1977
Acrílico sobre tela
81 x 201 cm

labras del mismo W. Schmied— se presenta en *Paisaje en tres tiempos* como una dualidad. Se sabe de la presencia del Ávila por la refracción de la montaña misma en los muros-cortina. Esta presencia se intuye, antes que percibirse, por el formato apaisado del cuadro y el anuncio del título de la obra, que obliga a adivinar la continuación de la topografía. Pero no sabemos bien si se trata de una montaña pintada en un gran cuadro mural o del accidente geográfico. Mucho más verosímil (al sentido común) es la primera posibilidad, en tanto que al lado derecho aparece una galería de cuadros en trípodes, paredes y espejos ciegos. Un pasillo y divisiones de oficinas ejecutivas obstaculizan la unidad de percepción. Tras los vidrios ahumados, un comité de sinistros personajes observa y juzga con miradas inquisidoras a los espectadores. Es la misma carga del cuadro *Nymphenburg*, 1974, que el artista ubica en un palacete neoclásico alemán. "Miramos a través de una suntuosidad de épocas pasadas. Somos, así, testigos de una escena de tortura, en la que los hombres aparecen tirados por el suelo y son pisoteados, golpeados (...) Esto no pertenece al pasado. Sigue ocurriendo aquí, ahora. No lo olvidemos"⁶⁹. Viene a ser *Paisaje en tres tiempos* una "Caracasburg", con parecidas connotaciones trasladadas al trópico. Sirve de escenario en la primera, el artificio (*El Palacio Suntuoso*); sirve de plató en el segundo, lo natural (*La Montaña Suntuosa*). La nueva figuración en la obra de Jacobo Borges ubica al ser humano dentro de una sociedad "opresiva, des-almada, en una existencia agónica y a menudo enajenada, ex-céntrica"⁷⁰. Obra genérica y de universales, no de particularidades y episódica. Puede ser sentida en cualquier parte o en las antípodas del planeta, entre todas las variantes posibles del eufemismo de la per-versión humana.

LUIS DOMÍNGUEZ SALAZAR

Evangelio pop

La acepción más trillada de la palabra Evangelio es la que se refiere a la "verdad indiscutible", y sobremanera a la verdad de los valores sustentados por los personajes del *establishment*, lo que suena, lo que vende, lo que tiene éxito. La metrópoli se comunica a través de sus voceros. "Sus palabras son un evangelio". Título de anclaje a una obra pictórica en dos partes que da unidad a una sucesión de imágenes, la mayoría forasteras, que conviven entre nosotros. Duda que crea esta obra acerca de qué es lo que está fuera, si esas imágenes hartó posicionadas o los espectadores. El artista hace uso de una iconografía, mezclada intencionalmente, de obras maestras del arte, versión libre del mundo del cómic y de su propia creación en un discurso crítico sobre la *Divina Comedia*, con un humor pesimista.

Luis Domínguez Salazar, vinculado al pop art estadounidense de Warhol y Lichtenstein, en la cuarta etapa de su producción artística aborda la secuencia de la tira cómica con intención ácida. Un anticómico (cómic crítico) mediante un lenguaje icónico verbal, de literatura de imagen. Hace uso de la filacteria (especie de tira o banda que en algunas pinturas medievales se utilizaba para inscribir las locuciones de los personajes presentados en ellas). Pero a esta filacteria (vertical y horizontal) se le incorpora la variante dinámica de una especie de montaje de atracciones de las imágenes; la precedencia y la consecuencia de las imágenes modifican los contenidos metafóricos o metonímicos. El continente de la silueta y los signos contenidos, antes de conducir a la risa, llevan a la reflexión.

Primer panel: (de arriba a abajo y de izquierda a derecha). La policía, las fuerzas de la represión, en versión iconográfica de las tiras cómicas y películas norteamericanas, arriba escrito "pervirtiendo al pueblo"; los calzoncillos (genérico), símbolo del machismo; el terror, la antropofagia en sentido real como figurado; en la boca del perso-

⁶⁹ SCHMIED, Wieland, *Ibid.*

⁷⁰ SIENA, Carlos, *ob. cit.*, p. 180.

naje aterrorizado, una nubecilla, *balloon* o fumeto en diapositivo con una metonimia, en cuyo delta está el jinetico de la marca y la palabra "jockey". Abraham Lincoln, la institucionalidad; el sexo lujurioso, el alumbramiento pecaminoso, en una xilografía de época; y el sabio loco, la mala conciencia, la acción letal.

Segundo panel: (de arriba a abajo y de izquierda a derecha). La antorcha de la libertad y de la paz, cruje; el ejército, visto a través de un filtro mortecino; las trompetas del Juicio Final; el Moisés de Miguel Ángel, los valores de la cultura occidental, a los pies de la escultura, un personaje malhumorado, con la mente en blanco, no tiene nada que pensar ni qué decir, la nubecilla es elocuente; una explosión atómica; el águila calva desplumada; y un detalle del escudo de Estados Unidos de América.

Vistas las secuencias de otro modo, siguiendo el movimiento en zigzag procurado por el color del fondo, el *Evangelio pop* sugiere nuevas relaciones que enriquecen el contenido de la obra.

LUIS DOMÍNGUEZ SALAZAR

El verdugo (serie Ifigenia)

"Personaje paradójico, porque siendo vil y despreciable, al mismo tiempo fue considerado por los tratadistas clásicos de la criminología una de las piedras angulares de la sociedad (...) siniestra figura indefectiblemente vinculada a ella (la pena de muerte): la del eufemísticamente llamado 'ejecutor de sentencias', en los códigos criminales modernos que la imponen, o sea, la que en franco y directo castellano es el verdugo (...) Los verdugos siempre han sido hombres: en Francia, 1264, por razones de pudor cristiano (ya que el ejecutor tenía que contemplar desnudeces femeniles y manipular partes pudendas), se intentó instituir una clase de verdugas; la ordenanza no pudo llevarse a la práctica, no por falta de mujeres sanguinarias, sino por la dificultad de conseguir hembras vigorosas, capaces de manejar los instrumentos de tortura"⁷¹.

Obra ésta en que el artista hace uso combinado de sus artes de dibujante y pintor, en una composición filactérica metafórica. En un plano superior, a la izquierda, el mitema de la Gioconda; en un plano medio la oscuridad; en un plano inferior, de bajo vientre, un personaje macabro, de tez azulada, con un sombrero repulsivo. Del lado derecho, una de esas mujeres muñecas que salen en las revistas y en cuya mitografía tanto explora Domínguez Salazar; un acercamiento mayor al cuerpo de la muñeca aproxima las partes pudendas e íntimas del ser. Pliegues de carne y pliegues del vestido quedan confundidos. El artista, haciendo uso combinado de sus otras artes, como el del uso del lenguaje, llamó esta obra *El verdugo*, tal vez al hacer mito la otra acepción de la palabra, la referida a la "cosa que atormenta". Y ese tema que atormenta, esclaviza, aliena... desde tiempos inmemoriales hasta nuestros días, pero con otro acento, viene con la carga de la mediocre cotidianidad: el sexo.

Opuesto al idiota es el mitólogo. "Ortega y Gasset traducía muy bien la etimología de mito: 'ganas de hablar'. Y es cierto, pero poniendo un poco de atención ya que no se trata de hablar a solas, idiotamente, sino de narrar, contar y, por extensión, componer fábulas. Es un hablar público, dirigido a otros con la finalidad de organizar, en un discurso, formas interpretativas de un pasado y un presente colectivos (...) Que el mito también se da en el mundo contemporáneo es una verdad tamaño de una estrella; el hombre de nuestros días por fortuna, hace fábulas, mitologiza y no para su propio goce sino como una forma de interpretar creencias, hechos, motivos y narrarlos a la comunidad con una ética implícita. Así lo hace uno de nuestros artistas más interesantes, Luis Domínguez Salazar, auténtico y empedernido mitógrafo en el mundo de la plástica"⁷².

⁷¹ MONASTERIOS, Rubén, "El abominable oficio del verdugo", Domingo Cultural, El Nacional, 27/11/1994.

⁷² SILVA, Carlos, *Ser y ver*, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Serie Estudios Monográficos y Ensayos, Caracas, N° 83, p. 41.



LUIS DOMINGUEZ SALAZAR
El verdugo (serie Ifigenia), 1982
Grafito, carboncillo y óleo sobre tela
96 x 96 cm

LUIS DOMINGUEZ SALAZAR
La madona, 1972
Materiales diversos sobre tela
60 x 60 cm



La madona

La silueta de una figura, el contorno que la envuelve, tiene sugerentes implicaciones y denotaciones para el artista (contenido y continente). Ésta motiva las más diversas interpretaciones en el espectador, a su vez. Tal es el caso del cuadro de Leonardo Da Vinci *Santa Ana y el Niño*, obra en la que el psicoanálisis vio un buitre –que lo configuran los contornos de los personajes– y que es sintomático del inconsciente, que dice acerca del temor que tenía el maestro del Renacimiento por la figura del padre.

En *La madona* de Luis Domínguez Salazar a primera vista lo que sobresale es una gran silueta, que ocupa un tercio del formato. Acaso una evocación del viejo problema descubierto por la ciencia del vienés Sigmund Freud. Contorno que toma diversos trajes, según el punto de donde se le mire. Madona es el término genérico referido a la obra de arte que representa a la Virgen Madre, desde tiempos seculares. También, el nombre artístico que adopta una de las figuras más controversiales del mundo de la música pop contemporánea. Título que ha puesto el artista Luis Domínguez Salazar a esta obra de extraña factura, por el diverso tipo de recursos empleados en su ejecución. *La madona* pudiera definirse como un tropo, vuelta o cambio de figura. Por un lado, la designación del todo, de un conjunto, por el señalamiento de una de las partes. Caso de sinécdoque del icono. De otro lado, la designación de un significado por otro, indicando una relación de causa a efecto. Caso de metonimia del icono.

La obra de Luis Domínguez Salazar tiene en general este tipo de relaciones y es contentiva además de un alto sentido del humor, que se torna en ciertas oportunidades en humor negro. La señora o la madona se desdobla por retruécano en la damisela, la madama, la muerte, la tiesa, y ríe llena de encanto de modelito de *new fashion* o última moda, con atrayente máscara de revista femenina, pintada de carmín y rubor. Pero, a su ángulo izquierdo, se convierte en buitre, y del otro lado, el hábito marrón aparece como un falo.

"Domínguez Salazar hace suyo el dicho de Baudelaire: ¡Hay que rescatar el lugar común! Y de todo ese mundo urbano, pop, cotidiano, alienante, henchido de éxito y fracasos, hermosamente miserable, obtiene y compone sus y nuestros mitemas. Esos rostros de mujer, con extraños yelmos y tocados y cuellos de filigrana, concentran la fémica de las revistas ilustradas con cuya belleza sueñan tantas amas de casa y tantos hombres solitarios; asumen la sobreposición de la ilusión y de la fábula a una sociedad que pretende cuantificar hasta los sueños. Y es por ese maravilloso juego dialéctico que, al contemplarse una de sus Amazonas, de repente todo tiembla, el mundo se suspende y nos hallamos con la mirada de Artemisa"⁷³.

PEDRO LEÓN ZAPATA

Caracas

Confiesa Pedro León Zapata que su verdadera expresión se encuentra en una combinación de caricatura y pintura. "Creo –dice– que no me he olvidado nunca de la pintura, que todo eso que fui haciendo y que no era estrictamente pintura ahora lo estoy recogiendo y poniendo dentro de la pintura" (conversación con María Elena Ramos para el texto del catálogo de la exposición del artista en la Galería Freites, 1992).

Esta declaración explica la intención crítica (mezcla de humor, sátira y espíritu auto-crítico) que se hace patente en toda su obra pictórica. Zapata comprueba que la riqueza conceptual de un artista está directamente asociada con la manifestación del talento dibujístico. Cuestión que necesariamente se revela por igual en todas sus actividades creativas. De modo que el dibujo se halla también en esa voluntad temática que Zapata expresa con su tendencia a abordar un mismo motivo o una idea a través

⁷³ SILVA, Carlos, ob. cit., p. 42.

de obras desarrolladas serialmente con continuidad narrativa, ilustrativa o ideológica. De esta forma se ha referido al tema de Caracas utilizando varias perspectivas argumentales o formales de las que es difícil separar, en su caso, el cariz crítico o satírico. Para Zapata pareciera ineludible confrontar hombre y paisaje urbano.

Caracas es uno de los motivos de inspiración que con más frecuencia trata en su obra. En este paisaje perteneciente a la Colección del BCV, la ciudad está enfocada desde un punto elevado, probablemente desde una torre, y con vista hacia ese Ávila que para nuestros pintores, y también para Zapata, ha pasado a ser (más que el león) el símbolo que por excelencia identifica a la capital venezolana. La ambientación del cuadro es nocturna y el paisaje se aprecia desde el interior de un recinto por cuya ventana se miran las monumentales y deformadas moles de la serranía. Desde aquel recinto estrecho la persona que ve hacia afuera se ve a sí misma mirando a la ciudad. En los vidrios del postigo izquierdo de la tosca ventana se reflejan sus propios recuerdos: el caballo, la casa y la calle de la infancia, mientras que el postigo a la derecha se ha materializado en un cuerpo femenino, a manera de escultura de bulto, a través de la cual —y por una especie de ranura abierta en el postigo— se transparenta el rostro de un personaje: seguramente la misma persona que mira. En todo caso, lo que pareciera decirnos Zapata es que la visión del hombre urbano no está libre de las preocupaciones, los recuerdos y las obsesiones que le embargan de ordinario. Es difícil apreciar las cosas sin que nos reflejemos en lo que pensamos acerca de ellas. Lo que ve el hombre de la ventana es la ciudad confundida con lo que él mismo, como persona, piensa y ha llegado a ser. La ciudad lo expresa a él y él se expresa con su ciudad. Y se aferra a sus últimos amores.

JOSÉ ANTONIO DÁVILA

Sin título (cantera)

Sin título (cantera) es una obra muy representativa de la época realista de José Antonio Dávila. Se la ha llamado "época realista", pero el término no resulta ni muy claro ni muy útil en su caso, porque la pintura de Dávila ha sido siempre más o menos realista y la actual es más que realista: es hiperrealista. El realismo de esta cantera corresponde a los postulados ideológicos del movimiento constituido con el nombre de "arte realista", que en Venezuela estuvo liderizado o identificado con el grupo del Taller de Arte Realista, el cual tuvo su órgano de expresión regular en las páginas del diario *La Esfera*. El grupo, o más bien el movimiento representado por el grupo, lo formaban Gabriel Bracho, César Rengifo, Pedro León Castro, Claudio Cedeño, Jorge Arteaga, Rovaina, Hugo Daza, Rodríguez Llamozas, José Antonio Dávila y otros. Reivindicaban para el movimiento la obra de Héctor Poleo. Después fueron calificados como "Grupo Paracotos". Adversaban el arte abstracto y el formalismo de lo que llamaban "el arte por el arte". Proponían una pintura de contenido social, comprometida con las luchas políticas, con el nacionalismo y el latinoamericanismo, en contra de la dominación imperialista; un arte contestatario, de denuncia y de crítica social, solidario con las clases trabajadoras. En ese tipo de "realismo socialista" militó Dávila por cierto tiempo. Su obra *Sin título (cantera)* representa esa temática y ese tipo de inspiración; pero en ella no se planteará una denuncia ni una crítica, sino la exaltación del trabajo de los obreros, que es uno de los asuntos clásicos del arte socialista. El héroe es todo el grupo de trabajadores (incluidas mujeres) y no un individuo en particular. Desde el punto de vista plástico y técnico se observa que el oficio y la destreza de Dávila son óptimos y le permitían resolver cualquier clase de problema de representación verosímil de las cosas. En esta obra la composición es interesante y acertada, predomina el blanco, que ocupa el ángulo inferior derecho de la tela. La blancura de ese gran pla-



PEDRO LEÓN ZAPATA

Caracas, 1989
Óleo sobre tela
170 x 145 cm



JOSÉ ANTONIO DAVILA

Sin título (cantera), hacia 1964
Óleo sobre tela
80 x 90 cm



ALIRIO RODRIGUEZ
Tribunal, 1968
Óleo sobre tela
165 x 480 cm

ALIRIO RODRIGUEZ
Vestigios N° 1, 1973
Acrílico sobre tela
100 x 80 cm



no tiene muchos matices de blancos azulosos, grisáceos, verdosos, amarillosos y otros, muy finos y variados. Luego, los colores se van encendiendo hacia el ángulo superior con amarillos intensísimos. Es muy vibrante el borde en azul añil del zócalo de la casa de la cantera.

En el centro están tres figuras de obreros. El horizonte está muy arriba en la tela. Es interesante observar cómo Dávila integra todos los elementos manteniendo la unidad y la coherencia en las relaciones espaciales, luminosas y cromáticas, acentuando o atenuando planos y colores, que a veces desata en intensidad sin que lleguen a desentonar ni se salgan de su lugar visual o referencial en el cuadro.

ALIRIO RODRIGUEZ

Vestigios N° 1

La planta del pie, la huella que deja, la contrahuella de las escaleras para ascender, son los temas interiores de algunas de las series de Alirio Rodríguez. Vestigio es eso, la pisada del ser humano a su paso por la vida. Su rostro desconcertado, anhelante, envuelto en la elipse de su propia angustia. "La realidad es una condicionante. Un límite. Partimos de la realidad pero nos resulta imposible permanecer en ella. Nos valemos de un algo distinto a través del cual miramos. Nuestro trabajo es el espectro que proyectamos como prisma de la realidad que somos"⁷⁴. Predicado-forma, y contenidos de sus personajes como sujetos.

La nueva figuración de Alirio Rodríguez "no agota sus posibilidades formalizadoras sólo en desplegar una fenomenología del hombre y sus miserias existenciales, sino que trasciende en una proposición artística con connotaciones éticas"⁷⁵. El artista, inspirado en la ideas de Teilhard de Chardin, cree que el hombre es una flecha lanzada al vacío en búsqueda de su propio destino. En esta obra, *Vestigios N° 1*, el hombre sale de un plano inferior azul, con la fuerza de un dirigible, traspasa una franja de penumbra, otra de fuego y va hacia la luz. El signo del ser humano contemporáneo es el "tránsito perpetuo", y la vida como un oficio y compromiso individual de aceptarla dentro del aura de la angustia. No hay que conceptualizar mucho acerca de ella, como lo hizo Kierkegaard en su libro *El concepto de la angustia*; hay que consustanciarla hacia el tránsito de una "Nueva Humanidad".

ALIRIO RODRIGUEZ

Tribunal

Siempre ha rondado el tema de la justicia en el proceso creativo del maestro Alirio Rodríguez. Temática que llega a su máxima exaltación en su monumental obra el *Gran vitral azul de la Corte Suprema de Justicia* (1982-1984). La justicia, siempre vista la justicia como virtud, como derecho, como la administración de la misma, como castigo, a través de sus ministros está en buena parte en la obra neofigurativa del pintor de El Callao.

La tribuna, con elementos compositivos simétrico-concéntricos en movimiento giratorio, las manos de los magistrados dando sentencia, intimidan cuando menos al espectador en esta obra *Tribunal*, pintura mural ejecutada con la característica soltura de trazo, anterior a la década de los ochenta. La perspectiva hacia afuera del cuadro, de formato horizontal, con tres puntos de fuga, produce un efecto contundente. Cierta carga tensa, con un elemento central (el juez) y los dos extremos (los miembros del tribunal), convergen hacia el centro con miradas amenazantes. Una asociación libre, arbitraria si se quiere, puede hacerse con la Última Cena. Allí están la galería elevada, el conjunto de oradores, los comensales y el elemento de la mano que dictamina, la

⁷⁴ RODRIGUEZ, Alirio, *Carta a nadie*, Gráficas Armitano, Caracas, 1965, p. 21.

⁷⁵ SILVA, Carlos, *Historia de la pintura en Venezuela*, p. 186.

prolongación de la misma, el mazo o malleto, la regla, el cáliz o el pan. Un ámbito, un circuito en el cual está sucediendo algo, donde una fuerte tensión y carga se vienen oficiando.

La elipse de la justicia, rojo naranja, en órbita planetaria. El movimiento giratorio elíptico vuelve en las distintas instancias o alzadas de la justicia. Hay un pronunciamiento de sentencia a distintos niveles. En los tribunales de justicia ordinaria, en los más altos predios de justicia del hombre, en los de penitencia, en los de confesión, en los de conciencia, en los del Santo Oficio, en los del Tribunal del Gran Hacedor del Universo. "Y vi tronos, y se sentaron sobre ellos los que recibieron la facultad de juzgar" (*Apocalipsis* 20:4).

La facultad de decir plásticamente acerca del universo de la justicia y de la ley —la virtud más preciada, también la más escasa—; la disposición de poner en libra, en balanza pictóricamente —y perdónese el pleonasma— algo tan difícil de pintar; de dar a cada uno lo que le pertenece, el arreglo de todas las cosas en número, peso o medida que hace cumplir Dios, y "ordinariamente se entiende por la divina disposición con que castiga las culpas". Este es el tema que aborda y ha abordado Alirio Rodríguez en sus series que proyectan el nuevo humanismo en una de las carreras artísticas de mayor proyección trascendente del ámbito latinoamericano.

ALIRIO PALACIOS

Hereje en espera 3 y 4

Una épica dolorosa va de la mano con el surgimiento del hombre nuevo. El arte de deleite, edulcorante, ha quedado a un lado por la proposición artística inquietante, mortificante e insurgente. Es en el filón de la nueva figuración que Alirio Palacios va a encontrar un camino a transitar en el arte venezolano por la década de los sesenta. La reacción contra las formas racionales fundadas en la geometría queda planteada en el mundo, en especial en América Latina, por la vía del informalismo o por la vía de la nueva figuración o la otra figuración. Pero la adopción del camino de la otra figuración en Alirio Palacios toma una senda diferente y diferenciadora de otros representantes de la neofiguración en las artes visuales del país. El arte de Alirio Palacios ha dejado escuela y no pocos seguidores, influenciados por su obra. La formación que tiene el artista en el campo de varias disciplinas técnicas (pintura, dibujo y estampa) le ha permitido hacer una mezcla de recursos técnicos en función de necesidades expresivas, necesidades en la que el dibujo tiene preponderancia, y en las que el cromatismo imprime un acento muy cercano al onirismo, la fabulación y la mitografía.

El valor contundente del blanco y el negro, tanto plástico como expresivo, lo aprendió Palacios en su experiencia y vivencia chinas. Además del oficio de artista estampador, rompe convenciones formales al tratar las figuras como hojas de impresión, calzadas una al lado de la otra sin disimular el empuje. Hace relieves, inserciones, grafismos, aplicaciones de color que sugieren una estampa antes que una pintura.

