

HACIA UNA ANTOLOGIA POSIBLE DEL ARTE VENEZOLANO

¿En qué momento surge conciencia de una identidad histórica que permite hablar de nuestras artes como de una tradición que explota y domina el significado de su extenso territorio de obras? Digamos que es, en principio, el resultado voluntariamente buscado de una generación de artistas e intelectuales: El Círculo de Bellas Artes. La acción decidida de ésta se traduce no sólo en la gestación de obras artísticas que, por primera vez, se articulaban dentro de una secuencia viva, que hará suya la noción de continuidad histórica, sino que, a la par, logra crear el contexto institucional propicio a la formación de artistas y a la conservación y divulgación de sus obras. El nuevo diseño escolar de la Academia de Bellas Artes, como motor de una empresa interdisciplinaria, como laboratorio en cuya práctica se originan los fundamentos de nuestra plástica contemporánea, cumplirá el primer objetivo: la Escuela de Artes Plásticas. De otra parte, el Museo nace como instrumento discursivo, en el que la obra comienza a entenderse como autoestímulo, como realización visual y como proceso ampliador del horizonte. Y así como la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas, puesta en manos de Antonio Edmundo Monsanto en 1936 por el entonces Ministro de Educación Rómulo Gallegos, es el semillero de donde saldrán varias generaciones de artistas, el Museo de Bellas Artes, producto también de la experiencia lograda por la generación del Círculo de Bellas Artes, vino a ser, al crearse en 1938, eje y depositario de la memoria visual del país. Sede natural y lugar preciso de nuestra conciencia plástica por espacio de cuarenta años, el Museo de Bellas Artes da paso en 1976 al nacimiento de la Galería de Arte Nacional, constituida con la colección de obras venezolanas que estaban en custodia, formando parte del patrimonio del país, en aquella institución.

La Galería de Arte Nacional asumirá también el antiguo espacio físico, el edificio de reminiscencias neoclásicas, uno de los dos palacetes construidos por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva y concluido en 1936 para servir de sede al Museo de Bellas Artes, en el parque de Los Caobos. Este centro tuvo funciones múltiples y no exclusivamente las que se dan al museo moderno: mostrar, interpretar, conservar y difundir las obras de arte. Aparte de esas funciones naturales, fue como el taller y la casa del artista venezolano; cobijó al museo antiguo y al moderno, al museo internacional y al nacional. Una de sus tareas principales tuvo inmediata proyección creativa, puesto que sirvió de galería, de gigantesca sala de exposiciones —la única que existió en el país hasta bien entrada la década del 50— de nuestros creadores. Prontuario complejo y amplio que obligaba, tal como iba a suceder en 1976, a su bifurcación en dos grandes cuerpos museográficos, con funciones específicas cada uno, tomando como base el legado, la experiencia cumplida y el territorio físico del antiguo Museo de Bellas Artes. La Galería de Arte Nacional, nacida de esa

coyuntura histórica, asumirá desde entonces la responsabilidad integral del cuidado y divulgación del arte venezolano; el Museo de Bellas Artes, por su parte, tiene por atribución principal el manejo del patrimonio de obras universales y, notoriamente, las del arte latinoamericano, en que se funda su acción hacia el exterior. Los tres grandes objetivos cumplidos por el Museo de Bellas Artes durante los primeros cuarenta años de su historia conducen a la identificación plena de lo que llamamos arte venezolano: a) Formación de un vasto patrimonio de obras nacionales que da cuenta de nuestra historia plástica, desde la época prehispánica hasta hoy; b) el mantenimiento, por espacio de 30 años, del Salón Oficial de Arte Venezolano, que desembocará en la pujante actividad expositiva de nuestros días y en el surgimiento de nuevas generaciones de artistas; c) Acceso a un pensamiento crítico, que remite constantemente a la confrontación, evaluación y estudio de los valores y obras del arte venezolano.

Los comienzos del siglo XIX

En orden a pintura, este recuento se inicia con la obra de Juan Lovera, la más antigua del siglo XIX a la que nos es dado, por estilo y técnica, atribuir significado nacionalista. Nuestro primer retratista histórico, Lovera sólo vino a ser valorado en los tiempos actuales. En 1959 el Museo de Bellas Artes de Caracas ofrece la primera retrospectiva de su obra. Menospreciado por sus contemporáneos, apenas se le concedió el mérito de haber pintado dos cuadros que sobrevivieron al juicio de la época (poco inclinada a entender el primitivismo técnico con que estaban realizados) en virtud de la importancia de sus temas: el 19 de abril de 1810 y el 5 de julio de 1811. Formado en la tradición de arte religioso, cuya temática es la iconografía sagrada, Lovera era incapaz de interpretar el espacio atmosférico de la pintura de género, de acuerdo con la preceptiva naturalista impuesta por Europa. Su torpeza es inherente al estilo de quien está acostumbrado a las representaciones simbólicas. El realismo que le pide su tiempo le es tan extraño como el esmero que pone en sustituir la representación natural por una interpretación intelectual, extremadamente meticulosa de los escenarios y personajes reales. Pero Lovera es nuestro primer pintor en manifestar una voluntad de forma y, por tanto, en ofrecer un estilo coherente con la cultura mestiza que ha arraigado en nuestro suelo como resultado de la hibridación.

Los que le siguieron, hasta la segunda mitad del siglo XIX, no alcanzan su talla, carecen de su fervor y su entusiasmo, del que está ausente, también, una época de guerras fratricidas. Pedro Lovera, hijo de Juan Lovera, continúa la tradición retratística de éste, sin añadir nada nuevo en punto a carácter e inspiración; su manera es más formal pero no supera una fría corrección a que era ajeno por completo el viejo Lovera.