En la obra de Alirio Palacios hay una rabia y un sarcasmo, un humanismo lleno de aflicción, poblado de temores, de reminiscencias infantiles, de simbologías recurrentes. De él dijo el crítico Roberto Guevara: "Pero su verdadero reino seguía siendo el de los habitáculos borrosos, con cajones de recuerdos, frustraciones y reacios simbolismos, todos ellos compitiendo en el impulso por emerger entre las tintas aguadas y los grafismos enmarañados, en ese espacio que por momentos se hace gaseoso, cuando es cortado, múltiple, desnivelado. La necesidad de un salto de escala era previsible para la obra de Alirio Palacios. Pero no sólo eso debatía. También las rabias y las



ALIRIO PALACIOS

Hereje en espera 3 y 4 (díptico), 1985

Grabado, carboncillo,
creyón, pastel sobre papel

178 x 43,5 cm c/u.



HUGO BAPTISTA
Decreto una torre bruna, 1978
Óleo sobre tela
100 x 90 cm

FRANCISCO BELLORIN
Goajira, 1978
Óleo sobre tela
104 x 84 cm



sutilezas que armaban a sus personajes buscaron concilio, definición, historia y destino²⁶. Los bautizados y los herejes habitan como ánimas el universo de fabulación del artista. Moros y cristianos, conquistadores y conquistados, insurgentes y visionarios, animales mitológicos y especies abismales, pueblan el mundo de Alirio Palacios, buscando acomodo, un cuento que contar, una conciliación en la épica dolorosa que va de la mano con el surgimiento del hombre nuevo, que no por nuevo se ha desprendido de los habitáculos del pasado, dentro de un medio avasallante y duro. Fiel a los postulados de la otra figuración, Alirio Palacios no trasladó su aventura plástica a los escenarios foráneos donde se formó, sino que trajo a su mundo estos nuevos aperos, arrestos y recursos para exorcizar insurgencias psíquicas, el magma irracional y las fabulaciones de la leyenda dorada, enfrentada a la leyenda negra de la existencia, "para extraer también de esta experiencia el ser por la obra que existe, manifestando lo real, con su halo de tiempo originante"²⁷.

HUGO BAPTISTA

Decreto una torre bruna

Hugo Baptista inició su producción artística con un código abstraccionista, aun cuando dejaba en la obra vestigios, alusiones, que mantenían una relación de referencia con el mundo exterior. Su célebre exposición de 1959 en el Museo de Bellas Artes tenía como tema barcos y grúas en los puertos. En telas de colores cálidos y subidos y trazos muy libres que llenaban las formas (yuxtapuestas en un mismo plano y organizadas con un ritmo circular) se reconocían significantes de objetos afines a la temática. La misma, sin embargo, era solamente el desencadenante para la acción de pintar. Lo importante era ese lenguaje plástico que se estrenaba dentro de la abstracción lírica en Venezuela.

Baptista produjo diversas variantes de sus barcos. Con el tiempo, abordó otros asuntos y fue despojando de referencias su pintura. *Decreto una torre bruna*, realizado veinte años después, es un cuadro de atmósfera. Los colores, en una gama menos intensa, definen las formas, siempre adyacentes entre sí, las cuales parecen surgir de un espacio tan indeterminado como el valor blanco. Para quienes disfrutaban de una experiencia eminentemente pictórica, esta obra resulta gratificante por su pureza de medios y su clima provocador de un imaginario personal. Manifiesta el goce de pintar de su autor, así como también su manera lúdica de relacionarse con el arte y la realidad.

FRANCISCO BELLORÍN

Goajira

Desde el comienzo de su carrera artística, en los años sesenta, Francisco Bellorín realizó una obra figurativa que siguió una vertiente fantástica al contacto con el surrealismo en Francia. No solamente trabajó con la anatomía humana, sino también con morfologías tomadas de frutas y animalias. En su desarrollo ulterior ha mantenido el carácter imaginario de su iconografía, aunque el repertorio temático ha variado.

En *Goajira* la figura femenina aparece con el rostro de perfil y el torso visto de frente y a la vez en silueta, dentro de un esquema deliberadamente picassiano. El fondo es plano y está pintado en marrón. Las formas han sido dibujadas y luego coloreadas con tonalidades de verde, rosado y azul, además del gris y el blanco. Ambas características, tanto la planimetría como la estructura lineal de la imagen, son constantes en la producción de Bellorín.

El tocado de plumas y los diseños geometrizarantes en el rostro a modo de pintura corporal, parecen aludir a una cultura ancestral en la cual las relaciones entre la

²⁶ GUEVARA, Roberto, *Ver todos los días*, GAN-Monte Avila Edinores, Caracas, 1981, pp. 265-266.

²⁷ ROMERO BREST, Jorge, *El arte en la arquitectura*, Edit. Paidós, Buenos Aires, 1969, p. 61.

conciencia y la naturaleza se resuelven en fórmulas mágicas y comportamientos rituales. La calavera con cuernos superpuesta al cuerpo remite tanto a la muerte como a la sequía en regiones áridas.

El color tostado del fondo crea un clima cálido, reforzado por el contraste con el verde. El cuadro entrega así una alegoría de la guajira y la etnia wayuu en la región del lago de Maracaibo.

FRANCISCO BELLORÍN

Tarde en el paisaje

Además de su interés por la figura, Francisco Bellorín ha encontrado en la relación con el entorno natural una motivación estimulante para continuar su obra plástica. En este cuadro trabaja con tres temas tradicionales de la pintura: un paisaje visto desde un interior con flores. En primer término aparece un ramillete colocado en una jarra que descansa sobre una base. Después un vano rectangular en un muro de media altura. Y al fondo se observa una frondosa vegetación bajo un cielo azul con nubes.

Los elementos escenográficos han sido pintados dentro de una esquematización lineal y una restringida gama de valores, en contraste con el cromatismo del panorama. Hay una división del espacio entre el ambiente interior y el medio exterior; un juego de luz y sombra, con los colores al aire libre y el blanco de las flores, dispuestas como un punto focal en el claroscuro; y una contraposición entre esa flora desarraigada y la vitalidad de la naturaleza silvestre.

Puede interpretarse esta obra como un acercamiento al paisaje desde un punto de vista urbano. La iconografía es imaginaria y el autor asume la perspectiva que tiene el habitante de las ciudades: sus posibilidades de relacionarse con la naturaleza son verla a distancia desde una ventana, sustituirla con una representación pictórica colgada en la pared o llevar a su cubículo de concreto unas plantas o unas flores cortadas, es decir, separadas del ecosistema que se percibe en lejanía. Este vínculo es destacado pictóricamente con la planimetría del cuadro, debido a la cual el ramo aparece superpuesto a la vegetación exterior.

DIEGO BARBOZA

A la mesa

"Seres y enseres" fue el nombre que Barboza dio a una de sus principales exposiciones individuales, realizada en el Museo de Bellas Artes. El título hace referencia a los dos centros temáticos principales de su obra: la naturaleza muerta y el objeto, por un lado, y la figuración expresionista por el otro (entendiendo por "expresionismo" la representación anímica del carácter del individuo y no la representación de sus datos físicos exteriores). Se trata también de los dos grandes temas del intimismo. ¿Pero de qué manera los reporta el pintor y los resuelve para nuestro entendimiento de lo visual encarnado matéricamente? Mediante un discurso expresionista que se traduce en una gestualidad a la vez concentrada y compulsiva, necesitada de desembocar en el gran formato para contradecir la naturaleza del intimismo y presentarse bajo una especie de épica de lo cotidiano o, si se quiere, para decirlo con palabras de Cézanne, como un nuevo heroísmo de la realidad.

De la serie "Seres y enseres" de Diego Barboza es esta obra, colocada en el comedor gerencial de la institución, lugar más que adecuado, en donde el personal se restaura en lo físico y en lo visual con un bodegón que viene a ser una particular visión del Bien y el Mal. "En el mundo de los enseres suceden intercambios, sutiles personificaciones.

FRANCISCO BELLORIN

Tarde en el paisaje, 1988

Acrílico sobre tela

96 x 126 cm

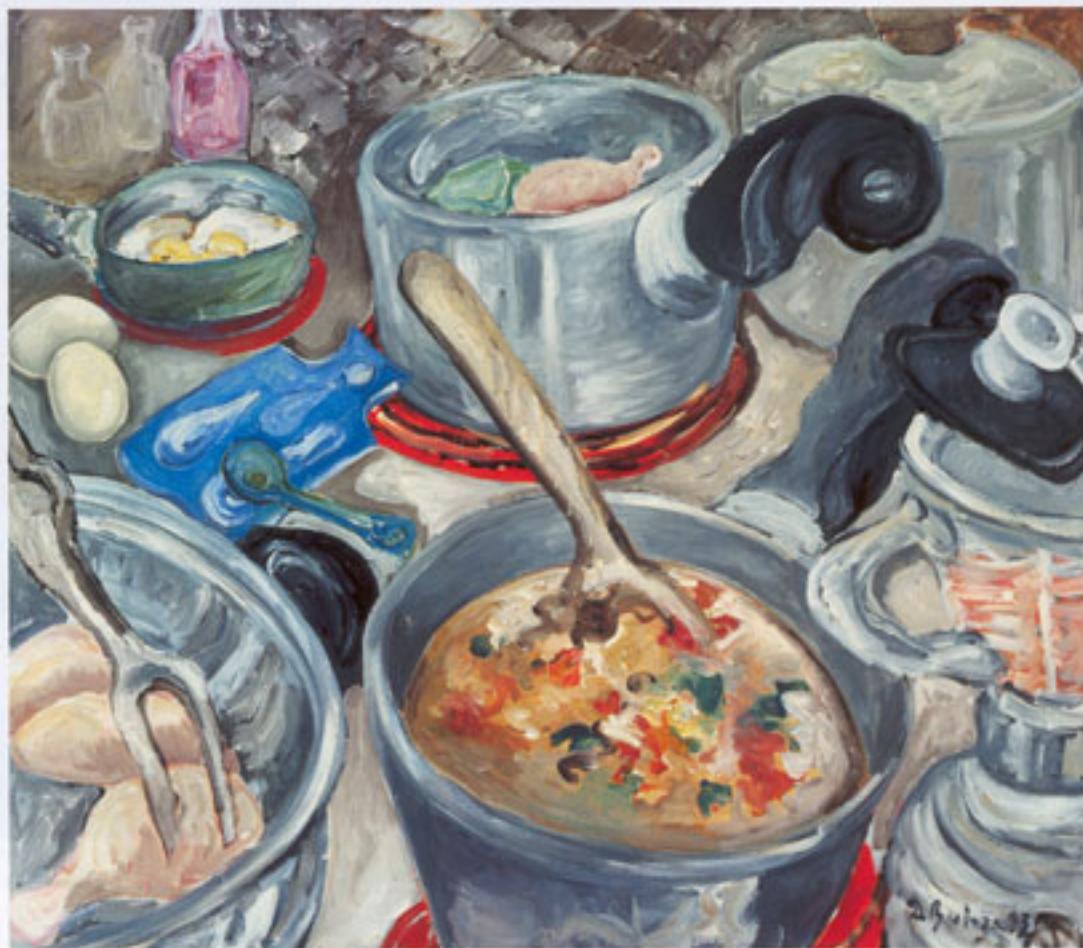


DIEGO BARBOZA

A la mesa, 1993

Óleo sobre tela

112 x 131 cm





JOSE CAMPOS BISCARDI

*Avilita, ¿de verdad piensas
que vas en busca de tu libertad? /
¿Y por qué no?* (diptico), 1993
Acrílico, carboncillo
y pastel sobre tela y madera
124 x 126 cm / 58 x 60 cm

EMERIO DARIO LUNAR

La hoba, 1979
Óleo sobre tela
74,5 x 55 cm



Desajustes de tamaño entre el enser y nosotros⁷⁸. *A la mesa*, como proposición plástica relacionada íntimamente con los bodegones de la pintura española (naturalezas muertas), entre el mundo de los cacharros y "peroles", "la obra busca y clama por el público y no éste por ella (...) se complace con el enigma y el retruécano (...) La etapa de volverse a imágenes goyescas y velazqueñas para re-volverse, ha sido anonadada"⁷⁹.

Entre el rango de las formas de la contorsión y la ligereza, Diego Barboza está en trance de "revisión" de ahuyentar la forma fija, con un trabajo estructurado en el dibujo y recreado mediante un color significativo, con una pintura de gesto y tema. Frente a la sobrecarga de elementos redondos, el artista rompe el efecto de arremolinamiento de las formas en la composición de *A la mesa*, con dos diagonales que marcan el cucharón y el tenedor; éstos descansan amenazantes en las cacerolas o recipientes, palpitantes de guisos culinarios que van cobrando presencia, esencia aromática visual, en el público comensal, degustador de imágenes.

JOSÉ CAMPOS BISCARDI

Ávila, ¿de verdad piensas que vas en busca de tu libertad? / ¿Y por qué no?

La iconografía dedicada al Ávila es una constante dentro del paisajismo venezolano. No se limita a la escuela de Caracas, aunque resulta emblemática en ella por haber sido su principal tema; pueden encontrarse representaciones de esta montaña y su valle en dibujos, litografías e inclusive pinturas del siglo XIX, y también hay artistas que continúan esta tradición hasta el día de hoy. La versión de José Campos Biscardi apareció a mediados de la década de los setenta, como una imagen plana a la cual fue incorporando texturas visuales y después volúmenes.

Durante esa primera etapa, dedicada al estudio de la forma y de los medios plásticos para trabajarla, el pintor dio un paso más allá y asoció el Ávila con objetos geométricos tales como cilindros y cubos. En la década de los ochenta esa geología se trasladó a la ciudad y empezó a aparecer en el interior y el exterior de edificios de concreto y a participar en la vida cotidiana de sus habitantes. Fue un objeto más entre otros en naturalezas muertas y bodegones domésticos. Se asimiló al cubo y éste se desprendió de la superficie pictórica. Es entonces cuando Campos Biscardi incorpora relieves al cuadro, rasga la tela para que emerjan esos cuerpos sólidos y utiliza bastidores con forma en una suerte de lucha con la bidimensionalidad de la superficie pictórica y del muro en el cual inevitablemente van a ser colgadas sus obras.

Esa naturaleza en imagen se convirtió en la ficción de una metáfora en la cual se comporta como un personaje animado, que algunas veces alterna inclusive con las figuras humanas provenientes de un período anterior del autor, cuando las nubes eran el único elemento paisajístico en sus composiciones.

Ávila, ¿de verdad piensas que vas en busca de tu libertad? / ¿Y por qué no? es un díptico. La montaña y el cielo aparecen encuadrados en dos hexágonos físicamente separados que completan el ícono entre ambos. El cubo simboliza el espacio urbano. El soporte (tela sobre madera) sugiere la configuración de esa forma geométrica. El componente más pequeño de la pareja funciona como un recorte que se desprende del otro panel y puede ser colocado en diversas posiciones y alturas. Este recurso hace posible que el espectador modifique el cuadro, dentro de las previsiones con las que fue concebido, y sobre todo le permite participar en la situación lúdica implícita en el título: un fragmento del Ávila trata de desprenderse del bloque que lo encierra. Esta obra corresponde a la serie de los volúmenes virtuales de Campos Biscardi y en su ilusionismo de *trompe l'oeil* procura aparecer como un objeto tridimensional contra el fondo de la pared.

⁷⁸ RAMOS, María Elena, Texto de presentación del catálogo de la exposición "Seres y enses" de Diego Barboza, MBA, Caracas, s/f.

⁷⁹ SILVA, Carlos, Texto crítico para el catálogo de la exposición "Seres y enses" de Diego Barboza, MBA, Caracas, s/f.

Pero ante todo es pintura. Allí están desplegados los recursos de un artista en plena madurez, con una gama cromática propia, un dominio de la técnica del acrílico y un aplicado ejercicio de la perspectiva para darle apariencia de realidad a su imaginario.

EMERIO DARIO LUNAR

La boba

Cuando un personaje resulta herido en accidente de tránsito, en la novela *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, una lesión cerebral le queda descubierta. Aquella fantasía en el hablar que tenía Bustrófedon, de cambiar e interpolar las sílabas de las palabras, quedaba explicada y reducida a una malformación fisiológica. No a la inventiva poética y al genio de un James Joyce caribeño, particularidad que provocaba la admiración hacia él entre amigos y pasajeros de la vida nocturna de La Habana.

Emerio Darío Lunar, artista de singularidad del mundo de lo onírico y lo mágico en la pintura venezolana, es uno de esos hacedores que plantean la dualidad y dejan la incógnita de si el origen de ese mundo es un talento natural o una patología. Hablaba algunos notables monografistas de Armando Reverón, el "Iluminado de Macuto" acerca de la imposibilidad de deslindar artista y obra del contexto de la producción porque uno y otra iban de la mano. No puede dissociarse lo biográfico y lo artístico en algunos autores. Este es el caso —a nuestro entender— de Lunar, artista autodidacta que vivió a través de su pintura.

Cuando se aborda una obra de este creador, uno de los primeros atributos que saltan al campo reflexivo es el de la *intemporalidad e irrealidad*. Las telas de Lunar no tienen tiempo ni verosimilitud posible. Unos espacios arquitectónicos irrealizables, como laberintos, circundan sus pinturas. Espacios de una capacidad escenográfica que plantean un cavilar metafísico. Esta arquitectura, que impacta interioridades, llegó a influenciar el arte en su tiempo, como en el caso de Julio Pacheco Rivas, quien reconoce en la obra de Lunar el germen de ámbitos y falsas perspectivas "de constante referencia entre lo real-habitable y lo surreal-vivable" en un periodo de su obra⁸⁰.

Un segundo atributo que invita a la reflexión viene a ser la variedad de personajes y elementos que representa. Son cascarones, fantasmagorías, visiones de una dramática y terrible poesía en que vive su creador. Una mitología y arquetipología de "sublimación de lo cotidiano", nacida del retrato popular como derivación del culto a los muertos o como interpretación de la realidad en que vive.

En *La boba* hay un magnífico ejemplo de la mujer que habita este mundo mítico y arquetípico de Emerio Darío Lunar. El personaje (una fémina solitaria ensombrerada), puede ser una gorgona porque el elemento de la serpiente modifica el mensaje con una acepción negativa. La Serpiente del Nilo, Cleopatra, toma la connotación negativa judeocristiana del pecado de la discordia, la fecundidad insana, la adivinación maléfica y la farmacia letal. Es el mal que envuelve el séptimo chacra resguardado por la pámela del misterioso personaje, creado por este fabulador que sublimó a personajes populares, mujeres de alterne y meretrices de la zona de tolerancia de Cabimas en hadas, dulcineas, venus, hécates de la cotidianidad.

Los mundos obsesivos del artista, mundos de seres incompletos, decapitados, solitarios, de espectros que deambulan, en que una fábrica de fugas imposibles predomina, enriquecieron el panorama pictórico nacional, no sólo por su intrínseco valor plástico sino por su atipicidad. Y sin embargo, E.D.L. jamás dio nombre a este mundo. Ni siquiera titulaba sus pinturas. Han sido los enamorados de su arte quienes les han puesto nombre, más con el deseo de ubicarlo e identificarlo que con un afán especulativo.

⁸⁰ SIEVA, Carlos, *ob. cit.*, tomo III, p. 214.

Con motivo de una exposición organizada por Fundarte en 1980, el crítico de arte Perán Ermíny escribió: "La imaginación febril y sobreexcitada de Lunar, acosada por sus obsesiones, sus fantasmas y sus furores, se ve severamente sometida al ansioso control de un orden preciso. Sensible, de una manera aguda, a la fuerza incontenible de su propia represión interior, Emerio Darío Lunar pinta como si obedeciera ciegamente a leyes rigurosas surgidas del subconsciente"⁸¹.

EMERIO DARIO LUNAR

Sin título (naturaleza muerta)

Asociar estéticamente imágenes opuestas que por su naturaleza difieren entre sí en significado y función, enfrentadas casualmente, fue una de las propuestas del surrealismo. La pintura de Emerio Darío Lunar pareciera fiel a este principio de las oposiciones encontradas y ello ha dado lugar a sus críticos para que se hable en su caso, hasta por sus actitudes y su vida, de un surrealista. Surrealista a pesar suyo, espontáneo después de todo, sin conocimiento de causa, extemporáneo y hasta anacrónico; surrealista de modo consustancial y excéntrico, sin militancia ni compromiso con movimiento alguno. Y en efecto, la pintura es el principal modo de ser surrealista de este gran solitario que vivió toda su vida en la ciudad de Cabimas, en donde finalmente murió, a los 50 años de edad. Con su obra cargada de símbolos eróticos, y también por su forma de ser, Lunar contribuyó a que viéramos su vida insertada en esos congelados y misteriosos espacios de unas pinturas que encierran el mito en que, de una manera angustiosamente desesperada y fiel, para él encarnaban el amor, la muerte y la inmortalidad, los tres grandes temas de su obra. Todos sus trabajos tienen la particularidad de ser de alguna manera autobiográficos, pero también arbitrarios. Lunar pareciera decirnos que, por su forma misma de manifestarse, la vida es absurda y que son absurdas las condiciones bajo las cuales él podía representarla.

El tema de la obra reproducida aquí es la asociación caprichosa de una naturaleza muerta con un espacio arquitectónico, enrarecido y espectacular, del cual sólo vemos, en forma de escenario y bajo una iluminación pareja e intensa, un ámbito irregular a manera de pórtico, columnata o patio, todo a la vez. Las líneas de fuga, bien marcadas en la planta irregular, no se corresponden con las dimensiones que debería tener el espacio si la perspectiva hubiera sido respetada. Ésta ha sido alterada arbitrariamente para multiplicar los puntos de vista de donde la observamos. El zócalo en primer término está desproporcionado y las columnas a su vez no parecen sostener nada, se interrumpen sin que sepamos si soportan un techo o un friso que se extiende como una banda independiente, de lado a lado. Los muros al fondo, en zigzag, parecieran más bien los paneles de un decorado teatral. ¿Qué función llena este palacio de apariencia colosal, con paramentos de mármol o granito, en cuyo lobby o recinto principal, extendida por el suelo hay una naturaleza muerta? Ésta ocupa el eje de la composición extendiéndose por encima del zócalo y ocupando parte del piso blanco, para mostrar en falsa perspectiva sus frutas ordenadas en torno a un objeto central parecido a una base de lámpara —y sin que el todo guarde relación de escala con el espacio arquitectónico— o como si más que de una naturaleza muerta o una escultura se tratara de un monumento funerario. Las frutas, naranjas, toronjas, manzanas y limones, proporcionan la única nota viva de color para armonizar las partes superior e inferior de la obra. Tales libertades, en fin, nos dan en síntesis las medidas del arte de Emerio Darío Lunar y ponen de manifiesto su desaforada voluntad de ir contra la corriente para consagrar, de manera iconoclasta, el poder autárquico de lo imaginario, finalmente entronizado en esa rebuscada cuan intacta y falsa perfección con que en su obra se adelantó a representar la inmortalidad.

⁸¹ ERMÍNY, Perán, "Cuatro visionarios del arte venezolano", texto del catálogo de la exposición del mismo nombre, MACC-Fundarte, Caracas, 1980.

EMERIO DARIO LUNAR

Sin título (guerrero, mujer y naturaleza muerta)

Lo característico de la obra de Emerio Darío Lunar es no sólo transgredir la lógica del espacio arquitectónico, sino afirmar el carácter fantástico y autoritario de su iconografía. Lunar buscaba con su obra el ideal clásico por el que sentía nostalgia y que no encontraba en la pintura contemporánea; un ideal clásico resultante de la síntesis de medida, perfección, equilibrio y afán de claridad, principios también válidos para la pintura y la escultura de la antigüedad. Pero el contenido que da a este propósito no se basa en la realidad sino en la supremacía de lo imaginario. Las formas de la naturaleza, los personajes, el paisaje y los objetos no le interesaron más que para servir a ese ideal estético, que está muy lejos del ambiente donde el pintor se movía y de lo que veía a diario en Cabimas, su ciudad natal. Lunar no representaba esas imágenes del modo en que lo hacía porque las veía en la realidad, sino porque las recordaba de las láminas de los libros o las inventaba siguiéndose por una disciplina severa que le permitió dominar, hasta donde pudo, las reglas de la sección dorada. Lo inverosímil no está tanto en las imágenes que pinta como en el hecho de que éstas no concuerdan con las de su realidad. Nunca pudo copiar ni seguirse por la observación. Rara vez pintó el paisaje puro y la figura exenta; sus personajes están ambientados en un espacio arquitectónico, y cuando el fondo es por caso un paisaje, éste suele ser tratado como una escenografía. Colores y formas tienen valor simbólico. El blanco era para Lunar la representación de la muerte; la arquitectura es como el templo de la inmortalidad bajo el cual conviven memoria y presente objetivados en formas vivas o inertes, como la escultura y el monumento. El busto en mármol o en yeso, formando parte del cuadro, es símbolo de los sentimientos que permanecen más allá de la muerte y que invocan el poder de la vida como una esperanza de sobrevivir al amor. La arquitectura convoca y reúne a vivos y muertos.

En la obra *Sin título (guerrero, mujer y naturaleza muerta)*, el carácter específico del discurso narrativo de Lunar está representado por el tema de la fidelidad conyugal al amor que resiste al tiempo y se eterniza bajo las formas escultóricas. El amante está materializado en la armadura de un guerrero muerto mientras que, para alcanzar el estado de éste, la mujer se ha convertido en un busto escultórico animado con las cualidades de la vida en su plenitud. Esta analogía de la vida con la materia inerte simboliza el amor imperecedero. La naturaleza muerta es el presente de la vida. Lunar crea con esto la metáfora de la fuerza del amor correspondido y ausente y le atribuye la connotación de los atributos del héroe, conforme a su idea de que el fin de la pintura es hacer perdurable lo bello.

EMERIO DARIO LUNAR

Sin título (mujer con sombrero y velo)

Los retratos exentos donde Lunar representa enteramente el cuerpo de los personajes en un paisaje no son tan frecuentes en su producción como aquellos en donde disecciona sus figuras y las transforma en esculturas. Los retratos pintados por fotografías son más raros, no así los que ha efectuado dando curso a obsesiones, como el prototipo de belleza femenina que buscó inútilmente en la vida, y al que sólo accedió recurriendo a las figuras ideales, retrotraídas de un tiempo pasado, pero en todo caso inventadas. Aquí, en el retrato *Sin título (mujer con sombrero y velo)*, de 1982, apreciamos su gusto por todo aquello que en la mujer Lunar asociaba a la belleza, a la virtud y a la distinción aristocrática, o como diría Baudelaire, al lujo, la calma y la voluptuosidad. La actitud romántica y fetichista de Lunar al ver a la mujer desde el ángulo de lo fatal, se manifiesta también en su elección del vestuario, los atuendos y la decoración del espacio, concebido todo bajo una atmósfera artificial y dentro de un gusto refinado aunque anticuado y, por supuesto, arbitrario en su voluntad de diseño. El



EMERIO DARIO LUNAR

Sin título (naturaleza muerta), 1982
 Acrílico sobre tela
 83 x 93 cm



EMERIO DARIO LUNAR

Sin título (guerrero, mujer y naturaleza muerta), 1982
 Acrílico sobre tela
 93,5 x 83,5 cm

EMERIO DARIO LUNAR

Sin título (mujer con sombrero y velo), 1982
 Acrílico sobre tela
 98 x 89 cm



EMERIO DARIO LUNAR
Sin título (mujer con hojas), 1975
Esmalte sobre tela
80 x 60 cm

color blanco cuando lo asocia al retrato prescindiendo de la arquitectura, es símbolo de pureza y castidad; el traje de tul transparente y el velo hacen lucir a la muchacha como si fuera el día de la boda; nada escapa en este tipo de obra a la convicción que tiene Lunar de que esas muchachas de piel tersa y rasgos helénicos eran las novias que él hubiera amado porque eran para él inalcanzables.

EMERIO DARIO LUNAR

Sin título (mujer con hojas)

La arquitectura en la obra de Emerio Darío Lunar sale de la escenografía en cuyo origen está el retrato de un personaje o una figura imaginaria, que en muchos casos viene siendo lo mismo. Lunar es un retratista hábil, que juega con el contexto urbano y social, y en cuya obra el humor grave es no sólo distorsionante de lo real, sino también parte importante de la obra, tanto como el simbolismo de su representación o la solemnidad del discurso iconográfico, que él toma de las poses de los retratos fotográficos que hiciera durante un tiempo, en sus comienzos. Aquí volvemos a emparentarlo con una tradición muy rica de creadores populares que deben su arte a la imitación ingenua de las calidades de la fotografía. Lunar reelabora la pose fotográfica del retrato popular. Una vez instalado en el cuadro, el retrato pasa a vivir de la ficción que le proporcionan un atuendo mágico, encajes, trajes y sombreros pasados de moda, llamativos, absurdos; figuras en rebuscadas poses, en sillones de estilo irreconocible o en recintos severos y escuetos, como en el caso de esta obra del BCV. Espacios en fin ingenuos, llenos de arrestos renacentistas. Y sobresaliendo de ese marco pretensioso, la expresión serena y majestuosa de los rostros femeninos que Lunar perseguía en el cuadro de manera parecida a las miradas que nos siguen cuando vemos un retrato de pared pintado de frente. Serenas fantasmagorías que Lunar, tratando de hacer visible sus sueños, ha tomado de alguna de esas viejas fotografías en donde el personaje debió posar llevando humildísimas ropas. Hipertrofia no sólo del espacio sino de figuras, siempre embellecidas, idealizadas. Tan pronto ubica una dama de rebuscado atuendo en un ambiente neoclásico, profundamente ambiguo, como trastoca los espacios virtuales de la arquitectura, transformada en objeto de investigación pictórica, con sus complejas líneas de fuga. Aquí y allá emergen en medio de la arquitectura pesada y sin embargo grácil una figura fantástica y solitaria, una dama o un monumento, un hombre y un niño petrificados a la vista del espectador, para exhibir una marcialidad digna del realismo social. Lunar nos familiarizó en su arte audaz no sólo con el misterio, sino también con lo inesperado, que es, junto al absurdo, el componente más surrealista de su obra.

HENRY BERMÚDEZ

Estudio para una pintura

Henry Bermúdez emergió como talentoso y original dibujante en la década de los setenta. Sus obras de entonces eran bandas con tramas muy cerradas de las cuales surgían extrañas figuras, aves y espesas vegetaciones que dejaban ver un mundo mítico en gestación. Esos seres minuciosos y diminutos estaban dibujados con las mismas líneas del tejido negro sobre blanco que cubría toda la hoja, apenas diferenciados del trazado continuo que llenaba sus formas planas.

A finales del mismo decenio, Bermúdez sintió la necesidad de pasar a la pintura. Comenzó a introducir monocromías en sus dibujos y a buscar una gama apropiada para la estructura necesariamente lineal de su iconografía. *Estudio para una pintura* corresponde a ese período de transición. Para esta obra el artista eligió un motivo tomado de sus grafismos anteriores, una de sus aves imaginarias de exuberante plumaje. Pero

a diferencia de aquellos trabajos, en los cuales este tema era un pequeño elemento que se repetía obsesivamente, aquí se convierte en un asunto plástico singular y crece hasta ocupar la casi totalidad de la superficie.

La realización aún es predominantemente lineal en el fileteado de las plumas y los trazos internos de cada una. El sepia es el único recurso cromático utilizado. Pero en vez de prodigar su impulso dibujístico, Bermúdez se concentró en modelar un solo objeto y dotarlo de masa propia con el color. Y este es un concepto pictórico. El volumen está dado por las capas superpuestas del plumaje y un tono más claro empleado en algunas zonas como efecto de luz. El artista también salió de la planimetría de sus bandas dibujadas y abrió un recinto para el cuerpo del ave, resuelto con un fondo negro y un suelo gris, que implica una primera búsqueda de la profundidad ilusoria.

HENRY BERMÚDEZ

El reposo de la serpiente

Con este cuadro Henry Bermúdez se presenta como un pintor consumado, ya superada ampliamente su transición del dibujo a los medios pictóricos. Sigue desarrollando un mundo mítico. De no ser por esta necesidad expresiva, su misma habilidad dibujística y la profusión de elementos que había en su trabajo anterior lo habrían conducido a un planteamiento meramente formal y, en el peor de los casos, ornamental. Su sistema de significaciones proviene de representaciones oníricas y contenidos inconscientes, pero también de una elaboración de estos materiales por vía de asociaciones y metamorfosis buscadas.

Algunos motivos presentes en *El reposo de la serpiente* proceden de su etapa primigenia en la década de los setenta. Otros han ido apareciendo en el desarrollo posterior de su iconografía. Tres rostros humanoides de tez ocre se asoman entre una frondosa vegetación. Una serpiente con cabeza de ave, cuyas escamas aparecen en relieve por efecto del claroscuro que abarca la escena, se desliza entre las ramificaciones del árbol. La botánica es fantástica, como si las formas obedecieran a una transmutación de lo animal en vegetal, con trompas y tentáculos animados. Pero el verde de la clorofila tiñe las plantas para restablecer su naturaleza, y también el cuerpo de la sierpe. He allí un mimetismo.

La atmósfera es cerrada y misteriosa. La espesura llena toda la superficie, sin claros ni respiros, como antes los grafismos rechazaban el vacío. Pero el trabajo de Bermúdez se apoya ahora en el color, como una piel que recubre el soporte lineal de las formas. La fuente de luz, una zona en amarillo, está al fondo de la imagen y modela los volúmenes en este espacio virtual.

Los arquetipos se objetivan en la religión, el arte y la literatura. Allí se vacía la información del inconsciente y de allí pasa a la memoria colectiva. El edén es un ciclo temático para Henry Bermúdez, desde sus dibujos iniciáticos, en los que hubo una espontánea eclosión de sus fabulaciones, hasta estas pinturas, más conocedoras de su propia mitología, más elaboradas en su discurso, más dispuestas hacia su significación. Un edén con una unidad entre la Creación y sus criaturas, que es el estado de gracia; con una mimesis de formas y colores —que es la identidad de la parte con el Todo— y una idealización del hombre antes de la Caída.



HENRY BERMÚDEZ
El reposo de la serpiente, 1985
Óleo sobre tela
180 x 120 cm

HENRY BERMÚDEZ
Estudio para una pintura, 1979
Acrílico sobre tela
123 x 88,6 cm



MANUEL DE LA FUENTE
El centro comercial
(serie *Las multitudes*), 1988
Bronce, con pátina negra
verdosa, dorada y pulida
185 x 57 x 58 cm

HARRY ABEND
Arco, 1990
Madera de caoba y puy
260 x 150 x 63 cm



MANUEL DE LA FUENTE

El centro comercial (serie Las multitudes)

"Las multitudes", serie que inicia De la Fuente antes de su impactante exposición en Caracas (GAN, 1977), era una temática artística que estaba en el aire. Personalmente, quien escribe conoció los testimonios de artistas que, a kilómetros de distancia entre sí, estaban en el mismo asunto, como Juan Genovés en España y Pietr Bielinok, en la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Para el hispano, la multitud eran gentes que corrían en manifestaciones; para el ruso eran individuos que luchaban y huían de una gran catástrofe indefinida.

El fenómeno de las multitudes o masas está expresado en el arte escultórico de Manuel de la Fuente en variados temas: la puerta de un templo, un rodillo, una botella de coca-cola, una vagina, una gran muralla, una pala... todo aquello por lo que son compellidos los auditores del mundo de la publicidad (escrita, radiada, televisada, y que se refleja en los valores que sustenta una sociedad). Bien decía Ortega y Gasset que "la moneda falsa circula sostenida por la moneda sana". Las multitudes de De la Fuente persiguen un fin inocuo, son formas estereotipadas de la sociedad de consumo puestas en tensión dramática, de manera sarcástica, en un estilo neodadá, que provocan una dualidad entre el objeto del deseo y la gran masa humana, que se atropella, se amontona, se abalanza angustiada en pos de una necesidad creada.

Para el crítico Juan Calzadilla: "De la Fuente parece retomar la tradición impresionista de un Rodin para impregnar su escultura de un dramatismo que concierne al incisivo tema del hombre y la ciudad (...) La multitud anónima y risible sustituye a la figura del héroe y se nos presenta tan despersonalizada que sólo puede llevar un rostro único, a despecho de que está viva y bulle como un gran bachaquero"⁸².

HARRY ABEND

Arco

La escultura es realización y simbolización. Debido a su materialidad se ofrece a la percepción con masa y volumen. Ocupa un espacio y está sometida a la gravedad. Es un objeto real, comparable a cualquier otro artefacto elaborado con madera, piedra o metal. Sin embargo, más allá de la manufactura con la cual son trabajadas estas sustancias, la escultura entra en el dominio estético solamente cuando se desdobra en símbolo.

Arco es un dintel encima del cual se apoyan cuatro rolas de caoba. Los travesaños horizontales superior e inferior de la estructura, y los dos sustentantes verticales, realizados en madera de puy, definen un vano rectangular. El escultor intervino la superficie de los leños descortezados. Sus demás decisiones consistieron en dejar el resto del material en estado bruto y determinar el tamaño de los elementos. Todos tienen medidas muy similares, como si se tratara de un árbol cortado en cuatro secciones. Abend se limitó a incorporar una naturaleza, sin llegar a transfigurarla. Los otros maderos, en cambio, tienen mayor elaboración: fueron aserrados, lijados y cepillados.

El proceso continúa con la ubicación de los volúmenes en la parte superior del marco. Inmediatamente se advierte que esos objetos naturales descansan sobre una geometría elegida y calculada en sus proporciones, como una jerarquía de Naturaleza y Cultura, y también es notoria la simetría de cuatro a cuatro entre los troncos y los componentes de la armazón.

Los primeros remiten a la escultura más tosca y los segundos a la arquitectura en madera más rústica, en una deliberada actualización del primitivismo. Harry Abend llega a esta proposición después de trabajar con el bronce, el aluminio y el concreto durante la mayor parte de su trayectoria como escultor abstracto. Es una consecuencia de la búsqueda de lo elemental en sus tallas de la década anterior, con intervencio-

⁸² CALZADILLA, Juan, "Multitudes", *Esculturas de Manuel de la Fuente*, Catálogo, GAN, Caracas, 1977.

nes mínimas en la madera. Pero aquí hay un drástico cambio de escala. Valiéndose de los recursos y los procedimientos más simples, el artista produjo una instalación que ofrece la sorpresa de un hallazgo y la sugerencia de un umbral insospechado.

HARRY ABEND

Formas

De las primeras esculturas que adquiere la Colección del BCV en 1965, *Formas*, 1961, está dentro del hacer escultórico que desdobra la forma pura y el volumen virtual en una posibilidad de asociación con la forma orgánica. Forma pura (orgánica), el correlato de la naturaleza plasmada en una escultura dura, vaciada en bronce, puede y permite hacer un antónimo con la escultura blanda que evoca alguna remota semejanza con las formas biológicas de Solange Arvelo, también representada en esta Colección del BCV. Inscrito de un modo propio en el minimalismo de los años sesenta (decir lo más con menos), Harry Abend realiza obras que sintetizan lo orgánico o lo geométrico en objeto artístico que se hace emblema, dando trance en el espectador de pasar del acto informativo de la percepción (de lo inerte), al despertar el acto imaginativo (de lo sugerente). Dos años después de que el artista realizara esta escultura titulada *Formas*, su obra que le hizo merecedor del Premio Nacional de Escultura, en 1963.



HARRY ABEND

Formas, 1961

Bronce 3/6

18 x 19 x 19,5 cm

MARÍA TERESA TORRAS

Jonathan Japhos (serie Macabeos)

Esta obra de María Teresa Torras corresponde a la exposición que con el título de "Macabeos" se llevó a cabo en la Galería de Arte Nacional, en 1995. La muestra comprendía cuatro series de esculturas, cada una de las cuales estaba resuelta en un material diferente: acero, hierro, madera y sisal. De cada serie hizo la autora siete piezas originales, a partir de un formato común a todas, de dos metros de alto, y de una forma similar, la misma para todas las piezas, y consistente en un volumen exento a manera de sarcófago o cuerpo anatómico del que se hubieran suprimido los miembros: cabeza, pies y brazos, hasta obtener una forma geométrica en cuyo carácter emblemático y sinóptico se halla su relación con el tema de los macabeos. (Se alude con este título, según se hace constar en el catálogo de la exposición, a una dinastía de próceres independentistas que en el siglo II a.C. dirigieron la resistencia del pueblo judío contra el asedio del imperio sirio, que pretendía apoderarse de la ciudad-estado Jerusalén, originando con esto una larga guerra de resistencia acaudillada por los macabeos).

El ejemplar seleccionado por el BCV para su colección pertenece a la serie de piezas realizadas en sisal tejido en cordaje o mecate, y reforzadas por una textura en cera y tonos de pintura aplicada en manchas. La doble condición de artista del tapiz y escultora de María Teresa Torras confirma en el caso de esta obra, para cuya realización se alían el tejido propio del tapiz con un volumen sólido construido en hierro, el acierto de la institución bancaria al elegir una pieza que resulta doblemente representativa del trabajo de la Torras. Es ella uno de nuestros creadores que con mayor ambición se ha lanzado a derribar las fronteras de los géneros, sin negar con ello la propiedad del oficio, la maestría y el saber aplicados a propuestas nuevas. Éstas parten en ella del tapiz tradicional y las artes del fuego para proyectarse a la escultura y a la instalación.

Tal versatilidad es la misma que se manifiesta en la proposición minimalista de los "Macabeos"; un tema simbolizado aquí por una estatuaria en la cual se combinan síntesis y rigor constructivos con la significación figurativa, de carácter arqueológico, que se intenta atribuir, a través del ritual funerario, o si se quiere del objeto sagrado, a un grupo de cuatro hipotéticos guerreros del Medio Oriente.

MARÍA TERESA TORRAS
Jonathan Japhos (serie Macabeos), 1995
Estructura de hierro,
tejida en sisal y patinada en cera
200 x 70 x 20 cm

PEDRO BARRETO
Ventana, 1992
Madera ensamblada,
barniz y pintura acrovínlica
91 x 80 x 23 cm





SOLANGE ARVELO

Escultura en blanco mayor, s/I
Tapiz, fibras naturales
320 x diámetro 120 cm

MARTHA CABRUJAS

Minerva, 1989
Ensamblaje, materiales diversos
163 x 98 x 17,5 cm



PEDRO BARRETO

Ventana

La talla de piedras y árboles está en los orígenes remotos de la escultura, antes de la invención de la metalurgia que haría posible, posteriormente, el vaciado en bronce de una pieza. Los artistas del siglo XX continúan trabajando con estas disciplinas tradicionales, aunque desde luego el repertorio de materiales y tecnologías para esculpir se ha ampliado desde la edad del hierro.

La madera está vinculada, necesariamente, al fuego, del mismo modo como los árboles lo están al primitivo animismo. Siempre es conveniente recordar el principio mágico-religioso del arte. El calor del horno permitió cocer la tierra modelada para obtener cerámicas, muchas de ellas escultóricas, que en algunos casos se han conservado durante más de 5.000 años como testimonios de antiguas civilizaciones.

Después de sus primeras obras en bronce, Pedro Barreto eligió la madera como su materia prima por excelencia. En una etapa anterior, sus esculturas quemadas, columnas totémicas ennegrecidas por la acción del fuego, fueron muy celebradas. También ha trabajado con la piedra. Aunque desarrolla sus planteamientos dentro de un riguroso código abstracto, sus formas envían, no obstante, a referentes del mundo sensible.

Ventana es una escultura para ser vista por el anverso y el reverso. En uno de sus frentes, la superficie produce un relieve formado por cuatro tetraedros separados entre sí por ranuras cuyos ejes vertical y horizontal se cruzan en el vértice. En la otra cara, dos hileras de volúmenes se inscriben en una ventana trapezoidal. Los dos vanos han sido dispuestos de modo que no coincidan con el centro geométrico de la obra.

Por ambos lados, y también por la parte superior, cuyos bordes se abren, es posible observar el interior pintado de rojo. Este color también está aplicado en los planos internos de las almenas curvas colocadas arriba, y en los módulos del relieve piramidal, como si reflejaran una energía que irradia desde un crisol.

El argumento plástico principal consiste en establecer visualmente la unidad entre el exterior y el interior del cuerpo escultórico, y por lo tanto la continuidad espacial del volumen, un problema que este artista plantea y resuelve de muchas maneras en su producción. *Ventana* es una obra que revela su interioridad.

La sensualidad de la madera está en sus aguas y nudos y en el acabado de la superficie. Barreto utiliza una técnica de ensamblaje para construir sus piezas, con un sentido de la forma volcado a los esquemas primordiales.