El retrato durante el siglo XIX

El retrato es el gran género del siglo XIX. La pintura casi se limita, durante

esta época, a esta manifestación, lo que es fácilmente explicable: el retrato llena una de las pocas funciones específicas acordadas al rito social: perpetuar la memoria física de los que han vivido. Después de Lovera, la pintura histórica queda sin cultores, y esto también es razonable, pues el heroísmo no prospera en una época alimentada por las bajas pasiones. Son raros los paisajes de esta época que no respondan a un propósito descriptivo, como el que animara a Carmelo Fernández o a Ramón Irazábal, quien hacia 1844 realizó una de las más antiguas vistas que de Caracas se conservan. El retrato, en cambio, tiene una motivación más objetiva e inmediata, comprensible a los ojos de una sociedad que mira con desconfianza cuanto no se aproxima, en materia de arte, al patrón estético europeo. No es mucho lo que puede hacerse en la Escuela de Dibujo y Pintura que desde 1840 dirige Antonio José Carranza, con más tenacidad que idoneidad. Por eso, entrada la década del cincuenta, la pintura carece aún de rumbo y vegeta en la tímida retratística, divorciada de dos campos de la creación que hubieran podido enriquecerla de no haber mediado cierto prejuicio cultista: la ilustración científica, tan productiva a lo largo del siglo, y el arte popular. Este último perpetuará la tradición de los imagineros y mostrará mayor vinculación con la artesanía y, en general, con el mundo espiritual del siglo XVIII que con los valores de la época en que, de modo marginal, continúa prosperando. El arte popular del siglo XIX constituye un extenso capítulo no estudiado del arte venezolano. Después de 1977, recién constituida, la Galería de Arte Nacional se ha esforzado en eliminar las barreras entre arte culto y arte popular, ampliando las posibilidades de comprensión de este último y enriqueciendo sus colecciones con obras de nuestros anónimos del siglo XIX. Estos, como hemos dicho, expresan el vínculo por el cual sobreviven estilos y técnicas propias del arte colonial. Cuando el pintor y el imaginero coloniales abandonan la temática religiosa para adoptar, eventual o definitivamente, los motivos civiles o paganos, devienen en artistas «ingenuos», en el sentido moderno de la expresión. Y aunque el término «ingenuo» haya sido acuñado en nuestro siglo para referirse a expresiones surgidas del seno de la modernidad, eso no quiere decir que en el pasado no existieran manifestaciones equivalentes, imbuidas en el mismo espíritu que hoy encontramos en las obras de Bárbaro Rivas o Carvallo. Popular, «ingenuo» e intuitivo, usados para hacer mención de expresiones anónimas de un arte marginal a las corrientes de penetración de la cultura europea, podrían ser, en determinadas condiciones, términos sinónimos. La Galería de Arte Nacional, como ente recapitulador de la historia plástica de los venezolanos, en su totalidad, lo ha entendido muy bien cuando procede a valorar las manifestaciones de espíritu popular. La adquisición de los retratos de «N.A.» y de «M.A.», debidos a firma anónima procedente de San Rafael de Orituco, y pintados hacia 1830, así como también el doble retrato de los esposos Villasana, obra del maestro Zuloaga, activo en Valencia hacia 1850, son pasos firmes y definitivos que da la G.A.N. hacia el descubrimiento de un arte en el que la noción de clase queda definitivamente abolida. Puesto que la separación entre arte culto y arte popular es en gran medida producto de una concepción clasista del quehacer cultural.

en 1881, los más afortunados de su trayectoria. Aunque en principio sigue los pasos de Tovar, no tarda en mostrar un estilo retratístico muy propio, de un realismo en la caracterización psicológica que llega a ser, en muchos casos, más convincente que el de su maestro. La *muerte de Ricaurte en San Mateo*, que mostramos en esta obra antológica, es a despecho de su anecdotismo o quizás por el buen aprovechamiento formal que hace de éste, uno de sus trabajos históricos más importantes.

Sin duda, no es más que un boceto, pues Herrera Toro tuvo la idea de desarrollar el tema en obra de gran formato. El período proteccionista había pasado, sin embargo. Ya no había más oportunidades para los que se iniciaban en el duro oficio. Incluso, Rojas y Michelena son conminados por el despótico Guzmán Blanco a cambiar de maestros, aconsejándoles trasladarse a Roma, so pena de perder las pensiones de que disfrutaban en París. Esto ocurre en 1888. Herrera Toro no fue un pintor mediocre, como se ha creído, y nada mejor para desmentirlo que una mirada atenta a su obra retratística pintada entre 1880 y 1890. Ciertamente, poco imaginativo para crear grupos, fracasa en sus ensayos de pintura de género, tan cara a Cristóbal Rojas. Pero, ¿qué decir de sus dos autorretratos, pintados en Roma antes de su regreso, y los que hiciera de don Eduardo Blanco y el propio Tovar? Herrera Toro fue uno de los retratistas venezolanos que encaró con mayor seriedad un género artístico, el más cultivado como hemos dicho, que desembocará a fines de siglo en un estilo frívolo, que rivalizará con la fotografía, y por el que se paga poco.

Cristóbal Rojas se sitúa en una perspectiva más crítica y, si se quiere, existencial. Es un pintor fuera de serie. Frente a la dispersión y el polifacetismo de Herrera Toro, representa la vocación franca y obsesiva, hasta el destino fatal. Fallece joven, es verdad, víctima de un trabajo frenético, sin tregua. Sus trabajos, grandilocuentes casi siempre, pero sinceros, son pocos en número, y se localizan en su mayoría en la Colección de la Galería de Arte Nacional. *El bautizo*, *Techos de París*, *El plazo vencido*, que se reproducen en este libro, ya forman parte de la memoria visual —¿y por qué no también moral?— de los venezolanos que han hecho estudios de Bachillerato. Son obras que, en definitiva, reducen el trabajo de un genio al testimonio prematuro de sus facultades truncadas. Rojas fallece en 1890, a los 32 años.