SOLANGE ARVELO

Escultura en blanco mayor

En el sustrato cultural hispanoamericano las artes textiles ocupan un relevante sitio desde tiempos inmemoriales. Solange Arvelo pertenece a esa generación de creadores plásticos que se han propuesto la tarea de elevar y hacer trascender la "textilería" de su condición funcional, utilitaria y artesanal a una modalidad de las artes visuales distintas, con valores que le sean propios. En tal empeño, otras creadoras acompañan a nuestra artista comentada, como María Teresa Torras y Fabiola Sequera. Se busca con esto separar el arte textil de la limitación excluyente de las bellas artes.

Tapiz del género que se ha convenido en llamar "escultura blanda o escultura tejida", antes limitada al tapiz bidimensional, adosado a un muro, en la obra *Escultura en blanco mayor*, la artista ofrece la opción del trasluz, la transparencia y el giro del objeto, ese tan buscado *tondo* de los escultores italianos. En blanco mayor porque el "entorchado secreto" va cobrando para la artista, en su trasfondo y en su forma, una apariencia solemne de objeto ritual, de objeto mágico, de ser extraño.

Sugiere esta escultura desde formas geológicas, una como anémona de mar, una estructura de alcachofa, el cáliz de una planta carnívora, hasta una mongolfiera ovalada, un baptisterio, una lejana Lingaraja... Tales insinuaciones las aclara la propia artista al desmentir cualquier semejanza, similitud o reminiscencia preestablecida. Pudiera de pronto incluso ser un globo de aire arcaico, referido siempre a las formas de la naturaleza, de cuyo repertorio morfológico amplísimo se nutre la inspiración de Solange Arvelo. No son obras de signo simbólico o metafórico. Dejan al albedrío del espectador encontrar tales o cuales relaciones o connotaciones.

Del carrusel de la naturaleza parte el giro de esta "escultura blanda", para hacerse "otra naturaleza" en la creación y manos de Solange Arvelo. Un gran fanal imaginativo, cuyos contrastes, texturas y propiedades de los materiales, en un programa informal, hacen extraformal sus contenidos: lo blando, la negación de lo compacto es lo primero que salta a la vista para luego tejerse y destejarse en diversos planos de relaciones de forma, fondo, contenido, unido todo a las posibilidades —por parte del espectador— de asociar la obra con lo natural, con lo sacro o lo telúrico. Parte ella de la vieja imagen de los "aros de bambú", de una planta de discos circulares y del desplazamiento de esos aros. Parte de una básica estructura concéntrica de radiación, a partir de la cual el esqueleto tridimensional se desdobra en formas hacia otra realidad, la del mundo maravilloso en el que la polaridad de la materia unida a la de los nudos e hilachas colgantes alcanzan, según ella, una "ancestralidad invocada".

MARTHA CABRUJAS

Minerva

Obra barroca, exuberante, plena de colores cálidos y de formas ondulantes y sensuales, este bajo relieve parietal, *Minerva*, de Martha Cabrujas, no parece admitir clasificaciones ni entrar en las categorizaciones habituales que se aplican a las obras de arte. No es fácil clasificarlo encasillándolo bajo alguna de las etiquetas usuales en el repertorio de los "ismos", tendencias y movimientos disponibles en el mercado del arte. Tampoco es clasificable desde el punto de vista técnico, según los materiales, las tecnologías y los procedimientos que se utilizan en su realización. Menos mal que ya todos sabemos lo poco que importan esas etiquetas clasificatorias, generalmente forzosas y de efecto reduccionista. Si alguien lo requiriera, no podrá más que describir la obra, lo cual no es nada fácil tampoco, por la profusión de elementos que la integran. Se trata, en resumen, de un relieve realizado con una mezcla de materiales diversos incrustados sobre un soporte de madera de forma irregular, no rectangular, sino como era su contorno natural. La obra está compuesta con núcleos centrales irradiantes, de movimiento centrífugo. Sus materiales básicos son la madera y la cerámica. Al color de la madera se le superponen los rojos y ocre, en contraste con azules y verdes. El conjunto parece algo orgánico, viviente, natural. Pero, al mismo tiempo, se percibe como una obra compuesta, simétrica, estilizada, equilibrada, muy elaborada y ornamental. Combina grandes planos con detalles mínimos, de pequeños puntos repetidos, o huecos y rayados paralelos. El resultado de todo esto es muy barroco, sensorial, con texturas que provoca tocar. Su recargamiento podría ser revelador del *horror vacui* (miedo al vacío). Detrás de su vistosidad ornamental parece ocultarse un trasfondo de angustia.

EDGAR SÁNCHEZ

Pielés y gestaciones 1947

Pielés y gestaciones 1947 es una obra significativa de Edgar Sánchez, uno de los pintores venezolanos más valiosos y prestigiosos de nuestro tiempo. En esta obra se siente ya maduro el estilo muy personal de un artista, que ha venido elaborando de un modo

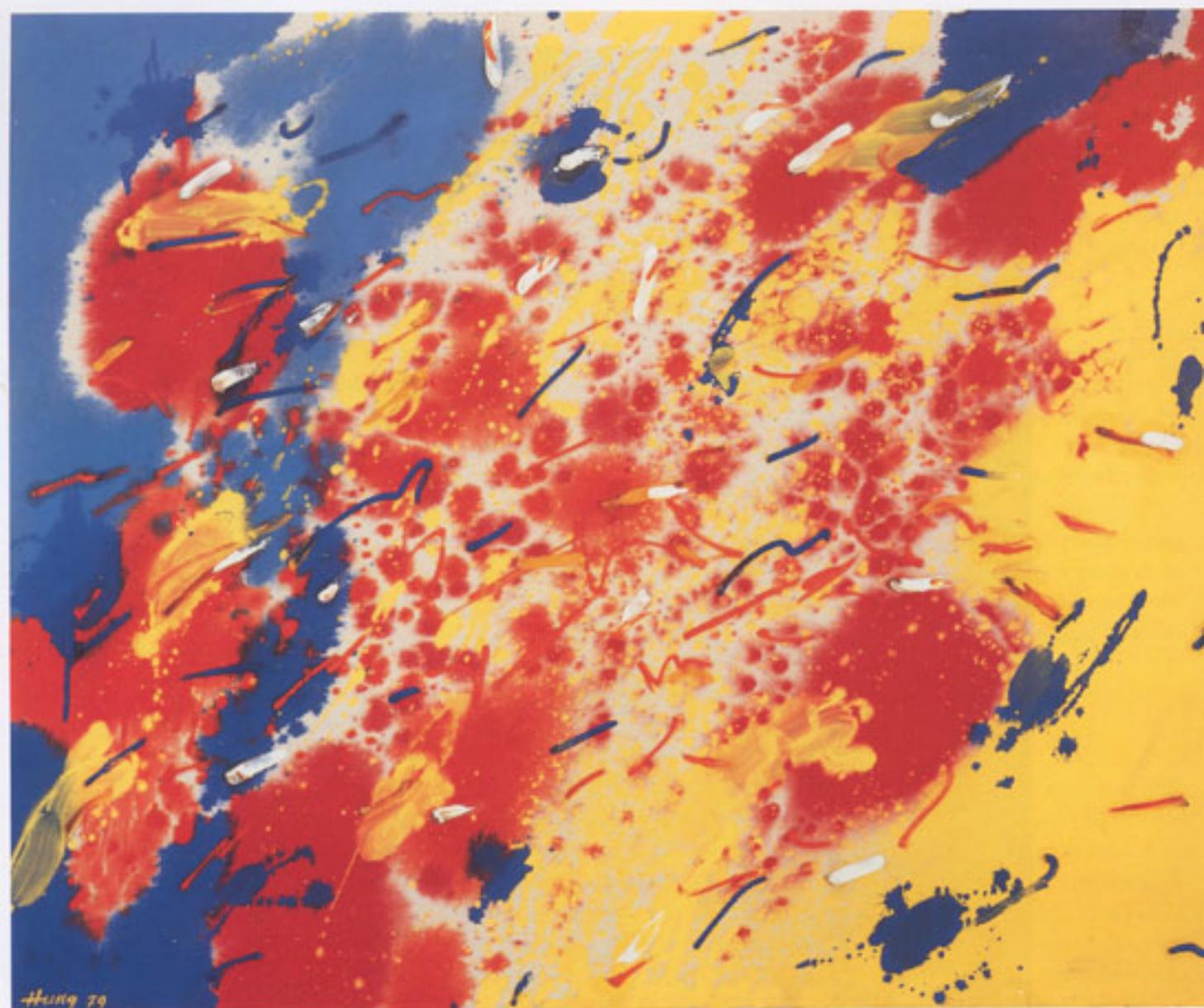


EDGAR SÁNCHEZ

Piel y gestaciones 1947, 1988

Acrílico sobre tela

200 x 170 cm



FRANCISCO HUNG
Materias flotantes, 1979
Caseína y óleo sobre tela
84 x 103,7 cm

muy riguroso y sistemático un lenguaje pictórico que ha logrado ya estructurar con la mayor solidez y coherencia. Sus temas se han centrado siempre en la figura humana, con escasas excepciones en sus grabados iniciales y en viejos dibujos. Esas figuras aparecieron primero en grupos y luego solitarias, para acercarse después al rostro, y finalmente a los fragmentos de rostros ampliados. Posteriormente, cumplido el proceso de acercamiento visual a los detalles de la piel, el artista volvió a alejar un poco el punto de vista para abarcar el rostro y la figura.

*Al principio trabajaba sólo el dibujo, salvo raras excepciones. Los formatos de esos dibujos crecieron rápidamente hasta alcanzar proporciones murales. Ahora trabaja más que todo la pintura, pero con una técnica que parece de dibujo, por los rayados de las sombras, los esgrafiados y las tramas lineales. Es como si fueran grandes dibujos coloreados con creyones. El tipo de imágenes que dibujaba o pintaba se fue alejando del realismo minucioso para volverse menos realista en detalles tales como las costuras de la piel, la superposición de pieles, los ojos clausurados, las deformaciones, los relieves de la piel, etc. El resultado de esta evolución fue, para la época de esta pintura *Piel y gestaciones 1947*, no sólo de alta calidad, sino de un estilo inconfundible, de una técnica eficaz y limpia, de una morfología personal y de una expresión muy dramática y fascinante. Edgar Sánchez poseía ya un lenguaje expresivo (y formal) capaz de insertarse de modo personal en los sistemas visuales del arte contemporáneo. Comienza a desarrollar las modulaciones de la piel o de cualquier superficie, a diferenciar y simplificar los pliegues de telas sedosas o gruesas y duras. El ambiente se hace sombrío y tenso. Incluye transparencias bajo una cortina ondulante inflada por el viento. Sabe inventar y hacer verosímiles los detalles extraños y misteriosos, como las miradas perdidas o fijas. Las transparencias, las texturas, las tramas lineales, los rayados y esgrafiados, los brillos húmedos, la oscuridad ambiental, el espacio fluido, la luz, todo queda muy bien resuelto. Lo más interesante es la expresividad, la atmósfera dramática, la tensión, el misterio, la sensualidad, la solemnidad de la obra. No cabe duda de que se trata de un pintor de gran calidad.*

FRANCISCO HUNG

Materias flotantes

En dosis que son, por supuesto, impredecibles e imponderables, confluyen en la creación de esta obra de Francisco Hung componentes tan díscolos y tan poco clásicos como el azar, la improvisación y la espontaneidad más extrema. No son los únicos que participan en el proceso de su realización, pero fueron en su momento los más novedosos y los que constituyeron, en los años heroicos de la insurgencia informalista (finales de los cincuenta y la década de los sesenta), algunos de los aportes mayores de ese movimiento para el enriquecimiento y la renovación de la plástica venezolana, así como para la ampliación de las fronteras del arte. Le atribuimos a la pintura de Hung esas tres cualidades liberadoras: el azar, la improvisación y la espontaneidad total. Las tres son bastante ambiguas y se prestan a equívocos. Antes se pensaba que eran, precisamente, las tres cosas que debía evitar cualquier artista serio y, sobre todo, responsable. Porque con ellas el arte andaría "a rienda suelta", a la deriva, sin que la voluntad del artista pudiera imponerse, ya que no era responsable de su propia obra. Ahora ya se acepta todo eso como normal y se ha asimilado como un aporte irreversible de los informalistas, encabezados por Francisco Hung. Esas cualidades que comentamos hay que precisarlas y complementarlas añadiendo otras, como ocurre en *Materias flotantes*, obra en la cual también cuenta mucho la rapidez de ejecución, indispensable en este caso y en general en toda la producción de Hung. Las virtudes, ya conocidas, de esa rapidez se potencian considerablemente cuando se les incorpora el ejer-

cicio del "automatismo psíquico", que comienza con la ausencia de control, de todo control, dejando que la mano y el color trabajen libremente en una interrelación con la mente que permite aflorar lo que se mantiene ignorado y oculto en el fondo de nuestra interioridad, en el inconsciente. Así, en la tela se registra el fluir espontáneo e incontrolado de la mente, que por ello mismo se estimula y emerge desde las zonas oscuras y profundas del alma. Pero hasta allí no llega Hung en sus *Materias flotantes*, porque ese tipo de prácticas de los automatismos psíquicos propuestos por André Breton y los surrealistas no está dentro de sus preocupaciones artísticas, o no entra del todo, porque Hung practica esos métodos de otro modo y a medias. Él acostumbra realizar ejercicios respiratorios y de relajación con los cuales accede a la meditación como paso previo a la práctica de la pintura, para la que también suele combinar la respiración con el impulso del brazo y el movimiento equilibrado de todo el cuerpo mientras traza gestualmente sus pinceladas sobre el lienzo. El estado de serenidad y de disponibilidad mental que logra le permite una mayor libertad en su destreza manual y estimula su imaginación y su creatividad. Ese tipo de relación entre mente-cuerpo-respiración-gesto del brazo al pintar y manchar de color la tela, se siente en esta obra, *Materias flotantes*, y en todo el trabajo de Hung. En este caso (en otras obras es diferente) sentimos una impresión de energía, de frescura, de movimiento, de amplitud y, sobre todo, de vitalidad, muy grata y contagiosa.

FRANCISCO HUNG

Razones del cristal

La pintura de Francisco Hung despierta sensaciones de vértigo, de celeridad y movimiento. El color pareciera estrellarse en el soporte en forma de impactos arrojados al azar, como quien trata de hacer puntería con la mayor libertad; las formas se organizan en el espacio reproduciendo la huella del violento trazo que las imprime irregular y nerviosamente sobre la tela. Las masas de color flotan en un primer término y contrastan con el color vivo y uniforme del fondo al mismo tiempo que dan la impresión de que chocan o se atraen, cruzan por el espacio enfocado y recortado por los bordes del cuadro, para dar la impresión de un fragmento que podría prolongarse infinitamente, en un espacio también infinito. Los colores salpicados o chorreantes, con su fresca impronta, no definen una estructura determinada sino que se muestran sin mezclarse y superpuestos a manera de manchas emulsionadas, informes, siguiendo el trazo de la brocha. En esta obra el dibujo hecho con el pincel enlaza mediante un trazo nervioso y continuo los tres cuadrados irregulares que, cual una cadena, parecieran desplazarse en el espacio para acompañar las masas de color en un movimiento hacia el fondo de la tela. Toda la composición se percibe suspendida, como carente de apoyo o de centro de gravedad.

La obra de Hung ha sido definida como un tipo de abstracción informal manifiestamente marcado por su carácter caligráfico. Y en efecto, el trazo cromático recuerda los signos de la escritura china. Descargas o pulsiones de las tintas no están sin embargo sujetas a un control racional como el de la escritura, y pasan al soporte como una fiesta de colores mediante un procedimiento automático que suele identificarse con el nombre de "gestualismo". Lo gestual supone que la realización del cuadro es un proceso en el que intervienen no sólo la mano sino también todos los sentidos y el ritmo y movimiento del cuerpo. Esto explica el valor espacialista de la obra de Hung y el hecho de que muy a menudo éste requiera para su trabajo disponer de grandes formatos.



FRANCISCO HUNG
Visiones del cristal, 1988
Óleo sobre tela
120 x 80 cm

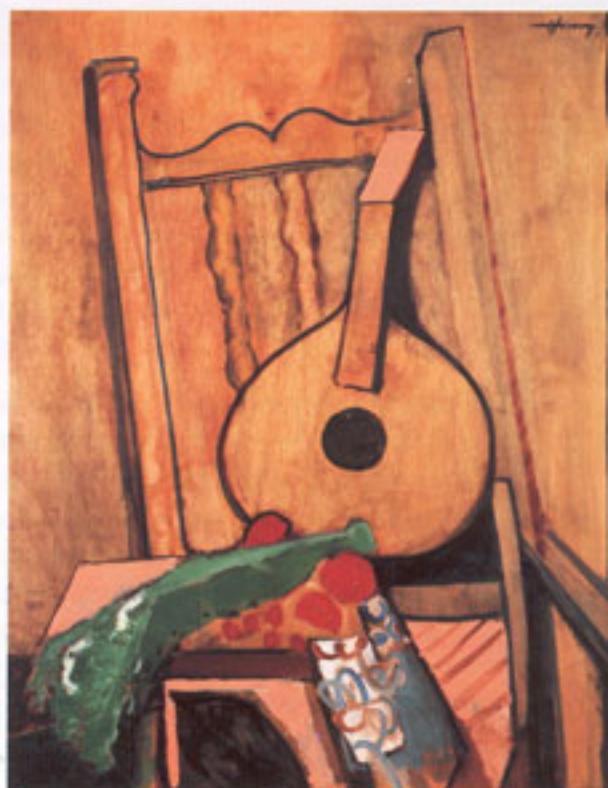


FRANCISCO HUNG
Objetos y lámparas, 1993
Óleo sobre tela
120 x 120 cm



FRANCISCO HUNG
Testigo del silencio, 1993
Acrílico sobre tela
120 x 190 cm

FRANCISCO HUNG
Naturaleza muerta, 1994
Óleo sobre madera
100 x 80 cm



FRANCISCO HUNG

Relojes y lámparas

La gestualidad desatada y estallante es lo primero que salta a la vista (salta, en verdad, a la vista) en esta obra de Francisco Hung, cuyo colorido intenso y formas abruptas no son menos explosivas. En esta obra se combina eficazmente lo improvisado y fortuito de los trazos pulsionales repentinos con el aspecto constructivo y geométrico del hexágono central, roto en uno de sus lados, y las franjas rectas en negro. No pierden su carácter constructivo estos elementos geométricos, ni dejan de ser racionales (aunque no sean propiamente reflexivos), por el hecho de que su ejecución parezca casi automática y muy espontánea. La rapidez no tiene mucho que ver con la naturaleza de las operaciones mentales que intervienen en la actividad creadora (o en cualquier otra actividad). Además, en cualquier caso, pero más evidentemente en sus pinturas recientes, no puede ser tan absoluta la división de las cosas en racionales e irracionales. Cuando predomina una, se encuentra alguna pequeña dosis de la otra. Y hay grados distintos de racionalidad e irracionalidad. Esto es para referirnos a un solo término, a una palabra, relativa a uno de los aspectos aludidos en nuestro comentario. Con otros aspectos, o con todos los otros aspectos que se nos ocurran, sucede algo semejante. No es para prevenir al lector contra el riesgo del reduccionismo que implican las clasificaciones, categorizaciones, juicios y palabras que aplicamos a las obras de arte. Es para acercarnos mejor a la obra de Hung. Si observamos la composición de esta tela advertimos las ambigüedades esenciales que habíamos comenzado a comentar.

La composición es central y simétrica (lo cual es ya suficientemente significativo acerca de su carácter). Sobre un gran fondo de amarillo ocre, el artista pinta (de un modo muy ordenado, pero improvisadamente ordenado) su forma central y sus rayas negras. La figura geométrica tiene como referente un concepto abstracto, que es una forma de la geometría. De modo que Hung incluye la geometría, ciencia abstracta, en su pintura. Pero no incluye un concepto puro ni una forma puramente abstracta, puramente racional, sino que pinta unas cuantas rayas que, ante todo, son pintura, pero que aluden o evocan la forma puramente ideal de la geometría. Al lado riega un poco de pintura, chorreada, sobre la tela. Y ese *dripping* contrasta plástica, visual y mentalmente con la forma geométrica (o desordenadamente geométrica). Faltaría aún por comentar la alusión a los relojes y a las lámparas, que no es alusión ociosa ni ajena a lo que muchos consideran como lo específicamente pictórico. Pero este tema nos conduciría a otras especulaciones que tal vez desbordan el marco de una nota referencial.

FRANCISCO HUNG

Testigo del silencio

El movimiento artístico contemporáneo se refresca con la pintura de acción y el arte informal, tendencias que nacen como una reacción a la vanguardia abstracto-geométrico-constructiva. De dos torrentes, el europeo y el norteamericano, manan las fuentes de lo que ha de ser un momento vibrante e intenso del arte, aunque breve en su aceptación y permanencia. Los dos caudales quedaron envueltos en dos nombres: *action-painting*, término creado por el crítico Harold Rosenberg, y *art informel*, que hizo valer el crítico francés Michel Tapié.

Con los "Espacios vivientes", colectiva realizada en Maracaibo en 1959, el crítico de arte y poeta Juan Calzadilla organiza la primera exposición de arte informal en el país. Un año después en el Salón Experimental de la Sala Mendoza vuelve a la carga. El informalismo aparece como proposición grupal por esos años, aunque es bueno resaltar que hubo antecedentes individuales en el arte venezolano. "Aparece —al decir del criti-

co Carlos Silva— como un signo de los tiempos”. El arte de gesto, textural, heredero del expresionismo europeo, no niega la materia, sino que la acepta con sus imperfecciones. De este grupo de artistas informales, irrumpió en el panorama plástico nacional, con resonancia en Latinoamérica, un pintor de la “tierra del sol amada”, venido de los lados de la tierra del sol naciente: Francisco Hung. “El formidable triunfo de Francisco Hung en el Salón Oficial de 1966 —y en el Salón Michelena y en la representación en la Bienal de São Paulo— marca el apogeo de esa tendencia y, a la vez, su agotamiento como privilegiado lenguaje de insurgencia psíquica”⁸³. Dentro de ese movimiento que se convino en llamar “informalismo”, de búsqueda instintiva, de liberación dionisiaca, de espontaneidad y de inconformidad, al artista lo movía la acción creadora volcada en una obra, más que los resultados plasmados en un cuadro de impecable acabado. “Ex-poner era ex-ponerse, con todo el magma irracional y espléndido de la creatividad artística”⁸⁴.