Arturo Michelena, su compañero en la Academia Julian, le sobrevive, aunque también éste es un enfermo incurable. Para 1892, año en que su médico el Dr. Pablo Acosta Ortiz, le aconseja regresar a Venezuela, en beneficio de su salud, ya ha realizado casi toda su obra. Lo que hace luego es el proyecto optimista de su lenta agonía, contra la cual lucha en vano, ensayando la gran obra final, una y otra vez, y sin conocer un resultado. Sus creaciones más sólidas, dignas de este recuento, se sitúan entre 1886 y 1891, es decir, desde *El niño enfermo*, lienzo magistral en la versión existente en la Galería de Arte Nacional, hasta *Pentesilea*, su cuadro técnicamente más ambicioso. Como la de Rojas, gran parte de la mejor obra de Michelena, la que preparó bajo los consejos de Laurens sobre todo, corrió la suerte de venir a engrosar el patrimonio en

custodia de los museos nacionales. La G.A.N. ha incorporado otras piezas de valor en fecha reciente, en proporción a una obra tan numerosa como la de Michelena.

El fin de la Academia

Si hay pintores cuya estrella ha brillado en razón de que su obra, habiendo pasado en número suficiente al patrimonio museográfico, se muestra de manera permanente al público (haciendo honor a su calidad) así también hay artistas menos afortunados. Herrera Toro, representado en condiciones de inferioridad hasta hace poco en la G.A.N. y Emilio Mauri, personalidad que nos resulta ahora mucho más conocida, y a la cual se está tratando de reivindicar, son ejemplos elocuentes. En cuanto a Mauri, incluimos en esta antología su famoso autorretrato, una obra que compensa, por su valor plástico, el escaso número de pinturas con que está representado en la G.A.N.. Tal balance no disminuye a la vista de la historia, la significación que este artista pudiera llegar a tener en la pintura venezolana, cuando se descubra bien su obra. Por que sabemos, como decía Goethe, lo que conocemos. De manera que ignorar la existencia de una obra no es entrar en el terreno de las calificaciones, sino remitirla a la incertidumbre. Allí tenemos el ejemplo de Jesús María de las Casas, contemporáneo y amigo personal, como se dice ahora, de Antonio Herrera Toro, olvidado por sus contemporáneos y por la posteridad, no obstante que, en su propio tiempo, no era secreto la existencia misteriosa de su obra, celosamente guardada y conservada después por sus deudos más cercanos. El velo se descubrió en 1967, año en que la Sala Mendoza, en Caracas, tuvo el acuerdo de presentar, a través de la oportuna intervención de la pintora y grabadora Luisa Palacios, una retrospectiva del pintor. Se trata de una pintura intimista, de pequeño formato y poco académica para su tiempo, lo que no deja de ser sorprendente, y es que De las Casas trabajó a espaldas de la retórica oficial, pero también, por espíritu autocrítico, ajeno a toda consideración profesional de su oficio, pintando como aficionado, en los ratos libres. De las Casas, en cuyo haber está una extensa obra paisajística realizada en formatos mínimos, fue nuestro primer airelibrista en acercarse con ojos desprejuiciados a la naturaleza, no para reproducirla, sino para realizarla en tanto que paisaje, en estricta obediencia al dictado de Cézanne: Realizar, no representar.

Los retratos no son las mejores producciones de Carlos Rivero Sanabria, contemporáneo de Michelena que tuvo como éste un fin prematuro. Se le conoce mejor como pintor de flores, género en el que comparte honores con Federico Brandt y Marcos Castillo. Sin embargo, el autorretrato que le representa en esta antología, obra pintada en París, no desdice, por su sinceridad y vigor, de la tradición figurativa en que cabe asociarla, junto a los trabajos de Michelena, Herrera Toro y Rojas en el mismo género.

La escultura en la perspectiva del realismo

La escultura, por el contrario, se presenta disminuida como expresión de conjunto ante la avasallante presencia física de la pintura. ¿Por qué? Sencillamente a causa de un legado que si es pobre en pruebas materiales, en obra coleccionada, lo es ciertamente por el escaso número de escultores que tuvimos hasta hace aproximadamente cuarenta años. El siglo XIX, si dejamos de lado la imaginería popular, la cual ocupa otro contexto, es a este respecto un gran vacío. La escultura del siglo XIX, en casi todos los casos que merecen atención, responde a un concepto estatuario y está ausente de signos expresivos que exterioricen el carácter y los rasgos de un estilo. En los mejores casos se limitó a una técnica de reproducción que permitía elevar la figura humana, aislada o en grupos, a categoría de monumento funerario o histórico. Tenemos así una estatuaría marcial y afectada, carente de autenticidad o «pathos» personal, por cuanto vive para la representación de gestos y actitudes exteriores en que queda petrificado el rito oficial, el culto funerario o religioso. Los bocetos, las obras pequeñas dotadas de palpación interior, son tan escasas como el número de los escultores que se atreven a explorar un campo tan indigente como el de la escultura.

Lorenzo González, de quien se incluye aquí su obra *La tempestad*, es uno de los pocos que se plantea la obra como forma artística, aunque esta forma esté inmersa en una anécdota literaria, tal como tendría que ser para que su obra pudiera ser aceptada, y hasta alcanzar cierto éxito, en el Salón Oficial en cuya perspectiva decimonónica encaja este tipo de escultura discursiva. *La tempestad* es el equivalente escultórico de la *Primera y última comunión*, de Rojas, o de *La caridad*, de Michelena, pongamos por caso.

De otra parte, abandonando el efectismo literario, encontramos la figura solitaria de Andrés Pérez Mujica, nativo de Valencia y tal vez nuestro mejor escultor de comienzos de siglo; artista voluntarioso que se niega a aceptar el veredicto de una enfermedad implacable: No exceder la salud, llevar una vida tranquila, en suma, abandonar la escultura. Este diagnóstico es de 1914. Antes de esta fecha Pérez Mujica realiza su valiosa obra escultórica: ensayos, bocetos, monumentos históricos, estudios de figuras y, sobre todo, desnudos femeninos. Rodiniano, por su gusto de la tactilidad que aprehende la vibración de la piel iluminada, Pérez Mujica es entre los venezolanos el primer escultor en resaltar la sensualidad del cuerpo, su belleza orgánica y la tensión interior que hace aflorar el éxtasis de la desnudez, las actitudes eróticas esenciales.