Esta irrupción en el panorama plástico nacional la hace Francisco Hung con una larga serie que llamó “Materias flotantes”. Si bien para un nutrido grupo de cultivadores de la pintura matérica el condicionante es el cuerpo, en la obra de Hung la materia queda también transmutada. La dinamicidad de la imagen en la obra de Hung tiene un acento que va más allá del gesto y del valor gráfico. Resulta una suerte de alquimia de los estados de la materia. Las sustancias que flotan ocupan más de una década de intervenciones sobre telas o soportes, estridentemente policromados, que expresan a través del gesto, la danza y el color diversos estados de la materia, y a través de ella, distintos planos conscientes y del ánimo del artista. Han sido para Hung un repertorio inagotable por más tiempo de lo que se ha podido pensar.

En *Testigo del silencio*, obra de la década de los noventa, el artista permanece fiel a su modo a las materias que flotan, sin dejar de explorar los caminos de la postmodernidad (tal como puede apreciarse en otra obra en la Colección del BCV). No obstante, en este cuadro mueve al artista una liberación análoga aunque de distinto orden. El espacio parareal de la serie anterior ahora se apacigua en un ordenamiento teatral que lo hace más terreno, sin por ello dejar de ser insólito. El fondo es de un violeta solemne, los primeros grafismos obedecen a una línea de escritura, y paso a paso del proceso comienzan a salir caligrafías y líneas que dentro de su violencia ceden a un fin armónico. Cuatro elementos silentes, aunque vibrantes, son testigos de un ámbito litúrgico en que mora el oficiante de esta obra.

FRANCISCO HUNG

Naturaleza muerta

En el conjunto de obras de la Colección del BCV con el tema de bodegón o naturaleza muerta (*nature morte* o *still life*), esta obra contribuye afirmativamente a acrecentar la riqueza de la misma por ser una pieza de género en la postmodernidad de la pintura venezolana.

Para el escritor François Lyotard, la postmodernidad comienza a partir de 1943. Los cambios y los acontecimientos mundiales dieron al hombre del planeta una dimensión ontológica (volumen de la ciencia del ser en general) con variedades múltiples y valores que exceden la capacidad de unidad de comprensión. Para los creadores, y los artistas en particular, todo está dicho y poco o nada puede presumir de original.

Francisco Hung, con esta serie de obras que viene realizando de un tiempo acá, que parecen unos *impromptus* plásticos, antes de asumir un gusto ecléctico, adopta una posición activa hacia la postmodernidad. Muchas de estas obras, realizadas como un

⁸³ SILVA, Carlos, *ob. cit.*, tomo III, p. 160.

⁸⁴ SILVA, Carlos, *Ibid.*

homenaje a un determinado creador del pasado, tienen una visión de unidad, a la vez reflejo, expresión del hombre y objeto actual. Hay vocación de presente en Hung, que delante de "nuestro mundo complejo y confuso" viaja y vuelve al pasado.

Naturaleza muerta, 1994, obra de síntesis plástica con una economía de elementos. El color de la chapa de madera del soporte plástico se deja ver y sentir en el programa del cuadro. Una silla, un laúd o vihuela, un mantel y unas frutas sobre la mesa conforman el conjunto. Composición vertical, dividida en dos partes, en la que las líneas y sombras verde-negro dan sentido de integración. En el balance, una gran mancha verde expansiva da carácter al tema, los frutos rojos y el mantel rosa, cuya clave tonal es repetida en el clavijero del instrumento musical. Trazos expresivos y gestuales rompen la quietud de la perspectiva agresiva del mobiliario.

Naturaleza muerta, 1994, es un objeto plástico de reflexión, en el sentido de las dos acepciones del género pictórico: *still life*, aún vida o suspensión de la vida. Hung propone la detención del acelerado tiempo "según la imperativa exigencia de nuestra época". Transporta al espectador y le arrastra a la realidad de los objetos, en un espacio disponible. Desarrolla signos dinámicos que son reminiscencias de su serie "Materias flotantes", en la parte inferior del cuadro, pero en este caso como una regresión, de imagen de conjunto aprehendida de la pintura universal. ¿Acaso un homenaje al *fauve* Raoul Dufy (1877-1953)? Esa simplicidad de las formas antes descritas, unida al tratamiento tan particular dado a los colores, que son clave a los propósitos de una naturaleza muerta de la postmodernidad, son una manifiesta situación que persigue la visión de unidad, sobrepuesta a la fuerza de la vigilia plástica sobre la tranquilizante visión central. Esa actitud con que los eclécticos han vuelto atrás queda en lo aparente y en lo superficial. No es éste el caso ni el propósito que persigue Hung en una figuración que intenta y consigue ver además de mirar, escuchar el ruido amén de oírlo, y "extraer los sonidos que pueden haber en él"⁸⁵.

MANUEL ESPINOZA

Tierra de estío

El paisaje ha sido objeto en nuestra pintura de diversos tratamientos técnicos que van del airelibrismo practicado por el Círculo de Bellas Artes a las efusiones abstractas o gestuales destinadas menos a representar la naturaleza observada directamente que a expresar el sentimiento que se experimenta frente a ella o a su recuerdo imaginario. Este último podría ser factor común en un grupo de pintores que toman el paisaje más como medio que como fin, con el propósito de extender su técnica a temas que garantizan no esclavizarse a la observación, y ni siquiera tenerla en cuenta. Manuel Espinoza, por ejemplo, sin ser un paisajista, retoma la naturaleza a título de rendir homenaje al pintor anzoateguiense Pedro Zerpa, su paisano. Este viejo maestro de la Academia de Bellas Artes, fallecido en 1952, representó en nuestra pintura un paisajismo literario y su *generis* en el que se descubre hoy el temperamento de un poeta y no tanto el de un observador de la naturaleza a la manera de Cabré o de Pedro Ángel González. Zerpa dependió también de la técnica airelibrista a la que, como miembro del Círculo de Bellas Artes, se mantuvo en principio fiel. Pero se interesó más por la impresión afectiva de las distintas horas en que veía el paisaje que por las formas del paisaje mismo.

De esta manera Manuel Espinoza nos hace ver que un paisaje puede reducirse a un conjunto de impresiones que organizamos retinalmente en nuestra mente a partir de la información casual a que nos remite una re-composición muy libre de esas impresiones, con el fin de dar la ilusión de lo real. La descripción del motivo resulta así un

⁸⁵ D'ARAGO, Teowald, "¿La modernidad postmoderna?", *Analys-Art J*, Instituto Internacional de Estudios Avanzados (IDEA), Caracas, 1987, pp. 27-28.

componente de nuestra imaginación conforme a lo que sabemos de un paisaje. Y ahí está todo. Es evidente que se trata de una consecuencia que nos hace seguir en deuda con ese mismo impresionismo que todos nuestros paisajistas ortodoxos explotaron.

La técnica usual para el paisaje *Tierra de estío*, que vemos en la reproducción de esta obra de la Colección del BCV, no desdice del carácter impulsivo que encontramos en toda la producción de Espinoza, y hay en ello un principio de estilo. Así también cuando el pintor deja que su mente se impregne por la visión de las ásperas y tostadas riberas incendiadas del río Unare en los ardientes veranos, bajo un sol enceguedor crepuscular, para luego volcar en el cuadro, ya en el taller, estas impresiones someras pero incisivas. Por esto, la percepción que nos hacemos del tema se subordina más a la intensidad del sentimiento que a la representación fidedigna del motivo real. El resultado en todo caso es el conjunto de sensaciones logradas en la tela con un procedimiento en gran medida automático, emparentado con el informalismo cromaticista y gestualista de hoy.

MANUEL ESPINOZA

Floral 41

Manuel Espinoza se dio a conocer a comienzos de los sesenta con una pintura de fuerte acento expresionista en la cual grafismo y color se fundían en una síntesis tensa y dinámica que parecía solicitar, con su develación en primer plano, grandes formatos. Toda la composición estaba amarrada por un dibujo de trazado grueso y circular sincopado que desplazaba las formas hasta parecer desbordar el formato, atendiendo a un ritmo de crecimiento. Estábamos en los comienzos de una abstracción informal que se puso de moda luego. Pero Espinoza ha trabajado siempre, por lo que se sabe, a partir de referencias objetivas a la naturaleza y las cosas. Esto fue lo que contribuyó a que mantuviera siempre un vínculo con la figuración, vínculo que reclamaba como cuestión de principio, pues él actuaba en el campo conflictivo de nuestras vanguardias como un artista comprometido.

Su trabajo actual, tal se comprueba en la pintura que sirve de ilustración a este comentario, nos muestra a Espinoza involucrado en una evolución hacia las representaciones muy libres de la naturaleza, tomando como punto de partida componentes de la flora o la fauna, como las flores o los insectos. Estas imágenes están agrandadas en sus nuevos cuadros y serigrafías como si estuvieran vistos con lupa, hasta tamaños que a veces alcanzan el gran formato y siempre partiendo de una estructura mínima serial o repetida en una misma composición. Las suyas son formas simbólicas del sentimiento que producen esas realidades cuando se ponen en manos de una técnica gestual. Tal universo cerrado de lo pequeño y detallístico se dispara hacia la infinitud al multiplicarse sus cantidades, como el crecimiento celular. Y en eso podemos encontrar una analogía con la ciencia.

Por momentos es difícil en algunas pinturas modernas separar la forma abstracta de la forma natural que la inspira o que le sirve de fuente o de referencia. Y por cuanto el procedimiento abstractivo no elimina totalmente los datos sensibles o el sentimiento experimentado ante el objeto, podemos hablar del arte así producido como de una abstracción orgánica. Este podría ser el caso de la obra de la cual venimos hablando. No es la representación sino la expresión lo que aquí interesa. El pintor no se coloca frente a las flores como un botánico o como un fotógrafo; no se interesa en describirlas e incluso no necesita miradas para sugerirlas luego como motivo del cuadro. Las flores están presentidas como un dato inconsciente que el pintor reproduce automáticamente durante su trabajo. El método de Espinoza, como el de tantos artistas de hoy,



MANUEL ESPINOZA
Floral 41, 1986
Pastel sobre papel
100 x 71 cm



MANUEL ESPINOZA
Tierra de estío, 1990
Temple sobre tela
57 x 76,5 cm



MANUEL ESPINOZA
Paisaje 116, Santa Ana, 1988
Óleo sobre tela
110 x 160 cm

es compulsivo. El trazo domina sobre el colorido y lo absorbe en un movimiento gestual, llevado por su celeridad misma a exagerar la desproporción que ya existe entre el tamaño de unas flores y un soporte de gran formato. Al punto de que las dimensiones de éste contradicen el carácter intimista que siempre se le atribuyó en pintura al género naturaleza muerta. Aquí no podemos hablar de naturaleza muerta en un sentido tradicional. Es la carga vital del gesto de pintar unas flores lo que transmite la estructura predominantemente gráfica de esta obra. La expansión excéntrica de sus formas tiene por fin agrandar o más bien romper el límite del formato para dar la sensación de que el cuadro es como un fragmento. También un fragmento del sentimiento que nos aproxima orgánicamente a la naturaleza. Obra abierta ésta, gestual, en la que el efecto general consiste en unas formas vistas vagamente a través de un cristal o una ventana, sin abajo ni arriba. La perspectiva no existe más que como transparencia. Para lograr esto Espinoza se apoya en un trazo flotante, como el que empleaba Reverón, y el cual consiste en sobreponer a un fondo donde hay formas desvanecidas o borrosas los perfiles más recientes de otras formas firmemente definidas para obtener del resultado la percepción dinámica y vibrante de unas flores constantemente rehaciéndose ante nosotros. No contentos con los símbolos, los pintores de hoy están obligados a ofrecernos sus imágenes como realidades en sí mismas, autónomas.

MANUEL ESPINOZA

Paisaje 116, Santa Ana

En la abstracción informal el carácter expresionista se manifiesta a través de lo gestual. Así el trabajo de Manuel Espinoza. En esta obra que lo representa en la Colección del BCV, y que el autor también dedicó al maestro del Círculo de Bellas Artes Pedro Zerpa (e inspirada en la pintura de éste), tenemos ante nosotros las formas infusas de un paisaje. Un paisaje vagamente identificado por la nomenclatura de un título que podría aplicarse indistintamente a otro paisaje del mismo Espinoza. Una obra, en fin, que se aparta del estilo abstracto-orgánico más conocido de este artista para inscribirse en la tradición de un paisajismo gestualista que entre nosotros procede de Hernández Guerra y Adrián Pujol. Pero a diferencia de este último, Espinoza no pinta el paisaje observándolo *in situ*, sino que hace de él la recreación de un espacio imaginario y de tono subjetivo, espacio que sentimos como atmósfera de un paisaje que vagamente alude a lugares conocidos. Recordamos a este respecto la montaña de Sainte Victoire, de Paul Cézanne, pero también, por la disposición en bandas frontales con una serranía al fondo, los perfiles avileños de Cabré. La amplia franja de rojos que en la parte inferior evoca sembradíos de flores, llena una función netamente complementaria de la zona de verdes y grises oscuros que viene a representar en el cuadro una serranía o montaña. A lo largo de esta franja, resuelta también de forma compulsiva e informal, vemos un trazo amarillo que sirviendo de elemento armonizador en la composición cruza longitudinalmente, en forma de camino ondulante, la masa del cerro. Detrás de la montaña y como continuándola, se adivinan unos espacios nevados, tormentosos y proyectados hacia el fondo de la obra. El ritmo de la composición no sigue un plan determinado y está alterado aquí y allá por violentas diéresis de color suelto y pastoso. La visión sosegada que generalmente se acuerda a nuestro paisaje, con su majestuosa y ajustada iluminación local, está sacudida por ese elemento temperamental y dramático que se manifiesta en la técnica gestual elegida por el pintor para tratar el paisaje. Es la carga vital del gesto lo que transmite fuerza a la estructura gráfica de esta obra. Se trata, más que de expandirlo, de romper el límite del formato para dar la sensación de que el cuadro es como un fragmento de una superficie mayor. También un fragmento del sentimiento que nos aproxima orgánicamente a la naturaleza.

JOSÉ RAMÓN SÁNCHEZ

Urano cortado por una ventana con lágrimas

José Ramón Sánchez fue de los artistas venezolanos que, descontentos con la enseñanza que recibían en nuestras escuelas de arte, emigraron a Europa a comienzos de los sesenta. Nacido en Maracaibo y contemporáneo de Francisco Hung, se radicó por una larga temporada en París, en donde participó en algunas actividades del grupo surrealista que lideraba André Breton. En sus comienzos, dedicado al dibujo y la caligrafía, desarrolló su obra en dos dimensiones para ir dando curso con ella a una rica y compleja imaginería donde se asociaban, como en un caleidoscopio o un gran mapa, formas laberínticas e híbridas inspiradas por igual en una zoología fantástica, en la figura humana y en el mundo de las máquinas. Este invencionario, en un principio en blanco y negro, pasó luego a un estilo de bandas o de cómic en el que afloraba de continuo un pensamiento mágico, en cuyo origen, como fuente de referencia o punto de partida, estaban los códices y pinturas murales de las grandes culturas aborígenes de Mesoamérica. De la alianza con el color y el relieve ha derivado la obra de Sánchez el aprovechamiento de procedimientos experimentales así como, en su contenido, de símbolos y estereotipos de la cultura contemporánea, tan pronto sacados del *kitsch*, el cine y la fotografía como del consumismo de hoy. Es así como ha llegado a disolver los límites entre los géneros y sus técnicas para disponer a su antojo, con tal de que sirva a sus propósitos, de toda clase de materiales. Estimulado por los códigos que inventa, Sánchez echa mano de una jungla de materiales sustitutivos de los medios tradicionales, productos y subproductos de la industria o el diseño, sustancias corrosivas y piezas de desecho, objetos de plástico y vidrio, nylon, acrílicos duros, alambres, madera de desecho y, finalmente, para hacer de esto su propuesta actual, un vasto inventario de bordados y tejidos, ya retomados de la indumentaria convencional o del boato ceremonial, ya creados por él mismo. Todo esto puesto al servicio de una operación lúdica que privilegia la alegría de los sentidos frente a "los fetiches vulgares que engendra la vida moderna y encasillada" –según sus propias palabras.

Es por esta vía que, luego de establecerse por un tiempo en Estados Unidos, para configurarse un cierto vacío alrededor que le permitiera reflexionar sobre un arte propio y auténtico, Sánchez se orientó a profundizar las posibilidades de la tapicería y del *collage* usando una máquina de coser de tipo industrial, al punto de que su nueva obra, de la que es un ejemplo *Urano cortado por una ventana con lágrimas* (título perfectamente surrealista), se ha vuelto referencia de primera mano en el panorama de la pintura venezolana actual.

JUAN CALZADILLA

Los horizontes son nuestros brazos

En toda la obra plástica de Juan Calzadilla, la cual se ha desarrollado especialmente en el dibujo, pero también en el grabado, la pintura, el *collage* y los relieves, siempre se impone de algún modo el componente dibujístico de su concepción general. Pero el dibujo, para Calzadilla, es algo que puede abarcar un campo ilimitado de procesos, y de actividades de gratificación, combinando facultades diversas de la mente de maneras inusitadas, que son potencializadas por la incomparable riqueza de su imaginación poética. Porque en su caso la poesía, que es su otro oficio creador, encuentra curiosas e insospechadas equivalencias y conexiones, a la manera de vasos comunicantes, con su trabajo como dibujante y pintor. No es necesario recordar que Juan Calzadilla, además de ser uno de los mejores dibujantes del país, es una de las figuras más relevantes y prestigiosas de la poesía contemporánea en Venezuela. Lo que resulta incomprensible es que aún no se le haya acordado el reconocimiento que indudablemente merece como artista plástico.



JOSE RAMÓN SÁNCHEZ

Urano cortado por una ventana con lágrimas, 1981
Tapiz, bordado de telas, hilos, aplicación
de piedras sobre yute y tela de algodón
152 x 157 cm



JUAN CALZADILLA
Los horizontes son nuestros brazos, 1900
Acrovinílico, acrílico, asfalto,
óleo sobre tela
110 x 170 cm

GABRIEL MORERA
Pintura blanca, 1962
Madera, yeso, pintura
acrovinilica sobre madera
101,5 x 101,5 cm



La pintura *Los horizontes son nuestros brazos*, de la Colección del BCV, es una de esas obras suyas en las que la pintura prolonga y diversifica alguna de las vetas creativas exploradas en sus dibujos. Aquí está presente, como siempre, su polisemia y sus ambivalencias y ambigüedades voluntarias, como las de sus conocidas obras en las que unas manchas rápidas, y atractivas en sí mismas por su ingeniosidad y su dinamismo, se volvían personajes que huían despavoridos y, luego, al mismo tiempo, eran letras y signos de alfabetos desconocidos, además de que uno se daba cuenta que los vacíos que había entre esas manchas eran otras formas vivas que a su vez se iban convirtiendo en personajes, animales, etc. Por si fuera poco, el conjunto de esos detalles era más que la suma de sus partes y formaba otras cosas.

En esta pintura el tumulto de formas que atraviesan el cuadro por el medio tiene un movimiento que va hacia la derecha como si quisieran esas formas irse de la obra; de pronto aparece gente corriendo, no se sabe si atrapadas por algo, o si todo eso no es sino una especie de aparato que avanza como un gusano mecánico, un ciempiés gigante... Tal vez esto sea un paisaje moderno, semiabstracto, porque la parte de arriba es el cielo, vacío; y debajo de la agitación se ve el suelo, también un poco vacío. Pero no habría que buscar nada de eso, porque se trata sólo de una pintura y el problema no está en saber qué representa, sino qué expresa, lo cual no viene a ser menos complicado, sobre todo tratándose de la obra de alguien como Juan Calzadilla.

GABRIEL MORERA

Pintura blanca

Pintura blanca, obra de Gabriel Morera, es representativa del estilo de abstracción informal que a comienzos de la década de los sesenta irrumpió en Caracas como una reacción contra la hegemonía del abstraccionismo geométrico, estilo de moda por entonces. Esta pintura de la Colección del BCV se inscribe dentro de la propuesta informalista de El Techo de la Ballena, la cual solicitaba una mayor libertad en el empleo de materiales inéditos, incluyendo a los que, a título de escándalo, se extraían del detritus industrial y de los basureros, no importando su aspecto y estado de conservación. Los informalistas pusieron empeño en mostrar la forma en que los materiales se hacen evidentes en el proceso de realización de la obra, y era la demostración misma y no el resultado duradero y bien acabado lo que mayormente les interesaba como fin. Sin embargo, la posición de Morera fue moderada frente a los postulados libertarios del informalismo, tal como se iba a ver en su exposición de 1962 titulada precisamente "Pinturas blancas". Utilizó materiales que, aunque recuperados del desecho urbano, como en el caso de los trozos de madera empleados en la ejecución de esta pintura, tienen por objeto servir de soporte a un resultado en donde el material irregular y burdo (un "pedazo de madera con huellas de clavos, cortes y restos de las capas de pinturas que la habían cubierto y las texturas fuertes", como escribió Perán Ermíny a propósito de esta obra) constituye un valor plástico integrado al conjunto para producir la sensación de un espacio sensibilizado. Los suaves tonos grises y azules de aspecto lavado y transparente sobre el soporte de madera dan la impresión de que acompañan a este material en los cambios producidos en su textura por la exposición a la intemperie, como si el tiempo, el viento y la lluvia hubiesen tomado parte en la realización de la obra. Morera evolucionaría luego hacia un arte objetual de naturaleza óptica, con sus obras de la serie "Orthos", pero en lo esencial su trabajo quedó marcado por la propuesta informalista de los sesenta, tal como lo revela su posterior evolución cumplida en el campo del *collage* y en un tipo de escultura cuyo sustento el artista siguió encontrando en la madera y en las posibilidades combinatorias del desecho. Desde entonces, manteniéndose estrictamente apegado a la especificidad plástica de

su trabajo, Morera desarrolló, a partir de las propiedades del objeto encontrado, el lenguaje de quien es hoy en día uno de nuestros escultores más representativos de la postmodernidad.