Los anticipos de la modernidad

Contemporáneo de Pérez Mujica fue Federico Brandt, alumno también, como aquél, de Arturo Michelena. Habiéndosele dado la oportunidad de estudiar en Europa, Brandt sabe arrojar una mirada anticipada al impresionismo mientras pinta paisajes lacustres en Bélgica. Y es esta búsqueda, interrumpida luego en provecho de soluciones más convencionales, la que le llevaría, ya en Caracas,

a hacer causa común con la generación del Círculo de Bellas Artes, que vió en él a un maestro lento en manifestar su modernidad. Brandt representará entre nosotros al pintor culto y reposado, al intimista que trabaja en la soledad del taller para comunicar intensidad a una pintura de objetos e interiores que queda sin parangón.

Tres adelantados

Pero Brandt no es un allegado sino un venezolano que padece las limitaciones y la incompreensión del medio. Su caso no es el de Emilio Boggio, quien emigró al lado de su familia cuando todavía era un adolescente para educarse en Francia donde realiza toda su obra. Aun más que por su nacimiento, Boggio se vincula a nosotros por la influencia temprana que ejerce sobre los pintores del Círculo de Bellas Artes. Impresionista poco ortodoxo y dispuesto a ser moderno hasta arrastrar las consecuencias del expresionismo que le sale por los poros, sobre todo en sus violentos retratos de la última época, donde la factura vertiginosa parece adentrarse en las convulsiones de la carne, Boggio será una lección viva para los tímidos jóvenes que asisten a la exposición que el maestro ha abierto en 1919 en el local de la Escuela de Música, en Caracas, o que le ven pintar en las espléndidas mañanas del valle de Caracas. Su pintura, por el vigor que ella misma cobra al ser reivindicada para su segunda patria, Venezuela, tenía que hacerse presente entre las obras antológicas de la G.A.N. Y este es también el caso de Nicolás Ferdinandov y de Samys Mütznér. Dos artistas excéntricos escapados de la Segunda Guerra Mundial, que buscan en nuestras tierras una expresión de magia y misterio y la libertad de que comienza a estar privada Europa. Mütznér es uno de los últimos impresionistas, y no en vano ha estudiado en París la obra de Monet y Pissarro. Su estilo de toques brillantes, la apariencia concentrada y como esmaltada de su empaste, atraen a Federico Brandt y causan admiración en Reverón, quien hacia 1917, cuando Mütznér llega a Venezuela, se debate en la incertidumbre. La actitud de Ferdinandov es menos ortodoxa y su actividad de ningún modo se reduce a la pintura en la que ve más un medio espiritual para aproximarse a la naturaleza que una finalidad en sí; de allí que sea un adelantado del vitalismo de los tiempos actuales, de allí que su obra pintada revista menos importancia que su gesto de gran animador; suerte de actor y mago en el que encarnan nuestros performistas de hoy. Reverón, excéntrico también por naturaleza, sufrirá su influencia, de un modo tan poco compatible con la lógica venezolana, que no tardará en asumir a los ojos de sus contemporáneos, mucho más moderados que los venezolanos de hoy, fama de extravagante y de loco. Reverón perseguirá el misterio, la fascinación terrible de la atmósfera en que lo inerte se manifiesta en comunicación con el movimiento y el ritmo de la vida; este pintor que vuelve a posesionarse de una mente primitiva, tendrá que convertirse en un anacoreta para entender la pintura como expresión desnuda y originaria del ser, como plasmación demiúrgica de un universo inventado, que queda, sin embargo, fiel a la realidad donde se vive. Al final apreciamos que Reverón no sólo es un gran pintor, el más notable que hayamos dado en la figuración, sino también un abanderado del arte corporal de hoy.

El Circulo de Bellas Artes

El Circulo de Bellas Artes no es, como se ha creído, una versión venezolana del grupo impresionista de 1874. No. Es una empresa espiritual, animada de un impulso fresco y vigoroso, dentro del cual actúan, eso sí, los gérmenes de la rebelión impresionista, a modo de ejemplo más que de modelo a imitar. Porque la tendencia renovadora en el grupo que se levanta en 1909 en huelga contra la rígida enseñanza de la Academia de Bellas Artes, nace como fuerza espontánea de las condiciones mismas en que aquellos jóvenes libertarios se han formado. Una excelente base técnica, intuición de la modernidad, persistente anhelo de transformación del medio, necesidad de independencia frente a las convenciones del gusto aceptado, violento desacato de la realidad política. Que en sus consecuencias la acción del Circulo se haya reducido, frente a la historia, a la obra de los pintores con mayor suerte y/o tenacidad que sobrevivieron a su momento, no niega que haya sido en principio, como lo fue, un movimiento intelectual, arraigado en la problemática del país, y en el que desembocarían aptitudes muy diversas, como podían serlo el arte, la literatura y la política. Pero remitámonos al trabajo de sus artistas integrantes, con sentido realista: Leoncio Martínez, Antonio Edmundo Monsanto, Manuel Cabré, Armando Reverón, Rafael Monasterios, Próspero Martínez, Marcelo Vidal, Luis Alfredo López Méndez, Pedro Castellón Niño, César Prieto, todos o casi todos representados con sus obras en este libro, atendiendo al grado de importancia que cada uno de ellos alcanza a tener en la trayectoria del arte venezolano. Entre todos, Leoncio Martínez, escritor y caricaturista, es el de más difícil acceso, por ser su obra conservada en originales muy escasa en número y por cuanto su actuación en el Circulo se limita, acaso, a la gestión promotora. Antonio Edmundo Monsanto jugó el papel teórico de su generación; artista muy informado de los movimientos modernos, hasta el cubismo, sucumbió a su implacable espíritu crítico, renunciando a seguir pintando por considerar que lo que hacía su generación era extemporáneo a la evolución del arte moderno. Pero su obra, numéricamente inferior a la de cualquiera de sus compañeros, incluidos aquellos que como Valdés, Pinto, Francisco Sánchez, Pedro Castellón Niño, mueren demasiado temprano, evidencia un talento pictórico singular, tal lo comprueba su *Paisaje de La Guaira*, incorporado a esta obra.