GABRIEL MORERA

El azul del cielo

No es necesario ser un especialista en materia de artes para darse cuenta de que esta pieza, *El azul del cielo*, de Gabriel Morera, no es un simple adorno, que es mucho más que un objeto decorativo. Quien se encuentre inadvertidamente con ella habrá de preguntarse qué es y para qué sirve, sin hallar respuestas a la mano. Ese primer desencuentro, de desconocimiento e incomunicación, le confiere de inmediato carácter de enigma, que se le incorpora a la obra como primera identidad. Lo único cierto que sabemos de ella es que no sabemos qué es ni para qué sirve. Suponemos que si la hicieron tan perfecta y tan laboriosamente acabada será porque seguramente sirve para algo, para algo importante según su apariencia, pero ese "algo" nos es desconocido. Tal duda nos ofrece dos suposiciones: o sirve para satisfacer una necesidad muy rara y nada común, por no decir inimaginable, o simplemente, como ya sospechamos, no sirve para nada. Así, además de enigmática, la pieza se nos vuelve insensata y misteriosa. De esa manera este objeto enigmático y misterioso, cuya inextricable finalidad se nos escapa, nos sume en una incertidumbre que nos perturba. Para salir de esa angustia Kant nos plantea sus respuestas de la *finalidad sin fin* y de la *inutilidad pura*, como condiciones necesarias para acceder a la categoría de arte. De modo que, para no permanecer en la angustia, no podemos más que reconocer en este objeto la calidad y la cualidad del arte. Y ahora que es arte no pierde por ello sus orígenes ignotos ni su carga de misterio. Los objetos de arte no son como los objetos ordinarios, pertenecen a un mundo "otro", del cual son emisarios, como los ángeles lo son del cielo. Su "otredad" es la misma de los sueños y de los delirios. En este objeto su nombre celestial devela su identidad angélica: el azul del cielo. No es sólo el azul lo que tiene de cielo, es también su forma y los símbolos que se le añaden. Ese azul emblemático es el del círculo de vidrio fundido, azul ultramarino oscuro y translúcido, azul de mar y de cielo. El círculo es la forma perfecta y es símbolo de absoluto. En las bases de esta escultura están unos fragmentos de textos manuscritos. En la parte más delgada de la columna sustentante hay un cuerno de luna y un triángulo, símbolos conocidos ambos y bastante universales. Sobre el azul, estrias y relieves naturales, de azar. Todo eso y el resto de la obra es simbólico. El conjunto de ésta pareciera un objeto ceremonial, que posee la solemnidad de lo sagrado.

BEATRIZ SANCHEZ

Aquel de los jardines

Una simulación poética lograda mediante el gesto y los grafismos, ejecutados con fuerza, pero con mesura. Composición en un "espacio suelto, librado y expandido", espacio que a su vez se encuentra "intervenido por el brote de una materia conglomerada, confusa, indeterminada y contradictoria: restos de una flora, residuos orgánicos, torrentes acuosos, desechos de rejillas y mezclas heterogéneas, interrumpen el sosiego del vacío y de lo silencioso"⁸⁶. Formas y antifomas de "energías que se esconden y reposan para revivir en el momento más inesperado, o energías activadas que parecen buscar el lugar propicio para el aquietamiento"⁸⁷. Dialéctica en la que la artista halla, consigue, reencuentra una expresión en un paisaje como ejercicio emotivo y, por qué no, en una abstracción emocional. En una turgencia entre lo firme y lo suave, lo recio y lo elegíaco, Beatriz Sánchez ha hecho posible y artístico su discurso.

⁸⁶ GUEDEZ, Victor, "Anotaciones en torno a la obra de Beatriz Sánchez", texto para el catálogo de la exposición celebrada en la sede del Banco Mercantil, Caracas, 1989.

⁸⁷ GUEDEZ, Victor, *Ibid.*

GABRIEL MORERA
El azul del cielo, 1994
Vidrio fundido y hierro
9 x 30,5 x 15 cm

BEATRIZ SANCHEZ
Aquel de los jardines, 1988
Acrílico, creyón y carboncillo sobre tela
130 x 200 cm





BEATRIZ SANCHEZ
Sin sentido en la luz, 1989
Acrílico y creyón sobre tela
173 x 300 cm

JULIO PACHECO RIVAS
Ventana viva, 1992
Acrílico sobre tela
100 x 130 cm

Aquel (recuerdo distante), aquel (sueño), aquel (ángel caído) arrastran en su vuelo descendente la borrasca de dramáticos presentimientos, hasta llegar a su centro de aplastamientos en los jardines. En los jardines de la conciencia. Fuertes cargas psicológicas hacen ver "pistas descriptivas, pero también se evidencia la presencia de una reciedumbre introspectiva. (...) los sentimientos adquieren formas tangibles, los pensamientos asumen correspondencias estructurales..."⁸⁸. La esfera armilar (la reunión de círculos que representan el cielo y los movimientos de los astros) es lo que sugiere la obra de Beatriz Sánchez. Un sistema en que los cuerpos celestes pertenecen a un conjunto, pero en el que cada uno obedece a una órbita esencial, a unas características que le son propias y no necesariamente comunes al resto de los astros. Un mundo girando entre mundos. Artista que conoce los alcances de su lenguaje como medio con reciedumbre.

BEATRIZ SÁNCHEZ

Sin sentido en la luz

Palos de ciego se dice del que "desalentadamente da paso sin saber dónde va". Da palos de ciego aquel al que le falta la luz, vive en las sombras, está en la oscuridad, en las tinieblas. El sentido que da la luz es el norte, la estrella, la brújula. Lo umbrío es la sombra, la falta de luz, la ausencia de ella. La falta de sentido en la luz implica, conlleva las más diversas manifestaciones de la vida, la belleza, la salud, la alegría, la pureza. A la negación de Dios, porque la duda es una forma de afirmación.

Sobre un soporte apaisado Beatriz Sánchez desarrolla un tema umbrío. Una antiforma invertida es el motivo central de la obra. Evocación de una Victoria alada, pero en caída, el desliz de un ángel, en forma de colgado, de *crux ansata* (el mundo). Lo envuelven torbellinos, retazos de rejillas, corporeidades irresolutas y en descomposición, extremidades traumatizadas. Invertida la Victoria, el ángel, la artista expresa la incapacidad de liberación, la imposibilidad de acciones propias y originales. Un hilo del que pende un bombillo hiere como un pliegue corpóreo el medio de la tela. Cuerpo y alas como cera desliéndose en el corazón y las entrañas (*Salmo 22*), ruedan sobre un muro indefinido. No hay gravedad ni horizonte. "Sus fronteras y horizontes se identifican con sus particulares sensaciones de infinitud"⁸⁹. El tema de lo luminoso y lo umbrío tiene especial connotación en la obra de Beatriz Sánchez, en general, y en esta tela en particular. La falta de sentido induce a la deflagración de la anfigura. La masa turbulenta, brumosa, putrefacta, se complace en una "mezcla de luz y de sombras" como pliegues que dejan estéril lo circundante, suerte de síntesis entre lo luminoso y lo umbrío. El fondo espacial, "suelto, liberado y expandido", claro y apacible desahoga la tensión psicológica hacia una esperanzadora novedad. La emocionalidad y la contención están pendulando en el desarrollo y ejecución de esta obra que tuvo a bien titular *Sin sentido en la luz*, sin dar palos de ciego.

JULIO PACHECO RIVAS

Ventana viva

Julio Pacheco Rivas es autor de una vasta obra en cuya base, como función constructiva acordada a las formas, se halla la geometría. No es, sin embargo, un pintor cinético y tampoco se podría decir que sea, a despecho de la virtualidad de sus recursos y la ausencia de figuras en sus cuadros, un pintor abstracto-constructivo ni un diseñador; tampoco, por lo que hemos dicho, es un figurativo. En su trabajo se le ha comparado con un arquitecto, creador y artífice de espacios imposibles, a la manera de Piranesi, y como éste obsesionado por el deseo de vencer la lógica en la relación de

⁸⁸ GUÉDEZ, Victor, *Ibid.*

⁸⁹ GUÉDEZ, Victor, *Ibid.*

causa a efecto del espacio tradicional, tal como éste venía siendo tratado por los pintores desde el renacimiento, es decir, como un símil o representación de las tres dimensiones de lo real. Pacheco se propone más bien jugar con las leyes de la sección de oro y retar al espectador a fin de que lo acompañe en sus maniobras para desarmar la perspectiva, a partir de las leyes de organización de la arquitectura, menos para parodiar ésta que para crear espacios nuevos, conceptuales, problematizados, autónomos, en una especie de tablero de ajedrez monumental.

En general, en la obra de Pacheco Rivas siempre encontramos construcciones ilusorias con apariencia de realidad arquitectónica e incluso también mobiliario, pero nunca figuras, lo que explica el carácter muy virtual de sus planteamientos, rayanos en la abstracción. Sus imágenes son a veces tan ambiguas y eficaces, en punto a sugestión y nitidez, que estamos tentados a pensar en el espacio de la pintura metafísica de comienzos de siglo, pero también en los ámbitos mitológicos del espacio renacentista. No busca el pintor, sin embargo, conclusiones simplistas; él quiere que el espectador piense en la manera en que el espacio, aun sin tener delante un espejo, se refleja, rebota, se multiplica, afirma y anula, creciendo infinitamente en todas direcciones, como lo hace un rizoma. Y Pacheco Rivas juega con dos conceptos: con la idea del espacio autónomo de la modernidad y con las ambiciosas invenciones topológicas con que los pintores del renacimiento y sus seguidores (y entre nosotros Emerio Darío Lunar) extremaron las reglas de la sección dorada para empujar el horizonte y la perspectiva hasta un grado inconcebible en términos reales. Formalmente hablando, por otra parte, nuestro pintor echa mano en su discurso a dos elementos básicos: la forma prismática y estructural de la viga en concreto armado, que se emplea en la edificación moderna, con su infinita probabilidad de desarrollo ortogonal y reticular, hacia todos lados y en todas las formas modulares posibles derivadas de la utilización de ese elemento constructivo en la arquitectura de las grandes ciudades. Y la noción de vano o vacío que acompaña las estructuras modulares para afirmar como contenido de la percepción el espacio y la atmósfera de que necesita toda arquitectura. Repetido, retrucado, devuelto, este espacio configura planos positivo-negativos, como si las imágenes estuvieran delante de espejos reversibles. Muchas veces las construcciones de Pacheco Rivas se salen del diseño arquitectónico y toman la forma de objetos fantásticos, sin renunciar a la geometría, o puede ser que configuren, como en sus últimas obras, las más audaces en tema y formato, inmensas columnatas o pórticos de ciudades míticas o de escenarios de ciencia ficción.

JULIO PACHECO RIVAS

Une question d'encadrement

Julio Pacheco Rivas debe ser visto no sólo como un pintor arquitectónico, sino como un precursor del arte fractal del futuro. Y en efecto, su obra la ha realizado a partir de una concepción modular en cuya base está la geometría. Una geometría que se propone como metáfora del crecimiento continuo, o que lo sugiere por repetición y alternancia de las partes, pero que no tiene como fin la isometría ni la axialidad en sí mismas, constituyendo formas cerradas en el espacio. Por el contrario, trata las formas geométricas proyectándolas infinitamente, en perspectiva, hasta mostrar sólo la parte o fragmento de un todo que desborda materialmente el marco de la tela. Así viene siendo la arquitectura moderna, cuyo prototipo es el edificio de varios pisos, concebido como un cajón a manera de colmena voraz que repite sus espacios no sólo en el edificio mismo sino de construcción en construcción y de ciudad en ciudad. Esta asociación con la arquitectura en la obra de Pacheco Rivas se nos antoja que contiene, por lo que acabamos de decir, una crítica velada a lo que, como el progreso actual, es



JULIO PACHECO RIVAS
Une question d'encadrement, 1994
Acrílico sobre tela
85 x 115 cm

SIGFREDO CHACÓN
Cuadrado perfecto, 1990
Encáustica, gesso y óleo sobre tela
150 x 150 cm



contraproducente al bienestar humano. Es el urbano un espacio asfixiante, vertiginoso, compulsivo, acerca del cual las utopías que cabe imaginar sólo son posibles como ciencia ficción (y Pacheco Rivas bordea en su pintura los escenarios de una ciencia ficción).

En esta crítica velada al urbanismo, en el caso de que la hubiera, reside el carácter antropomórfico de la obra de Pacheco Rivas con el que más coincidiríamos. Sin embargo su obra no puede entenderse como medio de un mensaje. No es ni espacial ni enteramente abstracta ni figurativa, sino que participa de ambos conceptos en su planteamiento de la pintura como estructura formal, como campo dinámico dotado de leyes propias. No es la tridimensionalidad o la ilusión estereoscópica, como podría pensarse, el problema que más le interesa a Pacheco Rivas, sino más bien las tensiones y las relaciones espacio-forma, en cuanto estas relaciones se integran en una función autónoma.

En la obra *Une question d'encadrement*, en la Colección del BCV, la noción de fractalidad –tomada de la física moderna– consiste en el despliegue y articulación de volúmenes minimalistas que parecieran responder a la imagen deformada de una estructura de vigas de concreto reflejada por varios paneles de espejos e iluminada por potentes reflectores que contribuyen a la ilusión de que estamos viendo un paisaje diferido, un espejismo urbano. La misión del espejo es sacar al organismo frío y vacío de la estructura arquitectónica de su inercia y monotonía, mediante el esfuerzo con que se obliga al espectador a participar en la percepción de la pintura como acontecimiento.

En esta dirección se inscribe la obra de Julio Pacheco Rivas en los últimos años, y de la cual esta pieza que lo representa en la Colección del BCV podría ser un anticipo. Para su lectura podría ser útil una de las claves que en su libro sobre el pintor nos da el crítico Roberto Montero Castro, cuando dice a propósito: "(...) la alteración de las cosas (en la pintura de J. P. R.) tiene un sentido: la simetría y la analogía de las partes en estas representaciones produce ambigüedad, como si uno de los lados fuera la imagen especular del otro. Los detalles niegan que ello sea así. Todo el sistema se apoya en las repeticiones y sus contradicciones. Esto contribuye a la ruptura con la noción de la realidad cotidiana, y cumple por lo tanto la misma función que los objetos imposibles, como las sillas a las que les falta un sustentante, o las columnas que se mueven. Las situaciones son *contrafácticas*, tal es el nombre que reciben en lógica, porque contradicen a los datos reales"²⁰.

SIGFREDO CHACÓN

Cuadrado perfecto

La pintura abstracta sólo se significa a sí misma. En verdad todo el arte participa de esta condición. La idea contraria se debe a que una pintura o una escultura pueden remitir al mundo exterior a través de una representación. Sin embargo, una obra tal no es artística por la referencia a lo representado, sino por su semejanza con una totalidad que la precede, y que ella totaliza en sí, y en la cual queda a su vez totalizada: todo objeto estético tiene su genotipo en la historia del arte.

Durante su investigación con el cubismo, antes de 1914, Piet Mondrian desarrolló un lenguaje de líneas y colores con el cual realizó sus primeras composiciones abstractas. Las construcciones y las estructuras lineales ya habían reemplazado en la pintura cubista a las formas representativas del arte anterior. Mondrian, por otra parte, afirmaba que el artista debía proceder por un proceso de abstracción a partir de la síntesis

²⁰ MONTERO CASTRO, Roberto, *Julio Pacheco Rivas, memoria de espejos*, Edición del Banco Mercantil y Agrícola, Caracas, 1989, p. 76.

formal hasta hallar un orden ideal. Él lo encontró en el ángulo recto. Estas premisas están en los orígenes de todas las manifestaciones del arte geométrico a lo largo del siglo XX.

Cuadrado perfecto comienza con la nada, como decía Harold Rosenberg. La nada que es el espacio y también la tela vacía. Chacón vuelve pictórico este soporte aplicando capas de color. Así se apropia del plano. Después tensiona líneas verticales, horizontales y diagonales, no muchas, que se relacionan entre sí y definen angulaciones. Una larga perpendicular divide asimétricamente la obra en dos rectángulos adyacentes. El menor tiende a fraccionarse en una retícula. Esos elementos parecen surgir de una sustancia ambigua, evanescente, y algunos están velados parcialmente, como si aún no terminaran de formarse, o bien comenzaran a desaparecer. Semejan entonces *pentimentos* dejados a la vista por el pintor, los cuales sugieren capas de tiempo. Las proporciones del cuadro (el alto exactamente igual al ancho) corresponden al concepto del cuadrado: el soporte como forma. En la esquina superior derecha aparece claramente el ángulo recto de un triángulo. Las líneas y las figuras geométricas son objetos ideales, intrasubjetivos y por lo tanto incomunicables. El artista plástico los exterioriza por medio de analogías o intermediarios: los trazos realizados con materiales, que envían a imágenes. Sigfredo Chacón trabaja con una relación entre un sistema unidimensional y otro bidimensional que proviene de esa zona fronteriza entre el cubismo y Mondrian, una relación susceptible de desarrollarse con una sintaxis. En 1972, con Eugenio Espinoza, suspendió telas sin bastidores en una sala ("Situaciones"). La proposición plástica consistía en los cambios que ocurrían en las lonas, las cuales funcionaban como objetos, y en el hecho mismo de que eran superficies sin pintar: el soporte como signo. Ese vacío inicial, que podía interpretarse como el reduccionismo de la obra llevado al límite más extremo, la participación en el espacio y la negación del aparato pictórico, es superado por Chacón con una escritura elemental en *Cuadrado perfecto* y la secuencia a la cual pertenece.

MIGUEL VON DANGEL

Caucagüita

En las tierras encapsuladas de Miguel von Dangel, la realidad es presencia en vez de estar representada. Estos sólidos contienen paisajes naturales obtenidos directamente de la corteza terrestre. No se trata de un panorama o visión de conjunto, sino de muestras del suelo recogidas en distintos lugares de Venezuela. Los elementos reales que este autor incorpora a su producción artística en general también abarcan pieles de animales, huesos, órganos, plumas, inclusive cuerpos disecados o vaciados en bronce y otros objetos, que organiza por medio de la composición y unifica con el color.

Sin por ello superar la radical oposición entre arte y mundo, y antes bien, desde este núcleo esencial, los pintores cubistas utilizaron el *collage* o encolado para introducir en sus cuadros pedazos de papel tapiz, partituras, materiales diversos, fragmentos de muebles y diversas cosas que encontraban en sus talleres. Esto ocurría a comienzos de siglo XX, cuando terminaban de derrumbarse el ilusionismo y el principio de representación en el arte y éste proclamaba su autonomía absoluta a través de los movimientos de vanguardia. En una consecuencia directa de la identificación entre el objeto y la obra, como hicieron Marcel Duchamp (el *ready-made*) y otros dadaístas, Robert Rauschenberg y Jasper Johns retomaron a mediados de la década de los cincuenta esa vocación "realista" incorporando modelados en yeso, animales disecados, telas, cauchos, escobas y otros artefactos. Esta pauta de trabajo ha sido reconocida y legitimada por la historia del arte, que también acepta los gestos y las acciones como actos



MIGUEL VON DANGEL

Caucagüita, 1982
Tierras encapsuladas
en resina de poliéster
14 x 37 x 58 cm

MIGUEL VON DANGEL

Sin título, 1986
Materiales diversos
sobre cartón y cuero
87 x 61 cm





MIGUEL VON DANGEL

Crucifixión para diseño de moda, 1989

Esmalte, resinas, cartón,
pintura brillante sobre tela
150 x 120 cm

creadores, a condición de que el autor sea capaz de re-contextualizar y re-usar objetos para producir con ellos nuevos significados en proposiciones en las cuales verifique la ambigüedad entre la materia y el símbolo. Mario Abreu, con sus "Objetos mágicos", fue el primer artista venezolano en seguir este procedimiento.

A diferencia de su trabajo "abierto", en el cual los elementos incorporados desbordan el soporte plano y se expanden hacia todos lados, en las tierras encapsuladas Miguel von Dangel establece, necesariamente, unos límites. El espacio artístico está en el interior de estos cuerpos transparentes. La separación entre la obra y el resto del mundo con cerramientos físicos, acentúa el carácter fragmentario del recorte practicado del paisaje, el cual queda aislado, congelado en el tiempo, como una verdadera naturaleza muerta. Pero también como un nuevo microcosmos. El artista, para Von Dangel es el creador de otra realidad y en esta operación se vale de todos los recursos necesarios para su labor.

La técnica del vaciado en resina de poliéster procede de una actividad, a la cual se dedicó en los años sesenta, de elaboración de pisapapeles con insectos en su interior como elementos decorativos. Este ejemplo, al igual que muchos otros, es útil para tener presente que toda proposición parte de una arte-sanía de base para la creación artística. Aun cuando es posible encontrar una adaptación de su morfología al contenido, estos volúmenes no pueden, sin embargo, considerarse como esculturas. Son contenidos cuyo objeto estético está adentro: antes del vaciado hay un proceso de organización, formalización y resemantización de los materiales. Von Dangel recorrió el territorio venezolano y tomó las tierras y piedras en diversos puntos geográficos. El título *Caucagüita* hace referencia al sitio de recolección.

Esta producción fue dada a conocer en 1982, en su exposición individual "Tres aproximaciones hacia el paisaje venezolano". Era no solamente una nueva versión del paisajismo, sino también un aporte al land art o arte de la tierra, movimiento ecológico que implicaba trabajar directamente con la naturaleza. El conjunto permitía entender el sentido fragmentario de cada pieza, en cuanto eran las unidades con las cuales construía la Obra Total, una metáfora visual sobre la fusión del hombre con el cosmos y su inevitable separación, planteada en términos de transfiguración y transmutación, y fijada en estas cápsulas de tiempo y espacio.

MIGUEL VON DANGEL

Sin título

La naturaleza es una de las mayores obsesiones de Miguel von Dangel. Es el mundo de lo natural, de lo que no ha sido elaborado por el hombre, de lo humano. Es lo que existe sin uno y fuera de uno. Es un mundo "otro". Por eso nos perturba, por extraño y desconocido. Pero uno mismo forma parte de la naturaleza. Dentro de uno se da la oposición entre lo natural y lo cultural. Es, en el arte, el combate entre Marsias y Apolo. Lo natural es lo viviente, mientras lo cultural intenta re-presentar (volver a hacer presente lo que ya está ausente) lo que ya no es viviente. Al contrario de Apolo, cuyo arte es fruto de la razón, para Marsias el arte ha de ser viviente porque él mismo, como fauno, es naturaleza. Por eso es condenado a vivir desollado y a sufrir el desgarramiento por querer hacer un arte imposible y expresar lo inexpresable. Pero no puede, como Sísifo, dejar de subir eternamente la cuesta de su inaccesible deseo. Es el destino del artista, condenado de antemano al fracaso. Pero dejaría de ser un verdadero artista si no continuara en pos del ideal de lo imposible.