Manuel Cabré, co-fundador del Circulo de Bellas Artes y uno de los artistas de más larga actuación en la plástica venezolana, será el último testigo del proceso de comienzos de siglo que sigue vivo y que, a despecho de los años, está activo. Su obra fue objeto hace poco de revalorizaciones, retrospectivas y enjuiciamientos que van del mero reconocimiento de un naturalismo paisajístico, en el que se cree reconocer la imagen nostálgica del valle de Caracas, hasta atribuirle una concepción intuitiva pero adelantada del hiperrealismo americano. Dígase lo que se diga, Cabré es un cabal representante del paisajismo caraqueño, es el creador de un estilo pictórico de gran exactitud en la transcripción de los datos de la realidad, estilo al que siempre será obligado remitirnos cuando se trate de estudiar la obra del Circulo de Bellas Artes.

Es lo contrario de Rafael Monasterios, en quien la pintura, sometida exclusiva-

mente al dominio de lo intuitivo, excede todo programa. Monasterios, como lo definió Miguel Otero Silva, es un poeta que se metió a pintor. Junto con Rafael Ramón González y César Prieto, constituye una representación provinciana digna de encomio: artistas trashumantes que vieron con ojos asombrados el paisaje de la dispersa geografía venezolana. Méritos que, considerando la indudable calidad plástica de sus trabajos, obsta para incluir a estos paisajistas en nuestra perspectiva crítica. Caracteres latinoamericanos, artistas sensibles y espontáneos, imaginativos y libres, incapaces de mostrar apego a otras fórmulas que las que ellos inventaban. Los artistas más temperamentales parecieron ser, entre nosotros, los más auténticos; la razón, el razonamiento discursivo, el espíritu teórico, pesan como una barrera. ¿Y quién no piensa, sin embargo, al hablar de dones naturales e inteligencia crítica, en Marcos Castillo, tal vez la excepción, junto con Brandt, Monsanto y Cabré, para no ir muy lejos? Castillo fue uno de nuestros grandes pintores de todos los tiempos. Su parentesco con los coloristas de la Escuela de París, con Bonnard y Matisse, que abona en su obra cierta propensión al abstraccionismo, no puede entenderse como mera respuesta mimética. Es sencillamente afinidad, porque un gran colorista puede nacer en cualquier parte y desarrollar sus condiciones a conciencia de lo que otros, de su talla, con los que no se ha tenido ningún contacto han hecho en otros lugares, sin que pueda hablarse, en una palabra, de influencias directas. Pocos artistas han sido más venezolanos, en un sentido profundo de la idiosincrasia. Tal podría decirse también de César Prieto, extraño, excéntrico y solitario, como Reverón. Pintor rústico que mantiene una deuda misteriosa con los neo-impresionistas a juzgar por su método de pintar con una pincelada constructiva, yuxtapuesta, por su concepción ordenada de un espacio arquitectónico sometido a leyes geométricas. Prieto, a despecho de su talante rústico y hosco, fue artista de excelente formación académica, alumno de Herrera Toro y de Mauri que, en sus tiempos de estudiante, empleó la plomada para dibujar. Pero su técnica, observándola bien, es muy personal, espontánea, y consiste en pintar del natural conforme la organización que las formas tienen en la realidad vista. Su sabiduría natural consiste en su capacidad para descubrir en las asociaciones del color, a partir del blanco de la luz natural, el principio cromático que rige las relaciones de las formas y los cambios de la atmósfera bajo diferentes grados de iluminación. Prieto es, como Reverón, uno de nuestros grandes ópticos. Condición atribuible, también, a Pedro Ángel González, otro constructor. Artista sabio como ninguno, pionero del grabado, frente a quien, para venir en elogio, siempre faltarán palabras. La Galería de Arte Nacional le está indirectamente en deuda: durante muchos años González fue el abnegado miembro de la Junta de Conservación y Fomento del Museo de Bellas Artes en quien pesó el mayor número de juicios valorativos sobre el arte que sirve de base al presente libro. Memoria viva de nuestra historia pero sobre todo pintor de sentimientos profundos y gran técnico.

Otros maestros

Existen varios creadores que no figuraron en el Círculo de Bellas Artes, pero

que mantienen con éste nexos generacionales y estéticos. Serían, Tito Salas, J. J. Izquierdo, Abdón Pinto y Carlos Otero. Salas fue, de su generación (o sea, la misma del Círculo de Bellas Artes), el más famoso y solicitado y se le cita como el continuador del muralismo de Tovar y Tovar por su obras, ciertamente impresionantes en orden a alarde técnico y número de ellas, en el género historicista. Sin embargo, no son muestras de este trabajo las que destacamos en este libro, sino más bien un cuadro figurativo de su época española, menos conocido pero más contemporáneo de las ideas vigentes a comienzos de siglo. En tanto, Carlos Otero fue compañero de Monsanto, Cabré y Leoncio Martínez en la Academia de Bellas Artes y el principal responsable de la huelga contra Herrera Toro, en 1909. No figura, a pesar de ello, en la nómina de los fundadores del Círculo de Bellas Artes, del que estuvo alejado por razones físicas y estéticas: Otero se orientó en un primer momento hacia el realismo anecdótico, mientras estudiaba en París, siguiendo los pasos de Vera León, Salas y de, un poco antes, Rojas. Más tarde desembocaría en un paisajismo luminoso, contrastado y plano, más discreto en logros que el de sus contemporáneos del Círculo, pero estimable al gusto del moderno coleccionismo de Venezuela. Director-fundador del Museo de Bellas Artes, Carlos Otero queda estrechamente vinculado, por derecho propio, a la historia que narran las obras de este libro.