Ese es, exactamente, el caso de Miguel von Dangel en su desgarradora travesía hacia el paraíso, navegando en el caudal circular del río Puraná de la India, que comienza a hervir: "...todo lo arrastra, siempre parece estar confundido, carece de análogo y de aproximaciones. Sin embargo, ¡es el río que va hasta las puertas del Paraíso!⁹¹". Buscando el camino de la salvación, Von Dangel ha creído encontrar en las profundidades de la selva amazónica los senderos que conducen a las oscuridades de su propia interioridad. Ha explorado muchas veces ese mundo "otro" que se extiende en los territorios ignotos del alto Orinoco. De allí trajo la inspiración y los materiales que le permitieron ensamblar y pintar esta obra, que se encuentra en la Colección del Banco Central de Venezuela. Obra que rezuma la selva y la hace presente en cortezas y pieles determinantes para el carácter de la pieza. Las formas casi circulares que se superponen en posiciones ligeramente excéntricas, son de una corteza fibrosa de la región amazónica. Sus bordes deshilachados configuran la forma irregular de la obra, que es un *collage* de elementos diversos, como hileras de pequeños espejos que vinculan la obra interactivamente con su entorno, trozos de tela, cuerdas, otros objetos y una gruesa pastosidad de color. Hay muchos colores, pero predominan los azules violáceos. Escarchas, brillos, reflejos y fosforescencias contrastan entre sí. Hay el cuero (la piel) de una bestia selvática. Todo eso forma un conjunto con gran animación interior. La profusión de elementos ensamblados revela un *horror vacui* (terror al vacío) que, en este caso, evoca el arcaico horror cósmico de las antiguas civilizaciones agrarias. El vertiginoso discurso fabulatorio y metafórico del arte de Von Dangel es como una aventura visual desahogada, en la que lo real se asocia con lo imaginario y con lo onírico en una experiencia estética que tiene algo de mítica y de mística.

MIGUEL VON DANGEL

Crucifixión para diseño de moda

Esta obra de Miguel von Dangel no fue concebida para ningún supuesto diseño de moda. La crucifixión no es un tema que se preste mucho para eso. Seguramente una moda de esa naturaleza no podría conseguirla uno ni siquiera en la boutique del inmenso supermercado religioso de la superiglesia San Juan, el Divino, en Nueva York, donde se vende todo lo imaginable hasta para los más retorcidos caprichos de la feligresía. El título de esta obra es una de esas ironías corrosivas del artista para contraponer su crítica feroz al mundo del consumismo a lo que para él es el símbolo más trascendente de su propia religiosidad. No hay nadie más alejado de las frivolidades de la moda que Miguel von Dangel, ni nadie más obsesionado por la crucifixión que él mismo. El anhelo supremo de su arte y de su espiritualidad es lo absoluto y la eternidad, que es todo lo contrario de la moda. De manera que cualquier otra persona, como ya lo hizo Salvador Dalí, podría diseñar una crucifixión para la moda, pero nunca Von Dangel. Sin embargo ese título absurdo nos ofrece una pista sobre la atracción fascinante que siente el artista por las contradicciones profundas, incluyendo las suyas, acerca del sentido de las cosas y del mundo. La mejor vía hacia el conocimiento, por no decir la única, y la mejor hacia la fe y la revelación, coinciden en pasar por la negación y la duda. Es la clave de la vida de Von Dangel y es también la del título de su pintura. Podría parecer un contrasentido que un motivo como el de la crucifixión, que implica la idea de sacrificio como acceso a la sacralidad, pueda ser expresado en esta pintura con una especie de fiesta suntuosa de los sentidos, que se embriagan con los desbordamientos de una ornamentalidad profusa y desenfrenada, en lugar de expresarlo con la renuncia a toda esa riqueza sensorial y a todo lo mundano, para no dejar más que el vacío, el silencio y la soledad del ascetismo. La respuesta a este interrogante que se ha planteado mil veces el artista, la ha ofrecido él mismo en escritos,

91 LEZAMA LIMA, José, *Confluencias*, Editorial Letras Cubanas, México, 1988.

conferencias y declaraciones, que son muy importantes para entender su obra. Él trata de ofrecer lo mejor de sí mismo al máximo, con la mayor belleza posible, y con todo el dramatismo y la angustia de sus contradicciones, con la esperanza de acercarse así a la divinidad. La finalidad de la obra no es la de agradar a los sentidos; es trascenderlos en pos de lo absoluto. En América Latina la religiosidad está vinculada a los excesos barrocos de los grandes altares de oro repletos de ornamentos exuberantes.

MIGUEL VON DANGEL

Tauromaquia

El tema de la fiesta de toros, por su trasfondo de muerte y de sacrificio, es uno de los temas importantes para Miguel von Dangel, quien lo venía trabajando desde hace muchos años y decidió mostrar lo que había realizado al respecto en una gran exposición celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu, de Maracay, en 1995. Exposición ambientada como un circo de toros y anunciada en las calles como una corrida. Aunque la convocatoria pública era festiva y alegre, salvo en ciertos detalles y frases irónicas del artista, la exposición no era risueña, sino terrible, como también lo es la macabra fiesta del toreo. Von Dangel se propuso exaltar las corridas de toros (que le atraen como horror pero le provocan repulsión), más que por su crueldad, por la celebración colectiva y eufórica de esa crueldad. La fascinación milenaria que se desprende de la tauromaquia es motivada por el espesor de su gran carga mítica y porque gira alrededor de la muerte. La fiesta de toros consiste en un juego coreográfico tejido sobre la inminencia de la muerte, que es la del sacrificio ritual del toro, y es también la posibilidad de la herida mortal recibida por el torero, que juega a desafiarla arriesgando la vida al acercarse a la muerte. El público, como el de ciertos números estelares del circo, está a la espera del momento fatal, en suspenso, presintiéndola, imaginándola, acaso deseándola. Pero el torero es diestro en engaños, y con su arte engañoso domina la fuerza bruta del animal. Es un combate entre la fuerza bruta y la razón, entre la naturaleza y la cultura. El toro es la violencia agresiva del macho, mientras que el torero se viste y se mueve como afeminado, pero termina siendo el victimario y el toro la víctima. El traje de "luces" representa la inteligencia iluminadora, y el toro negro es la oscuridad, la ignorancia y la irracionalidad. El torero engaña y el toro es inocente. El toro debe ser sacrificado como Cristo.

En la pintura de Von Dangel la escena del combate está muy visible y no oculta entre colores, como en otros temas suyos. Usa mucho la pintura escarchada con brillos metálicos que reflejan la luz y representan los "trajes de luces". El toro está sangrando. En las tribunas los colores se encienden irradiando su alegría. En la arena, los picadores cabalgan a la espera de su suerte. El torero da un pase por alto y el toro embiste y se eleva. Cada pase es un engaño que conduce a la muerte. En cada fiesta los mitos reviven en uno y vuelven a ordenar nuestras vidas sobre el espejo axial de la muerte.

SAMUEL BARONI

Árbol a tiempo

Samuel Baroni se caracteriza por desarrollar una investigación en las artes visuales en la doble vertiente de los conceptos y los materiales. En su producción se integran lo bidimensional y lo tridimensional. Es el caso de *Árbol a tiempo*, una obra concebida y realizada para la visión frontal dentro de una estructura con profundidad, la cual incluye objetos que interactúan en el espacio.

La superficie pictórica ha sido trabajada con texturas. Los trazos negros que se destacan en ella provocan en el observador la apariencia de un árbol. En la imagen también



MIGUEL VON DANGEL

Tauromaquia, 1992
Materiales diversos sobre tela
82 x 129 cm

SAMUEL BARONI

Árbol a tiempo, 1991
Resinas, madera, mecate
sobre madera
151 x 114,5 x 12 cm



FÉLIX PERDOMO

Ponchera con barcos

Con esta obra Félix Perdomo se hizo merecedor del segundo premio, para artistas no mayores de 35 años, en el Salón de Pintura 50º Aniversario del Banco Central de Venezuela, 1990. Con la vuelta de los jóvenes a la llamada "pintura-pintura" se recupera el arte como un hacer de emoción. Para ellos, poco importan la perfección formal ni la conceptual, más valen el gesto y los sentimientos, aunque los resultados sean objetos artísticos con aspecto de descuido y dejo, obras que tengan *pentimentos* o tachaduras, y sean vistas hasta como una "mala-pintura". El asunto es otro, volver a las raíces de la creación del hombre lúdico, del hombre que juega y gesta sorprendido su cultura.

Varias son las palabras que intentan encerrar y abarcar este fenómeno cultural sin conseguirlo. Hay una dificultad lógica que presenta la explicación de este discurso. Eso se llama *aporía*. Se habla de postmodernismo, también de trasvanguardia. Ambas palabras presentan una limitante, porque se hace necesario (antes que nada) conocer qué podemos entender por modernidad o por vanguardia. En todo caso, nuevas promociones de artistas (no generaciones artísticas) han propuesto estas "pinturas-pinturas" frente a un cansancio de lo que se ha tenido por moderno o por audaz por tanto tiempo. Un espacio buscan, y vuelven estos artistas hacia atrás sobre las viejas huellas, pero en un camino con sentido y presencia de presente.

Félix Perdomo recrea en buena parte de su pintura, y también en sus "pinturas-esculturas", los modelos que despiertan el interés en el niño, porque quien lo representa se siente unido al objeto o modelo representado. Así, se pasa de la fase del garabato a la fase del realismo infantil o intelectual hasta llegar a la fase de realismo visual. Ese retorno, esa vuelta a la inocencia perdida del hombre despeja, replantea el viejo problema entre naturaleza y artificio. Vive el hombre un entorno y cultura artificiales. Con evidencias de tener oficio de artista, Perdomo prefiere la espontaneidad y naturalidad de cuatro barcos navegando en el agua de una batea, en el color y textura que permiten asociarlo a lo informal, pero sin encontrar asidero esta asociación. Mucho más probable es que se acerque a los meandros de las pinturas rupestres, en que lo representado servía de anticipación a la caza. En este caso, a una necesidad convertida en deseo, a una vuelta a la forma de vida sencilla del hombre arcaico.

JAVIER LEVEL

La devoración de un ángel fragmentado

Dos obras del escultor Javier Level hay en la parte de la Colección del BCV que se muestra permanentemente a los visitantes de la institución. En ellas se aprecia la evolución seguida por el artista a partir de sus primeros relieves vaciados en piedra artificial, siguiendo la tradición de Francisco Narváez. Sus nuevos trabajos, como los mencionados, combinan el *collage* o ensamblaje empleando fibra de vidrio y otros materiales industriales con el color que le sirve para obtener las pátinas y la policromía de sus obras, en forma de piezas bifaciales, exentas.

Javier Level es un escultor cuya obra puede apreciarse mejor viéndola en una perspectiva pictórica. Y en efecto, él conserva de la pintura dos elementos importantes: la frontalidad para resolver su trabajo como formas insertas en un plano bidimensional, que se lee por sus dos lados, y la naturaleza simbólica propia del color que le sirve para animar pictóricamente las superficies. De hecho, lo cromático es un recurso agregado, solicitado en préstamo, al que sólo pocos escultores, y Level es una excepción, tienen el coraje de acceder para atribuirle esa función representativa o simbólica que le proporcionaron en el pasado nuestros imagineros. En este sentido, Level rescata también esta tradición.



LUIS ALBERTO HERNÁNDEZ

Encantamiento II, 1991
Hojilla de oro, esmalte, resina,
pigmentos, madera sobre madera
130 x 80,3 x 12 cm

JAVIER LEVEL

Cáliz profano para una crucifixión, 1990
Técnica mixta
139 x 139 x 56 cm





FELIX PERDOMO
Ponchera con barcos, 1990
Arenilla, encáustica,
pigmentos sobre tela
142 x 151 cm

En su escultura entran en juego dos conceptos: el medio como sustancia y cuerpo de la obra, en tanto que se recurre en ella a técnicas de ensamblaje para obtener piezas de buen formato y apariencia pesada y sólida, con la tendencia a utilizar ese mismo formato de la obra, redondo o rectangular, como marco de un acontecimiento formal que ocurre en el interior de una estructura integrada por partes salientes y entrantes. El carácter, por así decirlo, estático y sólido de estas obras contrasta con la procedencia intimista de la temática general de Level, esto es, la naturaleza muerta.

JAVIER LEVEL

Caliz profano para una crucifixión

Javier Level vacía y ensambla obras que en lo formal siguen la línea de la tradición cubista, pero que, en lo conceptual, disponen en ellas mismas de toda su fuerza para transgredir lo que podría constreñir la libertad del artista para experimentar. En principio, es el suyo un trabajo signado por la aspiración a lo monumental, desarrollado linealmente, pero de manera abierta, retando las restricciones formales que se da terminando por imponer un orden orgánico-constructivo, de fiero y visceral discurso, mediante unos procedimientos directos y a veces gestuales, precedidos siempre por dibujos y bocetos. Dinámicas tensiones se manifiestan en los campos de estas obras, en sus abruptas y eruptivas topologías, donde se debaten contradictoriamente principios formales y exigencias de libertad.

¿Cuál es la fuente de Level? Sin duda, la pintura y, sobre todo, el cubismo: punto de partida mucho más fácil de aceptar para un pintor que para un escultor. Conjunción heteróclita de objetos del más diverso origen: el desecho informal y los materiales de un discurso gráfico, rudo y primitivo, por momentos religioso, reunidos en una especie de aparato de disección, que redimensiona en estas obras una voluntad épica: saca el arte de la esfera intimista que le proporciona, sociológicamente hablando, el consumismo, para arrojarlo a la intemperie e incluso a su exterminio.

Al intimismo y la inercia de la naturaleza muerta y el bodegón del arte tradicional, y por añadidura del retrato, Level opone la fiera pero contenida topografía frutal u orgánica de una escritura expresionista, aliada del objeto y traducida a obras que se nutren como condición primera, de lo biológico, de lo embrionario, de una erótica a veces macabra, de unos signos urbanos y de una violencia táctil y visual que si acude al color no es por encontrar en éste un efecto sublime o morigerador, sino más bien revulsivo y subvertidor, que alza vuelo con la materia. Level va directamente al grano, como hijo de sol de un trópico que mira por enésima vez hacia el gran naufragio de la modernidad.

OSCAR QUINTANA

Templos 92

La organización de los signos en la obra de este artista se sigue por la tradición de dos maestros: Joaquín Torres García, y el consecuente mentor de éste en el discurso constructivo latinoamericano: Manuel Quintana Castillo, quien incorpora formas elementales reales maravillosas en su discurso. No se debe descartar otro antecedente en la plástica nacional: la obra de Gabriel Morera, quien ensambla objetos por la vía de la idea-signo. Oscar Quintana retoma el contenido de las imágenes de su niñez en el taller de su padre, quien las define como "imágenes y colores que el subconsciente ha retenido desde la infancia". O también "son imágenes de otras cosas"⁹².

Contrariamente a lo que se cree, el concepto que encierra la voz *Templo* diverge de palabras similares como iglesia, basílica o catedral. Templo está relacionado con el tiem-

⁹² QUINTANA CASTILLO, Manuel, texto del catálogo de obras de Oscar Quintana, Galería Durban, Barquisimeto, 1979.

po. "Templo (de *templum*, derivado de *temno*, que quiere decir yo corto, yo divido, yo delimito; palabra ésta de la cual también proviene la palabra tiempo). Con la palabra hacemos alusión al espacio que circunscribía con su varita el augur, y en donde se reunían a escuchar sus vaticinios y augurios"⁹³.

El rectángulo es punto de partida para Oscar Quintana en el inicio de su composición con un programa ecléctico. Sus formas y sus contenidos trasuntan variedad epocal, estilos, de series, de tiempos: un santuario, una celosía, un vitral *art nouveau*, una carpintería postmodernista, un pórtico. Cierta imagen en la memoria de la roseta vitralista, de la hornacina o nicho eclesiástico, de las proporciones arquitectónicas de la zona áurea renacentista se repiten en esta serie "Ideogramas". Sorprende por la mezcla de materiales, por lo riesgoso y atrevido de la misma, además de sus componentes signícos, que van rodeando a un elemento central, una estela o un patrón conmemorativo por lo general. Ese elemento central, de insinuante aspecto cenotáfico, de lo que se venera pero que no está, obliga a una descodificación de lo circundante.

Templos 92, obra concebida como una escultura bifrontal, tiene aire de un trabajo para iniciados. No es posible entrar al templo a menos que se tenga la palabra, el signo de este ideograma. Al centro, en mármol, suspendido en pértigas de bronce, un bajo relieve que cuenta de la existencia de un monumento arquitectónico equilibrado con la naturaleza, suspendido en el ordenamiento (enmarcamiento) de un poder superior. El umbral está allí, para quedarse o avanzar en el tiempo.

MARCOS SALAZAR

Casco tenor I

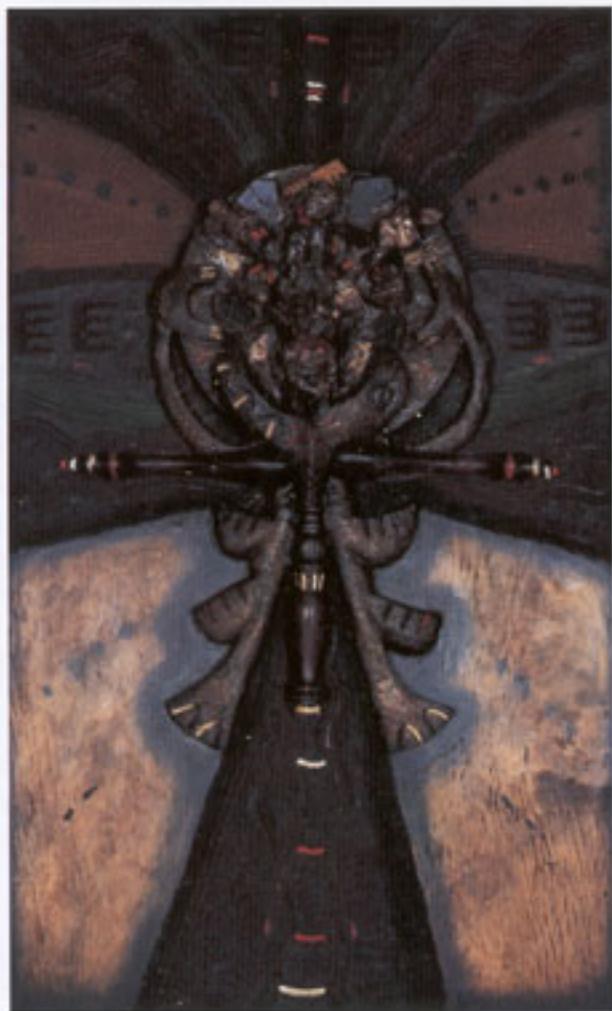
Salazar es un artista conceptual antes que un artista objetualista. Más que sugerir el Génesis en su obra, crea los elementos y las leyes que rigen la creación. Su lenguaje está emparentado con el minimal art por ser obra que hace ver el todo (el conjunto) para luego invitar a la meditación, introspección que se hace polisémica de acuerdo a la capacidad del espectador. Él dice lo más con menos, aunque trabaja con formas simples. Son las formas naturales de la Gran Sabana de Venezuela (el escudo guayanés). Ese es el tema de Salazar Delfino. El correlato de la "Obra". Resuenan en simpatía los silencios de la música de las esferas de la Creación con la "otra" creación. Arte de prefacios, del principio de los elementos, del Big-Bang, del Apeiron.

De alguna manera conexas al relato del Génesis de la Biblia, y directamente manada de la cosmogonía del pueblo ágrafo Pemón, la obra de Marcos Salazar tiene por fuente la Gran Sabana, el Autana, donde se generó la vida, según testimonio oral milenario. El escudo guayanés, vasto mundo que engloba la Gran Sabana, la tierra de los tepuyes, "es una de las porciones más antiguas del planeta, fragmento despojado, para decirlo con palabras del maestro Pablo Vila, 'del primitivo continente Gondvana, del cual son fragmentos África, la India y Australia'..."⁹⁴.

Dos obras coetáneas y contemporáneas de Marcos Salazar ponemos de ejemplo para una mejor comprensión de la original propuesta de éste. Nacida de sus vivencias, no de una vasta información y formación artística: *Fósil*, 1989, granito, poliéster, fragmento del Muro de Berlín y retrato de Mijail Gorbachov tallado en negativo; y *Casco tenor I*, 1990, granito, poliéster y resto de casco acústico. Una primera lectura de ambas piezas sugiere la fantasía del ámbar, vestigios de una era fosilizada, el oprobio al hombre por el hombre dentro de la perennidad del cristal de cuarzo. Con el poliéster Marcos hace la simulación de los cristales de cuarzo de la Gran Sabana. Dentro de los cris-

⁹³ BOZO COLMENTER, Alfredo, *Presencia de las palabras*, Italgráfica, Caracas, 1994, p. 182.

⁹⁴ PÉREZ VILA, Manuel, "Pequeña Historia de la Gran Sabana", *La Gran Sabana*, Fundación Polar, Caracas, 1985.