La Escuela de Caracas

Una segunda generación continúa la enseñanza del Círculo de Bellas Artes. Son los pintores figurativos identificados en lo que Enrique Planchart llamó la Escuela de Caracas. Paisajistas en la mayoría de los casos, al estilo de Pedro Angel González, Elisa Elvira Zuloaga, Marcos Castillo, Antonio Alcántara, Alberto Egea López, Francisco Fernández Rodríguez. Los temas suelen ser paisajes del valle de Caracas, como en la obra de E.E. Zuloaga y Bernardo Monsanto; el tratamiento de la naturaleza responde a formas intelectualizadas, como las que, bajo la influencia de André Lhote, hallamos en el trabajo francés de Manuel Cabré, hacia 1928 y 1930. La fuerza de convencimiento en estos artistas consiste en su aproximación al sentimiento de la naturaleza, transmitido mediante una representación verosímil que se apoya, casi siempre, en un colorido vivo. Pero no hay anécdotas ni intención descriptiva pues el propósito que los anima es realizar obras que valgan por sí mismas, no por el motivo reproducido, por lo general transformado al pasar a la tela.

Cabe también extender el término de Escuela de Caracas a la generación nacida entre 1908 y 1918, aproximadamente, entre cuyos miembros hallamos a un grupo de paisajistas que, apartándose de la óptica de sus predecesores, trata de infundir al paisaje y la figura tradicionales un mayor dramatismo. Los más característicos son Tomás Golding, Humberto González, Luis Ordaz, Cruz Alvarez Sales y Rafael Rosales. Un tanto apartados de éstos, situamos a Francisco Narváez, Gregorio García, Pablo Benavides y, en cierto modo, Juan Vicente Fabbiani, en quienes encontramos, junto a la tendencia nativista here-

dada de la tradición paisajística, ciertos rasgos de influencia poscubista. Pedro Centeno Vallenilla podría ser la figura solitaria de una generación de paisajistas. Su intención es más marcadamente literaria y su temática se orienta hacia un simbolismo de tipo americanista, poco convincente y amanerado. Son sus obras de inspiración más naturalista las que nos parecen más sinceras.

Los realistas del periodo de transición política

El arte nunca se desliga de los factores sociales. Durante el periodo en que el paisajismo mantuvo vigencia se pudo apreciar que el país experimentó muy pocos cambios sociales y las ciudades venezolanas evolucionaron relativamente poco, conforme a un sistema de vida que dependía básicamente de la economía agrícola. Luego de 1940, con la expansión de la explotación petrolera, el país es convulsionado por cambios que se reflejan en la conducta, la idiosincrasia y los gustos de los venezolanos y que, por sobre todo, transforman profundamente el medio social y las relaciones del hombre con la naturaleza, y con los sistemas de producción, en todo los órdenes. De un país agrario y rural desembocamos, de la noche a la mañana, en un país planetario, ávido de progreso. Un poco antes de la fecha señalada arriba, había ocurrido, en 1935, la muerte del tirano Juan Vicente Gómez, acontecimiento que hizo despertar ideales democráticos en el pueblo reprimido por la dictadura. El arte también iba a librar una batalla y fue removido, en su base misma, por esos tempranos anhelos que determinarían, en la pintura sobre todo, un cambio en las imágenes y hasta en la ideología de sus creadores. Se pretenderá que la pintura ofrezca un mensaje, que ella no se limite como venía sucediendo, a testimoniar la verosimilitud y la belleza sin compromiso de la naturaleza. Se retorna a la figuración, por vía opuesta al paisajismo; se busca hacer del pueblo un protagonista de su propio drama, tal como pudo apreciarse en la obra de Héctor Poleo, el pintor más representativo de aquella época. Poleo y los que se asocian a los ideales revolucionarios del momento, cuestionando el sistema y las falsas promesas de cambio, reciben durante esta corta pero intensa etapa realista, la influencia del muralismo mexicano, cuya estética se propaga prontamente, en la década del 30, por todo el continente. Pedro León Castro, José Fernández Díaz, Gabriel Bracho, César Rengifo, entre otros caracterizan a este momento, si bien resulta discutible que puedan, como se ha intentado, ser encasillados en una escuela o grupo. Sus estilos son muy diferentes entre sí y si bien manifiestan cierta tendencia al monumentalismo de las formas estáticas, no todos desembocan, como hubieran querido, en el muralismo por el que se sienten atraídos.

De unos y otros mostramos aquí obras representativas. Es obvio que *Los comisarios*, una de las obras principales de Poleo, muy conocida por otra parte, ilustre la secuencia dedicada a este artista. Si algún otro momento merece ser destacado en la trayectoria de Poleo es su etapa surrealista, y

atendiendo a ello se ha seleccionado, también, su obra titulada *Ocaso*, recientemente adquirida por la G.A.N.

La apertura contemporánea

Sin embargo, la verdadera apertura de Venezuela hacia la contemporaneidad se inicia tras el cese de la Segunda Guerra Mundial; Venezuela reanudó sus vínculos culturales con Europa y se abrió a la avalancha del proceso de las vanguardias. El afán de investigar, la exploración que conduciría al arte abstracto, estimulada por la libertad que se propicia desde los centros de formación, abrirán las puertas del arte contemporáneo. Las manifestaciones de éste, el expresionismo, el cubismo, el fauvismo y el surrealismo, son asumidas, primero al pie de la letra, por deseo de estar al día, y luego a través de un proceso sincrético, que toma lo esencial de cada una para fundirlas en modos propios de elaboración formal, como los que resultan de la inquietante actividad del Taller Libre de Arte, centro de reunión de los jóvenes que, entre 1948 y 1950, cuestionan la enseñanza de la Escuela de Artes Plásticas para lanzarse a la investigación personal. Del Taller Libre de Arte surge un nutrido contingente de artistas: Mario Abreu, Alirio Oramas, Mateo Manaure, Marius Sznajderman, Enrique Sardá, Régulo Pérez, Jacobo Borges, Pedro León Zapata, Virgilio Trompiz. Un poco antes, los egresados de la promoción escolar de 1945 abren el fuego: son los futuros *Disidentes* los primeros que experimentan la sed de viajar a Francia para entrar en contacto más directo con las nuevas corrientes. Estancados en el cubismo, a donde los lleva el análisis que practica Antonio Admundo Monsanto, están ávidos de un medio que les permita avanzar a través de la comprensión viva de este fenómeno que es el arte abstracto, meta de todos los ensayos de la época.

La acción de los movimientos de vanguardia a partir de 1950, su complejidad y extensión, no son fáciles de resumir en un recuento como éste. Se trata de una etapa de nuestro arte que alcanza hasta hoy, dominado por la abundancia de información, por el flujo y reflujo de señales que llegan de todas partes y que plantean respuestas de muy diversa índole, que van de la expresión más auténtica a los recursos de remedo y mimetismo.

Por lo pronto, puede decirse que el movimiento contemporáneo tiene una fecha precisa: 1950, año en que se funda en París el grupo de *Los Disidentes*. ¿Quiénes lo integran? Sus nombres son harto conocidos: Alejandro Otero, Pascual Navarro, Mateo Manaure, Luis Guevara Moreno, Carlos González Bogen, Perán Erminy, Rubén Nuñez, Armando Barrios, Miguel Arroyo, Omar Carreño, Genaro Moreno, J. R. Guillent Pérez. Estos arriban al abstraccionismo geométrico con cuyo espíritu va a identificarse la década del 50, en Caracas. El símbolo de esta época será la Ciudad Universitaria de Carlos Raúl Villanueva, y el ideal: la integración, la alianza de las artes: el signo del constructivismo que los artistas, atraídos por el prestigio internacional de la abstracción, no tardan en abrazar, invocando a Piet Mondrian, a los constructivistas rusos, al

Bauhaus. Si, por una parte, Villanueva propugna la convivencia de los estilos bajo el techo de la arquitectura nueva, que reúne a maestros figurativos y a jóvenes abstractos, por otro lado prevalecen las posiciones dogmáticas, que rechazan todo pluralismo de conceptos; aduciendo representar a la vanguardia, los abstractos asumen posiciones absolutistas, se pronuncian en favor del diseño y la tecnología, dan o creen dar por muerta a la pintura de caballete. Los partidarios de esta última, por su parte, argumentan en favor del humanismo, reclaman la importancia del mensaje, acuden a las exigencias del compromiso, sin dar cuartel.

A fines de la década se vigoriza un joven movimiento que toma partido por la figuración, sin rechazar la aportación de la pintura abstracta; algunos son disidentes de la abstracción, como Guevara Moreno; otros, como Jacobo Borges, Alirio Rodríguez y Régulo Pérez, pugnan por encontrar ubicación dentro de la corriente neoexpresionista. Pronto serán consagrados por el Salón Oficial, al que habían renunciado, en 1955, los abstractos geométricos.

Acceso a la contemporaneidad

La abstracción geométrica parecía ser un fenómeno no típico del optimismo de la post-guerra; pasado éste a fines de la década lo vemos desaparecer absorbido por otras emergencias. Integrar la pintura y la arquitectura bajo el propósito de hacer de ellas un arte de masas, era una utopía. Se salvarán, por el contrario, las expresiones individuales: los colorritmos de Alejandro Otero, los polípticos de Omar Carreño, las geometrías de Mateo Manaure, los integrales de Carlos González Bogen.

El informalismo

El informalismo que se propaga desde comienzos del 60, se hace cargo de la vanguardia y, también, a su turno, se convierte en una fórmula hegemónica, a disposición de todos los que quieran. Se instaura el caos, las efusiones viscerales, tras alegarse que el gesto es más importante que el resultado, se propone el empleo de cualquier clase de material que, presentado de modo bruto, toma el lugar de la forma; el grito desplaza al contenido, el propósito a la construcción. Es evidente que el informalismo mostraba una situación insostenible para sí mismo. Pretendía destruir el postulado de la obra de arte como búsqueda última del artista, pero a la vez no cesaba en proponer la realización de obras y actos, de exposiciones y experimentos que no podían conducir más a una valoración de esas demostraciones. Se salvan apenas algunos nombres: Maruja Rolando, Gabriel Morera, Francisco Hung, J. M. Crucent.

El cinetismo

Los neoconstructivistas

El cinetismo se gesta como derivación de las tendencias constructivas de los

años 50. Jesús Soto, el primero en llegar, desarrolla sus búsquedas iniciales en París. Parte del color plano y luego combina dos sistemas lineales circulares pintados sobre dos superficies que actúan recíprocamente hasta producir, por separación de las dos superficies, un efecto de desplazamiento y vibración de las líneas. Soto utilizaba todavía el plexiglás como superficie activadora cuando monta en Caracas, en 1957, en el Museo de Bellas Artes, su primera gran exposición, con la cual preparó el camino para su obra siguiente, que lo lleva ahora a disponer de otros materiales, como el hierro, la madera, el nylon. A las armonías en blanco y negro que actúan por oposición en el fondo de sus planos, añade los fondeados de color, los azules, rojos y amarillos intensos, mientras dispone la animación de la estructura organizando sistemas de varillas metálicas, horizontal o verticalmente, que actúan sobre planos cubiertos por tramas de finas líneas interceptadas por las primeras al trasladarse el espectador. En toda esta obra el principio es el movimiento: la agitación del espacio, la fragmentación de la materia y su transformación en energía óptica en el interior de una forma arquitectónica. Las ambientaciones son una extensión del mismo principio de animación, la obra pasa a ser el ambiente porque ya contenía en sí, arquitectónicamente hablando, las posibilidades de su desarrollo a escala.

Carlos Cruz-Diez, es el otro gran representante venezolano de cinetismo. A diferencia de Soto, para quien el espacio físico es una realidad en movimiento, Cruz-Diez parte del análisis de las propiedades combinatorias del color físico. Establece una nueva escala cromática y la somete a la reflexión y refracción mediante un juego de láminas ensambladas por sus cantos y dispuestas verticalmente hasta formar una superficie en relieve; allí el color ha sido distribuido convenientemente para producir, por irradiación, campos cromáticos que cambian incesantemente. El concepto de Cruz-Diez lleva implícito una ambiciosa noción de diseño espacial, gracias a la cual puede concebir su obra como acontecimiento visual, que se integra al paisaje o a la arquitectura, tal como lo hubiesen deseado los artistas del abstraccionismo geométrico que pedían la alianza de las artes en los años 50.