JAVIER LEVEL

La devoración de un ángel fragmentado, 1992

Ensamblaje materiales diversos

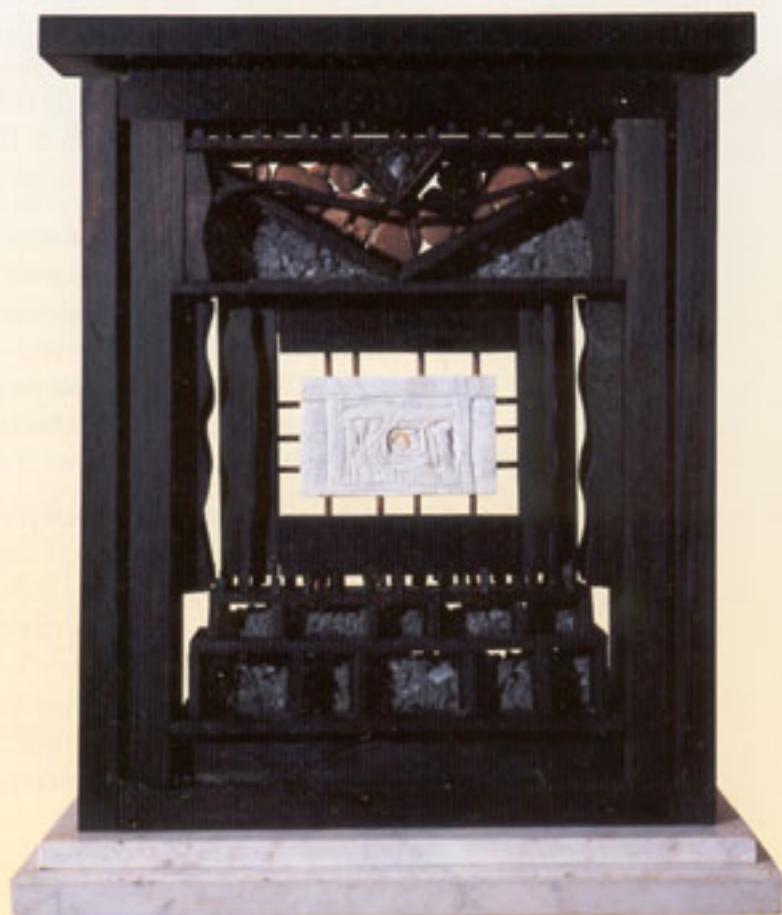
205,3 x 127 x 16 cm

OSCAR QUINTANA

Templos 92 (serie "Ideogramas")

Madera, mármol, bronce, vidrio y piedras

80 x 70 x 20 cm



JUAN IRIBARREN
Sin título, 1992
Óleo sobre tela
165 x 130 cm

MARCOS SALAZAR
Casco tenor I, 1990
Granito y poliéster
67 x 36 x 36 cm



MAYLEN GARCÍA

Sin título

Esta obra, con la cual estaba culminando su serie de las grandes puertas, le permitió a Maylen García obtener el segundo premio del Salón de Escultura del BCV, en competencia con los mejores escultores del país. Ese mismo año de 1990, un año de buena fortuna para ella, obtiene otras dos distinciones: una de ellas en la V Bienal de Escultura Francisco Narváez, en el Museo de Arte Contemporáneo de Porlamar, y el Premio Andrés Pérez Mujica en el Salón Arturo Michelena del Ateneo de Valencia. También ese año participó como invitada del Salón del Premio Eugenio Mendoza, en la sala del mismo nombre, en Caracas. Esos cuatro acontecimientos significaban poco menos que su consagración como excelente escultora y la situaban de una vez en el primer plano de la escultura venezolana, al mismo nivel de los maestros. Y sin embargo, Maylen García era apenas una joven de veinticuatro años, que sólo había comenzado a exponer sus obras desde 1987, cuando fue una revelación en dos de los eventos mayores de la plástica nacional: la Bienal de Guayana y el Salón de Aragua. Así se empezó dar a conocer rápidamente, y luego avanzó vertiginosamente en los medios artísticos venezolanos. De modo que no fue gran audacia del jurado calificador del Salón del BCV haberle concedido el segundo premio a esta excelente escultura de Maylen García, en la colección del instituto emisor. Semejante a sus otras grandes puertas, ésta consiste en un imponente bloque de hierro que simula ser una gran puerta de gruesas láminas metálicas, tan pesadas que el suelo parece haber cedido con la consecuencia de que la puerta se inclinó, parcialmente hundida en el piso de la sala del banco. A estas puertas de Maylen siempre les pasa algo malo, a pesar de que ella trata de hacerlas perfectas, más sólidas e infranqueables que las de las cajas fuertes y las bóvedas de los bancos centrales. Pero se le pasa la mano y las hace tan buenas que se echan a perder. En primer lugar son puertas por las que toda entrada o salida es imposible. Luego se inclinan hasta el límite de la estabilidad, hasta donde pueden mantenerse todavía en pie, sin caerse a un lado por su propia inclinación, casi desafiando peligrosamente las leyes de la gravitación. En todo caso, sabiendo uno que no es una puerta de verdad, intriga saber que representa una puerta. Pero es una puerta poderosamente inútil. Lo cual la hace más significativa que las verdaderas. Porque en una ciudad nada es más importante que las puertas. En este caso, fuera de su significación enigmática, impresiona su fuerza y su rudeza. Es una obra recia, severa, casi minimalista. En el BCV esa superpuerta blindada, pero curiosamente inclinada e inservible, se carga de nuevas significaciones metafóricas.

SYDIA REYES

Sin título

En esa etapa de la producción de Sydia Reyes representada por esta obra que se encuentra en la Colección del BCV, encontramos siempre la presencia de la alcantarilla como elemento emblemático de la ciudad. Elemento que puede transformarse en otra cosa, como la alfombra mágica voladora que ella presentó en la exposición colectiva "Bagdad", la cual atravesaba espectacularmente la fachada del museo (MAVAO) donde se exponía. Puede también volverse un elemento formal de tipo constructivo, pero en ningún caso pierde su identidad de alcantarilla, que ya le estaba creando problemas no artísticos a la autora: ésta venía trabajando sus alcantarillas desde hacía años, mientras en Caracas desaparecían estos elementos de las calles, robados para fundirlos. Obviamente, las alcantarillas desaparecidas no eran las mismas que salían del taller de la artista.

A través del reconocimiento o de la asociación de ideas, Sydia Reyes evocaba la ciudad, a la manera conceptualista, para referirse a las cosas. Así como los neopaisajistas no pintan ni representan directamente las calles o los campos y montañas, sino que



MAYLEN GARCÍA

Sin título, 1990

Hierro soldado

220 x 292 x 23,5 cm

SYDIA REYES

Sin título, 1993

Escultura en hierro y concreto

72 x 95 x 50 cm



se refieren a esos temas evocándolos a través de otras imágenes, signos y símbolos que nos remiten a la idea de esos lugares o a la idea de sus representaciones acostumbradas, también Sydia Reyes viene trabajando con la idea de la ciudad a través de sus alcantarillas, recurriendo a la inevitabilidad de ciertos procesos asociativos de la mente, como los de la magia homeopática (aunque no exclusivamente de ella) basados en el principio de que una parte contiene potencialmente al todo que la incluye, del mismo modo en que el todo contiene a sus partes, y por ello el todo y sus partes son iguales, son cualitativamente idénticas en sus fines. Además de este principio asociativo (y cognoscitivo) según el cual las cosas (las que representan los artistas o no) vienen arrastrando virtualmente sus contextos y sus intertextualidades, de los cuales no pueden librarse, hay también otro principio importante en este caso, según el cual para Sydia Reyes, o para todo el mundo, la ciudad viene a ser como una segunda naturaleza, que uno trata tan mal como a la otra, sometiéndola a nuestras intervenciones. Por eso el arte "interviene" a la ciudad, y viceversa. Sydia Reyes parte de todos estos elementos y los trabaja recurriendo a los símbolos. El agua, por ejemplo (además de fecundidad, sexualidad, maternidad intrauterina), es la pureza y la purificación (rito bautismal, despojos de maleficios, etc.), pero se vuelve negra, impura, sucia, maléfica, a su paso por la ciudad, que es el lugar de todos los males, y se "des-agua" por las alcantarillas, esas oquedades urbanas asociadas con la feminidad. Pero el doble discurso de esta excelente escultura de Sydia Reyes, que es formal y simbólico al mismo tiempo, desborda esa línea interpretativa que venimos siguiendo.

Son dos rectángulos que se interpenetran y se entrecruzan. Uno de ellos es un marco vacío y el otro, una gruesa placa quebrada o doblada por el centro, con rejas o barrotes paralelos, como una alcantarilla. La pátina del hierro simula antigüedad, y las piedras del relleno de cemento le añaden reciedumbre y naturalidad a la obra, cuyas relaciones volumétricas y angulosas denotan un ordenamiento racional, pero sus símbolos la remiten a conflictos sombríos e irracionales de su interioridad (personal de la artista y social del contexto aludido). El resultado es un hermoso y tenso juego de contradicciones.

OSCAR ZANARTU

El paisano

Lo que hace de la figuración un estilo poco cultivado hoy es la prodigalidad y el facilismo con que fue practicado en el pasado reciente; el hecho de que ya no se legitime con él el compromiso político o las actitudes antisistema, para los cuales existen actualmente recursos más eficientes, es un expediente digno de analizarse. Y así la cuestión de volver a situar el realismo en el marco de las preocupaciones del arte de hoy pareciera, por lo menos mientras se examina el retroceso de sus posiciones más comprometidas, un asunto por lo pronto aplazado.

Para sobrevivir, la figuración ha tenido que desprenderse de todo lo que en ella movía los resortes de las situaciones límite, de la violencia, los mecanismos del poder, los anhelos o esperanzas de las utopías sociales. El plano virtual y simbólico de las representaciones, también sufrió un duro golpe, y lo que hoy cobra vigencia como figuración es un estilo infuso y endeble que ha necesitado recurrir, sin pedir nada a cambio, a la ayuda de los informalismos y gestualismos a la moda, dentro de los cuales queda preso. En el mejor de los casos ha sido desplazado por la fotografía y el arte intergenérico, el video y el video-clip.

En Venezuela ha ocurrido lo mismo; no hay mucha voluntad de renovación y los maestros se repiten. Algunos jóvenes tratan de salvar la situación, manteniendo posi-

ciones individuales, aislándose y también quizás laborando con precisión y lucidez, como si la tarea en este momento para el realismo, en cualquiera de sus modalidades, fuera salvarse. En este panorama sombrío, algunos jóvenes figurativos dan con sus obras la voz de alerta y nos obligan a recapacitar, a la espera de lo que en sus trabajos ya es promesa.

Oscar Zañartu, nativo de Caracas, es uno de éstos. La pieza suya que con el título *El paisano* se halla en el BCV es un ejemplo concentrado y reflexivo de su trabajo, casi tan agonal como lo que el tema representa: el hombre en una situación cotidiana, anónimo y sin cualidades: el paisano o campesino, probablemente defraudado en su visita al político, arrogante en su pose de retratado. En todo caso, se trata aquí de lo que en el cuadro la pintura dice del individuo, sin grandilocuencia ni pretensiosos efectismos al estilo de los mensajes de los años sesenta. Los recursos no están tan tomados en préstamo de la abstracción informal y la imagen retiene su identidad en un clima tenso, casi misterioso, como baldado. El lenguaje es sincopado. La deuda de Zañartu con los maestros del género, Bacon y Giacometti, o entre nosotros Alirio Palacios, queda aligerada por el prometedor anuncio de lo que comienza a ser ambicioso.

BARBARO RIVAS

El Juicio Final II

El estilo de Bárbaro Rivas es balbuceante y dolorosamente dramático, como el expirar de un moribundo; tal vez porque también Rivas era eso: una naturaleza agónica, un apocalíptico que pronosticó con lo que pintaba y decía el desastre que está ocurriendo en un mundo como el de hoy, cada vez más violento. Sin embargo su temática general es la religiosidad, y el fin que perseguía con su obra: educar, mostrar los caminos del bien que a ejemplo de Dios debía seguir el hombre, precisamente para evitar lo que se estaba viendo. El escenario de sus cuadros religiosos es el casco antiguo de Petare o los campos adyacentes a éste, cuando aún no habían surgido las grandes urbanizaciones. Los terrenos inclinados de sus paisajes se corresponden con la orografía accidentada del valle petareño y se representan como si se correspondieran con la vertical del cuadro. Del Juicio Final, tema que le apasionaba, y del que él mismo, al tratarlo, se hacía protagonista, encarnado en cualquiera de las figuras representadas, dejó Rivas muchas versiones, la mayoría dramáticas y terribles.

Nada revela mejor su estilo que el hecho de que el patetismo del tema coincida con la exaltación expresionista de su colorido y con su dibujo gestual, un dibujo que él resolvía con el trazo de color mismo, guiándose apenas por un apunte a lápiz sobre el soporte de masonite sin preparar.

Siguiendo su manera característica cuando trata cuadros anecdóticos, Rivas divide la composición en varias zonas o segmentos enlazados metonímicamente para montar con todo ello una especie de historia a cuadros. En cada sección ocurre una escena del hecho, y se representan también los distintos tiempos de la acción. Los difuntos, en torno a los cuales el Cristo en majestad dictará su juicio final, emergen de tumbas muy terrenales, como el cementerio de una aldea construido en declive. Luego asistimos a la salvación de las almas, las que van a la tierra y la que serán enviadas al cementerio. Todo esto constituye un relato, cuyo hilo conductor era lo que el propio pintor pensaba de sus contemporáneos y a los que ofrecía como ejemplo para salvarse los episodios de la pasión del Señor. Y expresó esta visión apocalíptica en un estilo muy sincopado, dibujísticamente torpe, informal, pero de una expresividad rayana en el paroxismo, empleando los materiales más simples, como el caso de lo que en

OSCAR ZAÑARTU
El paisano (serie "Los nocturnos"), 1989-1995
Acrílico sobre papel
70 x 50 cm

BARBARO RIVAS
El Juicio Final II, hacia 1957
Duro sobre masonite
61 x 82 cm





BARBARO RIVAS

La Anunciación, entre 1950 y 1957

esmalte sobre cartón

50 x 50,5 cm

tiempos de Bárbaro Rivas se conocía como "sapolín", es decir, un esmalte industrial, de cuya muy escasa variedad de matices dependió siempre el mayor o menor carácter expresionista de su obra, al punto de que, a este respecto, el grado óptimo de su pintura, en materia de expresividad, se hallaba en las inmediaciones del color negro.

BARBARO RIVAS

La Anunciación

Son escasas las obras de Bárbaro Rivas anteriores a 1954 que han sobrevivido. Francisco Da Antonio, su principal biógrafo, ha localizado poco más de una docena de cuadros pintados antes de 1956, es decir durante un periodo que cubre cerca de 30 años de su trayectoria pictórica. *La Anunciación*, en la Colección del BCV, es singular a este respecto, no sólo por haberse conservado, sino por constituir la primera obra con este tema que encontramos en el catálogo de la producción de Rivas. Es también de los primeros trabajos en donde apreciamos su peculiar manera de combinar el paisaje petareño con los motivos cristianos, solución que Rivas explotó abundantemente luego de haber sido identificado en un suburbio de Petare, en 1949.

Dato curioso podría ser el hecho de hallar aquí un primer autorretrato de Rivas encarnado en la figura del rústico ángel que aparece subrepticamente al margen del camino. En adelante el autorretrato es una obligada representación cada vez que el pintor introduce personajes en sus cuadros. El espacio donde se desarrolla esta anunciación es seguramente un aldeaño de Petare; el paisaje está resuelto como una banda horizontal teniendo al fondo un prado florecido y –más atrás– el borroso perfil de una montaña –seguramente un recuerdo de la serranía del Ávila que tantas veces encontramos aludida en la pintura de Rivas. Hay además, en esta obra, referencias muy imaginativas al escarpado paisaje del Petare campestre, tan obsesivamente registrado por los pintores de la localidad. No hay magnificencia en la interpretación que hace Rivas del tema; casi habría que informar que es una anunciación para saberlo: tal es el convencimiento que abriga Rivas de la verdad de lo que describe, que su pintura, cualquiera que sea el tema, alcanza la sencillez de una escena cotidiana y anónima. Los personajes están disminuidos frente al paisaje como si lo importante fuera la anécdota. Esta visión sin énfasis y humilde en extremo es propia de un pintor que no tuvo a la vista, como recursos visuales, más que el abrupto paisaje de Petare y sus sencillos habitantes. Y este paisaje es como una escenografía para el relato bíblico que Rivas memoriza por lo que ha oído en la iglesia o en el vecindario. Ello no resta dignidad y encanto al conjunto. Rivas logra comunicarnos la emoción y el sentimiento religioso del suceso con el menor número de elementos, recreando en un fondo imaginario los personajes y el paisaje del antiguo Petare con el candor y la pureza de un niño. Tal fue su mayor virtud.

SANTIAGO MANASÉS RODRÍGUEZ

Sirena Blanca con flores

Entre nuestros artistas populares, Santiago Manasés Rodríguez se destacó por sus escabrosos temas y por los originales y poco ortodoxos procedimientos con que los transcribía. Y en efecto, su visión de lo urbano se caracterizó por su manera obsesiva de representar primitivamente el rostro humano (el rostro anónimo, despersonalizado y general de la multitud) pero también por la franqueza de una técnica con la que muy a menudo dio curso a su pasión por materiales consistentes, como la madera, la corteza de árboles, el yeso y el cemento, el cartón, los tejidos y el carbón. El *collage* fue una de las consecuencias de estas libertades tomadas con los materiales –libertades muy del gusto de la época en que se formó Manasés. *El collage*, aclaremos, entendido

como el encolado de materiales inusuales y heteróclitos a un soporte plano, pareciera necesario y hasta consustancial a una visión ingenua inclinada más a satisfacerse con los objetos mismos que en sus representaciones. Esta obsesividad, digámoslo así, siempre va en el caso de los pintores en detrimento de la capacidad simbólica de las imágenes, pero no ocurrió lo mismo en el caso de Manasés, quien con su obra se expresaba a sí mismo, a sus sueños y a sus ideas de las cosas –vale decir de manera simbólica. No era sólo el medio lo importante, sino lo que se decía con él. Su trabajo, en el proceso de realizar la obra, se asociaba y hasta se confundía con el juego y la experimentación. Puede verse también en su técnica unos rasgos gráficos que desafortunadamente no encontraron cauce en el grabado, pero que sí se desbordaron con abundancia en una extensa producción dibujística. Manasés buscaba que sus obras fueran cosas, no imágenes, y por eso abordó en distintos momentos el relieve, la escultura en hierro, la piedra, el cemento y otros materiales, todo lo que estaba a su alcance.

El tema de las sirenas lo trató en los últimos años de su vida con el mismo candor y sabiduría intuitiva de sus primeras obras, sin hacer ningún tipo de concesión y con el intenso grado de concentración en el trabajo que lo caracterizaba. Vivía en las inmediaciones de Catia La Mar cuando realizó la obra *Sirena blanca con flores*, que ilustra la reproducción. Toda la obra de Manasés está hecha formando series temáticas y las sirenas fueron el último motivo que trató de este modo.

El método es siempre el mismo: Manasés hace el esbozo estereotípico de la figura y pega al soporte duro los materiales que le dan consistencia de relieve, en este caso un trozo de tela que luego recubre con una pasta de color blanco empleando yeso industrial. Sobre esta superficie pone los colores lisos y sin modelar. La imagen siempre está en primer plano y la composición carece de perspectiva, o en todo caso estamos ante una perspectiva subjetiva, que se adelanta hacia el espectador. Esta es la perspectiva propia del dibujo infantil.

La sirena, con sus manos tentaculares, terminando en colas de pez, está doblada formando una curva para acentuar el ritmo circular de la composición, al fondo de la cual, como valores líricos, y dispuestas también circular y geoméricamente alrededor del eje, vemos alineadas y en fila las plantas del mar, que en este caso no son más que sencillos tréboles y flores parecidas a margaritas.

APOLINAR

Eva

El nombre artístico de Apolinar tiene parecido con el del espigado poeta y crítico de arte Guillaume Apollinaire, inventor del término "surréaliste" y autor de una serie de artículos y acciones vindicando la figura de Henri Rousseau, "el Aduanero". Pero en verdad Apolinar escogió su segundo nombre como impronta artística. Pintor de luminarias, ha plasmado las noches: luces epocales y luces locales. "Quizá algo de lo uno y de lo otro. Las noches de Apolinar adhieren sin embargo un repertorio de enigmas y datos, de significaciones y secretos aparentemente indescifrables. Esas noches desbordan el rigor de los husos horarios y apuntan hacia la vastedad de lo profundo, desde cuando fue sumergido y emerge finalmente como simbología"⁹⁶. Siempre las noches con la luna, las estrellas en contexto con el referente humano o antropomórfico, biológico, urbano o rural están en su obra de treinta años, con eventuales elementos del pop art y del arte popular. Últimamente, se ha volcado a pintar la noche con el paisaje y algunos elementos simbólico-realistas, como el teclado de un piano, en referencia a su hija Coromoto Livinalli, pianista graduada.

⁹⁶ DAANTONIO, Francisco, *El arte ingenuo en Venezuela*, Edición especial de la Compañía Shell de Venezuela, Caracas, 1974, p.8.



SANTIAGO MANASÉS RODRÍGUEZ

Sirena blanca con flores, 1993
Técnica mixta sobre madera
contraenchapada
121,5 x 123 cm

APOLINAR

Eva, s/f
Acrílico, esmalte
y resina sobre madera
41 x 53 x 2,5 cm



Para Apolinar la obra de arte es un resultado de un proceso interior. El propio artista afirma: "El objeto de arte no es sino el último vestigio de todo un proceso espiritual. Creo que arte sin alma no es arte". Y su pintura de umbrias tramadas, serpenteadas, pobladas de luceros, trasunta recónditas liberaciones de temores, pesadillas, aprehensiones, sueños arquetipales repetitivos que van al reencuentro con el hacer del creador. Bella, misteriosa, seductora e inagotable temática es la de la costilla de Adán. La imagen de Eva que invita a comer del fruto prohibido del Árbol de la Vida. Tema que toma al creador y le hace plasmar esta pieza que es verdadera obra de antología dentro de la Colección del Banco Central de Venezuela y de la producción del artista. Objeto artístico concebido con formato de libro. Dos hojas que batan, con dos visiones interiores y dos visiones externas: cuatro estaciones de Eva, siempre de noche. Visiones nocturnas de la hembra, con el lado luminoso y el lado oscuro del amor.

Portada y contraportada: al lado derecho, con un enmarcamiento en forma de óvalo dorado, una imagen porno-pop en pose agresiva. Tiende a salir de su límite con la punta del pie derecho, con unos tacos rojos de cabaret. Trata el artista del "inconsciente conscientemente conocido, el ser exterior unificado con las fuerzas de la vida... todo es verdad, y sin embargo, no es verdad". El fondo es un cielo, pintado y tramado de lentejuelas y puntos rojos, bajo un ordenamiento de estructura por repetición con trama inactiva. La periferia color marfil es una compleja superposición de cuerpos desnudos (en desorden ordenado) de un barroquismo que evoca el célebre perfil de Sigmund Freud, compuesto de torsos de mujer. Del lado izquierdo, una mujer se echa calzada con tacos rojos sobre una colina compuesta de florecillas de un convincente valor gráfico, y mira perpleja con incertidumbre la luna. Visiones, mitos e imágenes con su medio fantasmal, la luna siempre suscita sentimientos extraños. Puesto el misterioso planeta en forma de *collage* así como las estrellas y cometas, con papel metálico, lentejuelas y aplicaciones de gran riqueza inventivo-visual, producen efectos insospechados. Los astros giran en diferentes órbitas, compuestas en ritmos curvos de radiación irregulares y distorsionadas.

Vistas interiores: con una composición en ritmo oblicuo y simétrico, Eva sale descalza de dos estaciones a dos nuevos planos de realidad. A la izquierda, de un espacio de color cálido, poblado de flores-estrellas, ella sale sonriente. El espíritu se va a encarnar en una Eva de calma interior. Mientras que, al lado derecho, Eva sale de un espacio frío de chispeantes estrellas, triste y afligida. De la calma interior, surge a un mundo de debilidad, impotencia y miedo. Abajo en el marco, tallado en la madera el nombre del artista: "Apolinar".

En esta obra, en forma de libro, el arte natural y profundo del artista cuenta de las aproximaciones a la feminidad con una riqueza de recursos plásticos insospechados.