Alejandro Otero ha seguido sus propias ideas para proponer una solución arquitectónica con lo que él ha llamado esculturas cívicas, o sea, estructuras de grandes dimensiones y diseño geométrico que incorporan a los elementos naturales el agua y el viento, como agentes del movimiento. Básicamente, la idea de rotación anima todos estos proyectos, donde Otero busca desmaterializar el aspecto volumétrico, la cobertura de la construcción para poner al desnudo las fuerzas de un movimiento que depende de los agentes físicos. Su interés por relacionar de modo vivo la naturaleza y el paisaje con la obra de arte constantemente haciéndose a sí misma, para determinar que ella se integra al juego de los elementos (agua o aire) constituye un enfoque distinto al problema de la síntesis artística, puesto que se recalca aquí la preeminencia, la autarquía de la obra de arte. Esto evidencia en qué medida, un artista puede ser útil a la ciudad, cuando sabe aplicar su visión de la forma a un medio urbano, del cual sólo puede esperarse que sea tan humano, como viva debe ser la relación entre el hombre y la obra de arte.

Desarrollo contemporáneo de la escultura

Después de Andrés Pérez Mujica transcurrió un largo periodo durante el cual, para decir lo menos, la escultura entra en receso. Los integrantes del Círculo de Bellas Artes fueron pintores, ninguno de ellos hizo escultura. Relegada a la Academia de Bellas Artes, donde se la enseña rutinariamente, está lejos de mostrar la vitalidad renovadora de la pintura. Su utilidad es cuestión de la historia. Apenas si Pedro Basalo, alumno avanzado de Lorenzo González, y luego profesor de escultura en la Academia, ensaya plasmar, en las llamadas «cabezas de expresión», un sentimiento nuevo, que no escapará tampoco a la tímida influencia rodiniana.

Será necesario, al cabo de unos años, concluida la gestión del Círculo de Bellas Artes, una voluntad más próxima a la materia, una pasión artesanal intensa como la de Francisco Narváez para redescubrir la escultura como lenguaje formal, para abolir las ideas literarias y la rigidez escolar de la estructura monumental. Narváez es nuestro primer escultor contemporáneo, en orden de aparición y el verdadero fundador de la nueva escultura, tal como la hemos conocido desde los años 40 hasta hoy. En su obra se cumple también el ciclo que va de la figuración, en un sentido depurado, conciso y volumétrico, a las formas abstractas puras, en que hoy trabaja, sin declinar en su tendencia monumentalista o en su constante referencia a la fuerza y belleza de los materiales. Al lado de Narváez hay que situar a Ernesto Maragall, maestro catalán de larga trayectoria en el arte venezolano, premio nacional de escultura y maestro de varias generaciones a su paso por la Escuela de Artes Plásticas de Caracas.

La escultura no es ya un arte desasistido y sus funciones tienden a integrarse a las de las demás artes, asimilada como ha sido al ambiente humano, a las relaciones con la arquitectura y el paisaje, sin restricciones en cuanto a forma, formato y materiales. Las etapas de su desarrollo en Venezuela están delimitadas por los ejemplos que se insertan en este libro, a través de las obras de Cornelis Zitman, Víctor Valera, Pedro Barreto, Carlos Prada, Edgar Guinand, Manuel de la Fuente, Lya Bermúdez, Harry Abend, Max Pedemonte, Gego y Domenico Casasanta.

Los representantes del arte ingenuo

¿Qué ocurre, entre tanto, en el campo del arte ingenuo, de obligada inclusión en la historia del arte venezolano? Sin duda que no han surgido, en los últimos años, figuras cimeras como las que, en la década del 50, dieron fuerza a esta manifestación marginal, volcando hacia ella la atención del público. Los bárbaros rivas, los felicianos, los salvador valeros, no existen más. Todos los días no nace un genio. Pero esto no nos enfrenta, en conjunto, a un empobrecimiento ni a una ruptura de la solución de continuidad del movimiento ingenuo. Sencillamente, éste se torna más anónimo y colectivo, se multiplica en la diversidad de sus voces, sin que por ello decrezca la riqueza inventiva que caracteriza a la imaginación popular. En las páginas que siguen podrán

verse reproducidas obras de Antonio José Fernández, Elsa Morales, Víctor Millán y de los ya irrenunciables Carvallo y Bárbaro Rivas.

Los últimos hasta los 70.

Referirnos a los años 70 a través de un muestrario como éste, implicaría un despliegue mayor de páginas. Pues ninguna década ha sido más fructífera en punto a obra de signo aún vigente. No pasó lo mismo con la década de sesenta, en la que cuentan más las actitudes, los procesos y planteos que los resultados definitivos. El período más reciente del arte venezolano corresponde a un pluralismo coincidente, dentro del cual ninguna tendencia llega a ser dominante. Pero, por otra parte, respresenta el momento en que insurgen y se establecen los nuevos movimientos figurativos que, por diferentes vías, ensayan una recuperación de la imagen de la naturaleza, a través de formas conceptuales, imaginíficas o mediante el replanteo nostálgico de formas tradicionales, tal como se aprecia en la obra de los neopaisajistas actuales. Sería demasiado esperar que en este recuento de obras figuren todos los artistas menores de 40 años que están haciendo obra, y obra importante en nuestro país. La mayoría de ellos empieza a estar representada con sus trabajos en la Galería de Arte Nacional, gracias a la actitud siempre abierta a las expresiones nuevas que anima el espíritu en que se ha levantado la tradición de este gran museo venezolano. Sólo se muestra aquí, en definitiva, una ínfima parte del cuantioso patrimonio de esta institución: aproximadamente cuatro mil obras en todos los géneros, de todas las épocas.